

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

QUASE DOIS IRMÃOS DOIS FILHOS DE FRANCISCO JUSTIÇA

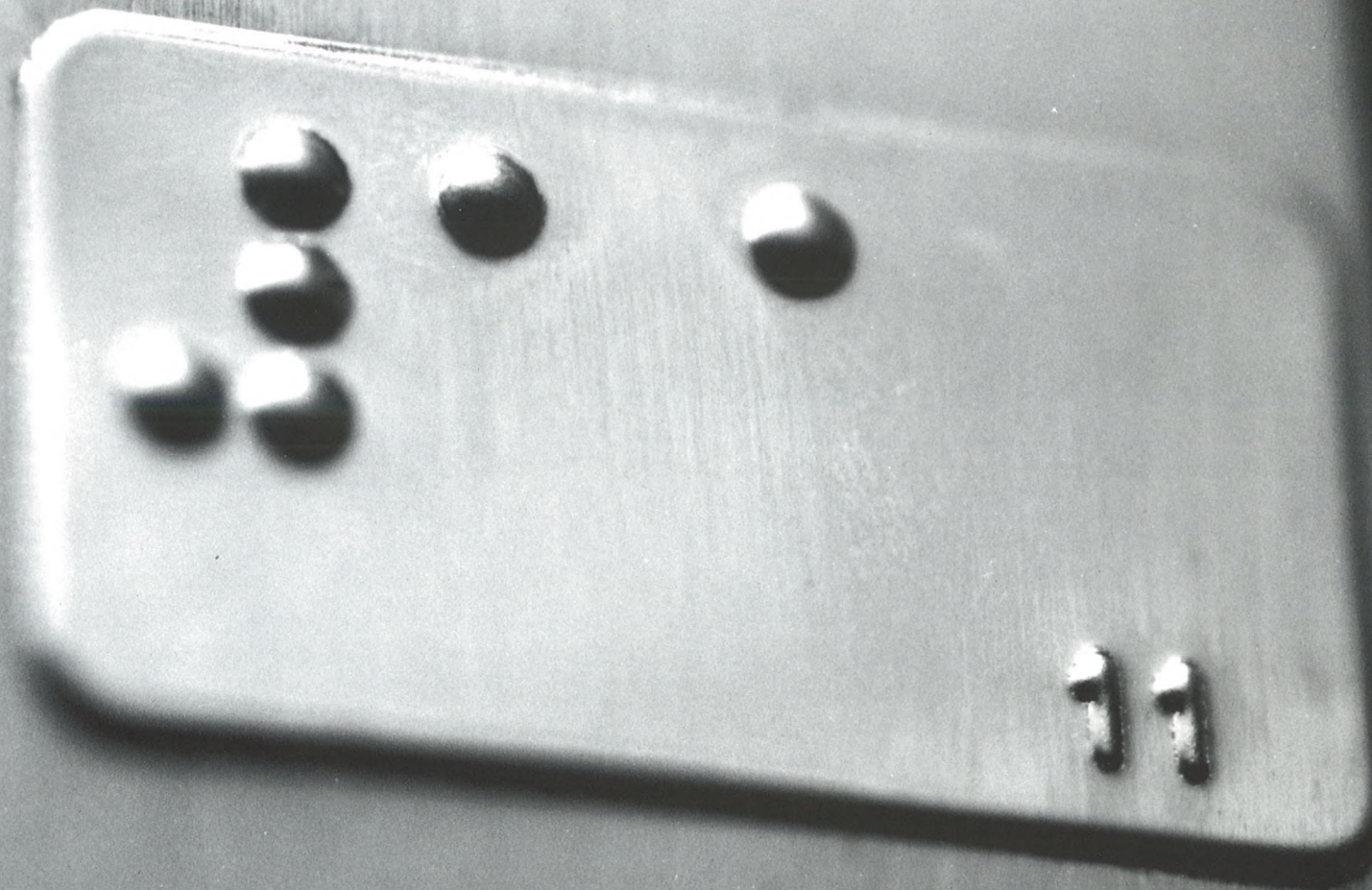


FIG BROTHER BRASIL EDIFICIO MASTER TV ESCOLA IMAGENS DO INCONSCIENTE

DNZE

APRESENTAÇÃO

01 Apresentação

PRIMEIRA FILA

02 A Caravana Farkas e nós
por Claudia Mesquita

10 Un mapa arrasado: *Silvia Prieto, La Ciénaga* y el nuevo cine argentino de los '90
por David Oubiña

18 São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade- arquipélago
por Ismail Xavier

26 *Big Brother Brasil* e *Edifício Master*: espetáculo e anti-espetáculo
por Leandro Saraiva

43 Emancipação Digital e TV Escola
por Gilson Schwartz

OLHO CRÍTICO

50 Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários)
por Andréa França

55 O heroísmo no documentário contemporâneo ou *Entreatos* e as heranças do cinema direto no Brasil
por Andrea Molfetta

60 *Entreatos* e os projetos de documentário de João Moreira Salles e Lula
por Paulo Alcoforado

63 Oeste distante: comentários historiográficos em torno de *O Segredo de Brokeback Mountain*
por Rubens Machado Jr.

67 A sedução do cinema de gênero: o terror dramático de Walter Salles e o thriller de espionagem de Fernando Meirelles
por Hudson Moura

79 *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega* matizam o social e o político nos anos de chumbo
por Humberto Pereira da Silva

84 A música sertaneja e o cinema em *Estrada da Vida* e *2 Filhos de Francisco*
por Célia Tolentino e Odirlei Dias Pereira

ÍNDICE

97 Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes
por Stella Senra

MEMÓRIA VISUAL

100 A malfadada dívida do cineasta: *Baile Perfumado*, dez anos depois
por Pedro Plaza Pinto

109 Questões de gênero e linguagem em *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman
por Marcos Kurtinaitis

121 *A Filha do Advogado*: fabricação do *ethos* burguês através do melodrama
por Emy Kuramoto

O conjunto de textos que compõem este número da *Sinopse - Revista de Cinema* foi reunido sem um eixo temático específico. São trabalhos recentes de nossos colaboradores que, se estabelecem afinidades entre si, é porque respondem a questões que se impõem à pauta cinematográfica atual.

Prevalece a discussão sobre o cinema documentário, e questões como a da subjetividade e a da abordagem da política surgem em vários artigos. Também chama a atenção a recorrência de uma estratégia crítica baseada no cotejo entre obras, estabelecendo confrontos entre filmes contemporâneos ou transformações sinalizadas por obras de diferentes períodos.

O foco da revista continua sendo o cinema brasileiro recente, mas abre-se espaço também para a inclusão de artigos dedicados ao cinema argentino contemporâneo e ao fenômeno mundial norte-americano *O Segredo de Brokebak Mountain*. Há ainda uma sessão dedicada ao resgate de filmes brasileiros que, se não se fazem mais presentes na ordem do dia da crítica cinematográfica, revistos dez, vinte ou oitenta anos após sua realização ainda oferecem farto material de análise.

Em seu conjunto, os textos mostram um desejo de ampliar a reflexão para além da leitura individual dos filmes, situando as obras em contextos interpretativos mais amplos.

Boa leitura!

A Caravana Farkas e nós

por Claudia Mesquita

Com a incumbência de mediar uma mesa dedicada à produção de documentários de Thomaz Farkas¹, fui confrontada com a diversidade estética dos filmes produzidos, sobretudo na segunda metade dos anos 60, em torno da experiência que ficou conhecida, em seu conjunto e posteriormente, como *Caravana Farkas* (nome cunhado por Eduardo Escorel, um de seus participantes). Mais do que a diversidade, foi surpreendente constatar o não-dogmatismo e a inventividade do conjunto (ao contrário do que meus preconceitos supunham...), sobretudo a liberdade de composição e invenção na montagem. Em termos de temas e histórias, um saudável compromisso com a atualidade. A boa surpresa estimulou-me a publicar essas notas, que foram apresentadas oralmente, e em parte visavam à provocação: eu propunha mirar características do documentário contemporâneo brasileiro à luz dos filmes de Farkas e vice-versa. Para começo de conversa.

Numa contextualização sumária, começo dizendo que as produções documentais de Thomaz Farkas correspondem

a uma experiência pioneira no uso das técnicas do cinema direto para a realização de filmes em São Paulo, ou a partir da cidade de São Paulo. Como sabemos, o grupo do Cinema Novo estava sediado no Rio, onde estavam também as principais instituições de apoio e fomento ao documentário (por exemplo, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde foi comprado um dos primeiros gravadores Nagra usados no Brasil). Os primeiros filmes efetivamente “diretos” brasileiros – *Maioria Absoluta*, de Hirzsmann, e *Integração Racial*, de Saraceni – foram feitos no Rio de Janeiro ou tendo o Rio como base de produção.² Em 1964, quando a história das produções documentais de Farkas oficialmente começa, a produção de cinema no Brasil ainda se mantinha bastante alheia ao cinema direto (inclusive em termos de equipamentos disponíveis e de experiências acumuladas), mas alguns marcos introdutórios já haviam sido estabelecidos.³

Nestas circunstâncias brevemente descritas, no começo de 1964, Farkas faz um primeiro esforço de produção, pioneiro em São Paulo, em torno da realização de quatro filmes documentais de média-metragem: *Nossa Escola de Samba* (de Manuel Horacio Gimenez), *Viramundo* (de Geraldo Sarno), *Subterrâneos do Futebol* (de Maurice Capovilla) e *Memória*

¹ 5ª Conferência Internacional do Documentário – Cinema direto e cinema verdade: tendências e dispositivos do documentário na era digital. Realizada em 7 de abril de 2005, a mesa chamou-se Caravana Farkas: uma experiência brasileira, e contou com as presenças de Thomaz Farkas, Sergio Muniz e Marcius Freire.

² Importante lembrar que o primeiro integrante do Cinema Novo a ter contato com a técnica do cinema direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que estudou na França e trabalhou nos EUA com alguns dos principais expoentes do “direto” norte-americano, mas que em seu primeiro filme realizado ao voltar para o Brasil, *Garrincha Alegria do Povo*, de 1962, ainda não teve condições suficientes (em termos de equipamentos disponíveis no Brasil) para colocar em prática o que havia aprendido. Neste filme, há apenas dois depoimentos com som direto sincrônico, ainda precariamente realizados. Retiro essas informações do útil texto de David Neves, “A descoberta da espontaneidade – breve histórico do cinema direto no Brasil” (www.contracampo.com.br).

³ Um deles é o famoso Seminário de Cinema (organizado pela Unesco e pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores em 1962), ministrado pelo cineasta suco Arne Sucksdorff, e que se constituiu basicamente numa introdução às técnicas do direto. Vários cineastas ligados ao grupo do cinema novo participaram desse seminário, e alguns deles viriam a integrar nalgum momento os esforços de produção da Caravana Farkas, como Vladimir Herzog e Eduardo Escorel.

do *Cangaço* (de Paulo Gil Soares), quatro filmes praticamente de estréia de cada um dos diretores. Importante destacar a diversidade de proposições estéticas e temáticas que se observa nesses quatro primeiros médias, embora haja características comuns ou semelhanças entre alguns deles: por exemplo, o fato de que três abordam temáticas urbanas e foram rodados em grandes centros urbanos (São Paulo e Rio de Janeiro), o que os torna pioneiros (sendo documentários) no contexto do Cinema Novo (*Opinião Pública*, de Jabor, é de 1967). Outra característica comum, que espelha o processo político em curso no país (lembramos que os filmes foram realizados logo após o golpe militar de 1 de abril): a fixação no conceito de alienação do povo brasileiro que, embora não enunciado, aparece nitidamente nas entrelinhas de dois deles – *Subterrâneos do Futebol* e *Viramundo*.

Ainda assim, a despeito das semelhanças, podemos dizer que há uma diversidade temática e estética acentuada nesse primeiro esforço de produção levado a cabo por Thomaz Farkas, ainda que todos os filmes se valham, na fatura, de entrevistas, depoimentos, tomadas em som direto etc. Nem todos conjugam da forma que Bernardet descreveu e caracterizou como “sociológica”, ao analisar *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol* no indispensável *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) – em suma, a forma do filme interpretativo, com pretensões generalizantes, estruturado pelo comentário ou narração.⁴

Nossa Escola de Samba, por exemplo, está muito distante do filme de tese. Trata-se muito mais de um filme de “mostração” do que de “demonstração” – em larga medida é um filme de registro e, digamos assim, de “louvor” ao samba. Nele, não há “voz de deus” nem tentativa de interpretação sociológica. É o comentário interno de um personagem/narrador que permite a montagem de cenas de registro dos ensaios na quadra e do cotidiano na favela às vésperas de um desfile, reunindo essas cenas numa estrutura discreta, apoiada na cronologia da festa (ensaios, desfile e volta ao cotidiano).

O grande valor do filme, ao que me parece, não é tanto esta estrutura baseada no desenvolvimento do evento, nem a constituição de um personagem narrador que comenta as imagens (Antonio da Silva, o China, apresentado através de “dramatizações” do cotidiano que fazem lembrar *Rio 40 Graus*); realmente notável é a expressividade das imagens obtidas por Alberto Salvá e Thomaz Farkas no corpo-a-corpo com as performances dos dançarinos e músicos da escola de samba Unidos de Vila Isabel, que o filme nos oferece em planos longos e belos, amarrados em compridas seqüências de ensaio.

Já *Viramundo* tem uma estrutura bem mais rígida e cerebral, uma estrutura de demonstração, digamos assim, com personagens desindividualizados, convertidos em categorias e posicionados estrategicamente para conjugar alguns conceitos sobre o operariado que Sarno julgava relevante levantar naquele momento. E, com todas essas características, é um filme bastante interessante, como o são, por diferentes aspectos, todos os quatro médias dessa primeira etapa. Um traço a destacar em *Viramundo* é a convivência entre a “voz do dono” (o comentário do narrador) e uma outra voz: a canção popular que abre o filme e retorna nalgumas seqüências. Ela remete ao mito do Famanaz Viramundo, ficcionalizando (na letra composta por Capinam) uma espécie de “voz popular” ou de perspectiva “de origem” do grupo de migrantes retratado (recurso que os filmes da segunda etapa da Caravana usariam bastante, valendo-se de cantorias populares como comentário da tradição, do mito, da coletividade). Trechos da letra (na canção entoada por Gilberto Gil) são claramente inspirados na fala dos migrantes ouvidos na estação de trem, logo na abertura do documentário – assim, a voz da canção ecoa, em certa medida, a voz popular, contrapondo ao comentário do narrador erudito (embora não rivalizando com ele) uma forma diversa de narração. Além de pioneiro na tematização do operariado neste período da sociedade brasileira, *Viramundo* também inova na seqüência religiosa, ao mostrar relações de troca, intercâmbio de símbolos e práticas entre religiões tão

⁴ Importante sublinhar que Bernardet analisa apenas *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol* sob a ótica do “modelo sociológico”. A generalização equivocada desse conceito ao conjunto de filmes produzido naquele contexto é de minha inteira responsabilidade.

distintas quanto o pentecostalismo e a umbanda – trânsito totalmente reconhecido e bastante estudado hoje pelas ciências sociais no Brasil (Cf. Almeida, 1996; Montero, 1994 e 2003).

A partir do sucesso de crítica dessa primeira produção⁵ – reunida posteriormente num longa-metragem (*Brasil Verdade*) – Thomaz Farkas decide entrar numa segunda etapa de realização, que se inicia em 1968 e acaba se estendendo, incluída a finalização dos filmes, até 1973, aproximadamente. Nessa etapa, opta por investir em um esforço de produção de 10 filmes, todos eles realizados no Nordeste. A partir de uma ampla pesquisa de temas, Farkas reuniu recursos e, em abril de 1969, iniciaram-se os três meses que configuraram a segunda etapa de filmagens da Caravana. O grupo acabou por realizar 19 documentários – entre eles, além dos filmes dos três principais diretores dessa segunda fase (Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz), foi realizado o filme de estréia de Eduardo Escorel, *Visão de Juazeiro*.⁶

Esse conjunto de filmes realizado no Nordeste corresponde provavelmente ao mais importante esforço de produção de documentários em série já realizado no Brasil, e seu conjunto revela um retrato plural da região Nordeste e do homem nordestino (especificamente do sertanejo, já que os filmes abordam aspectos do interior dos estados da Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará, de um sertão do qual ainda circulavam poucas imagens, de modo que o conjunto parecer o nítido propósito de “mostrar o Brasil aos brasileiros”). Há ênfase, em termos temáticos, em aspectos da cultura popular, material e imaterial (religiosidade, literatura oral, cantos de trabalho, produção de imagens), e das práticas e atividades econômicas, de modo geral tradicionais (criação extensiva de gado, artesanato do couro, produção de fumo, produção de farinha e de rapadura etc.).

Cada filme, como disse Geraldo Sarno, é uma espécie de “monografia”⁷: versa sobre um tema ou descreve um processo de produção. Mas há também filmes mais ambiciosos, como *Viva Cariri!*, que realizam painéis interpretativos mais amplos (ambicionando o diagnóstico) da região Nordeste naqueles tempos. Conjuntura marcada, segundo os documentários, por mudanças profundas e por uma série de contradições geradas por aquilo que os comentários enunciam como “avanço do capitalismo e integração realizada pelo mercado em escala nacional” – avanço esse que se dá sobre uma cultura essencialmente tradicional, isolada, subdesenvolvida, marcada por uma série de sobrevivências e práticas rudimentares. *Viva Cariri!* toma o Vale do Cariri, como afirmou Sarno⁸, como uma espécie de metáfora do sertão nordestino de então. O conjunto de filmes então produzido ficou conhecido sob o nome genérico de *A Condição Humana* e cinco deles compuseram posteriormente o longa-metragem *Herança do Nordeste (Padre Cícero, Jaramataia, Casa de Farinha, Erva Bruxa e Rastejador)*.

Essa segunda etapa de produção da Caravana é mais irregular do que a primeira. Há bons filmes e outros medianos ou fracos, mas todos parecem marcados por uma certa urgência de realização: foram feitos a partir de um esforço de produção centrado numa única viagem ao Nordeste. Sarno conta em depoimento que, nalguns casos, levou uma média de um dia de filmagem nas “monografias”: um dia pra filmar *Casa de Farinha*, um dia para *Engenho*, uma noite pra filmar *A Cantoria*. Chama atenção a diversidade estética (incluídas abordagem e composição) do conjunto, como já mencionei em relação à primeira experiência. Há filmes com teor mais informativo, quase reportagens, sobretudo o conjunto realizado por Paulo Gil Soares (*Erva Bruxa, A mão do homem*,

⁵ Basta compilarmos os comentários que eles geraram nos festivais por onde passaram, ainda em 1965, quando foram lançados; comentários por Louis Marcorelles, Robert Benayoun, Alex Viary, Almeida Salles, Novais Teixeira, entre outros.

⁶ Não custa lembrar o papel fundamental que a Caravana teve na formação de “quadros” para o cinema brasileiro: diretores (Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sergio Muniz, Maurice Capovilla), fotógrafos (Afonso Beato e Lauro Escorel), técnico de som (Sidnei Paiva Lopes) e montadores (Eduardo Escorel, Geraldo Veloso, Amauri Alves).

⁷ Transcrição de debate realizado durante o festival É Tudo Verdade em 2001, com a participação de Carlos Augusto Calil, Thomaz Farkas, Sérgio Muniz e Geraldo Sarno. In: Cinemais, número 28 (março-abril de 2001), p. 25.

⁸ Transcrição de debate realizado durante o festival É Tudo Verdade em 2001. In: Cinemais, número 28 (março-abril de 2001), p. 26.

Jaramataia); há filmes mais argumentativos e interpretativos, que poderiam ser mesmo chamados de “filmes de tese”, notadamente aqueles realizados por Geraldo Sarno (penso sobretudo em *Os Imaginários*, *Vitalino/Lampião* e *Jornal do Sertão*); e há filmes que não têm pretensão interpretativa, e parecem empenhados em apresentar um ou mais personagens, em flagrar particularidades, ainda que a vontade de generalização da experiência esteja sempre de algum modo presente (penso sobretudo em *O Rastejador*, de Sergio Muniz, mas também em *O homem de couro*, de Paulo Gil). A par desta diversidade, vou destacar alguns aspectos que, segundo me parece, marcam toda a experiência. Algumas dessas “qualidades”, acredito, andam em baixa nos documentários contemporâneos brasileiros.

Primeiramente, é preciso dizer que, de um modo geral, há um esforço nos filmes da Caravana em abordar um tema com “T” maiúsculo, sobre o qual se disserta a partir de situações e imagens particulares, raramente localizadas, nomeadas ou, no caso das pessoas, individualizadas. São monografias que almejam a macro-análise. O homem singular, a situação particular, o local específico são transformados em categorias, a partir das quais se tecem significações genéricas⁹. Como escreveu Alfredo Dias D’Almeida¹⁰, Vitalino Filho, o artesão que protagoniza *Vitalino/Lampião*, de Geraldo Sarno, acaba encarnando (pelas operações do filme) todos os artesãos tradicionais confrontados com as contradições apresentadas pelo progresso e pela modernização. É indivíduo e é categoria. Pretende-se quase sempre, portanto, dissertar e diagnosticar certa situação social, tomando poucos indivíduos como exemplos válidos. O tema não aflora a partir da afirmação de subjetividades, mas os indivíduos são tomados como vozes e exemplos na construção do argumento que visa estruturalmente

o diagnóstico. Lembro, por exemplo, dos quatro artesãos presentes no filme *Os Imaginários*, de Geraldo Sarno. A partir deles, e sobretudo de um deles (o entalhador Walderedo Gonçalves), faz-se diagnóstico de toda uma situação social que, supõe-se, diz respeito a todos, e a muitos mais do que eles: os produtores de imagens de santos de Juazeiro agora produzem para o mercado, para consumo de turistas, e não partilham mais das crenças nas imagens que produzem. Não integram mais uma “comunidade de sentido”, como escreveu Walter Benjamin¹¹.

Esse é um primeiro aspecto, que não está presente apenas nos filmes propriamente sociológicos ou “de tese” (que se estruturam segundo um argumento tecido sobre determinada situação social, como é o caso tanto de *Os Imaginários* quanto de *Vitalino/Lampião*), mas também nos filmes mais informativos e didáticos, que se dedicam a reportar um processo de produção: de farinha ou de rapadura, por exemplo. As situações raramente são localizadas ou as pessoas nomeadas, de modo que aquela produção de farinha circunstancial (penso no belo *Casa de Farinha*) é tomada como “a produção de farinha” exemplar – visada por seu potencial de generalização, não por suas particularidades.

Farkas escreveu em sua tese de doutoramento (em que estabelece alguns conceitos a partir da experiência de realização): “Há vários conceitos para ‘documentação’. Para o nosso estudo, consideramos dois: um como registro de acontecimentos (...) O outro, como uma modalidade de documentação que, possuindo as características já descritas, fará destes dados uma tecelagem, ou melhor, uma trama. Há um tema. É o documentário dramatizado onde os fatos sofrem interpretação com intenção específica; já ultrapassa o nível de simples coleta de dados para impregná-los de uma visão ou idéia. Parte de

⁹ Em seu texto “Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história” (Revista Devires, v.2, p. 86-101), Karla Holanda analisa a tendência à particularização do enfoque no documentário brasileiro contemporâneo, comparando-a à metodologia da chamada micro-história (em oposição às macro-análises, muito presentes no documentário moderno brasileiro, em especial na produção cinema-novista).

¹⁰ Autor da dissertação de mestrado Caravana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re)interpretada pelo filme documentário - um estudo de folkmidia. Universidade Metodista de São Paulo, Faculdade de Comunicação Multimídia, Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2003. As referências ao trabalho do autor que apresento neste texto foram extraídas do artigo O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise (www.mnemocine.com.br/aruanda).

¹¹ O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (Obras Escolhidas Volume 1).

fatos reais, mas oferece um ponto de vista subjetivado de seu autor (...) é o fato somado à sua interpretação. Documentário como um passo além da simples reprodução fílmica do real.¹² A meu ver, esta ambição de se relacionar criticamente com um tema, de descrever e diagnosticar, a partir de situações particulares, uma dinâmica social maior, esta vontade de interpretação de que fala Farkas (em suma, a colocação do ponto de vista do autor no sentido forte), é característica rara na atual produção documental brasileira. Como escreveu Ismael Xavier (em entrevista publicada na Revista *Praga*), referindo-se à produção documental dos anos 90 no Brasil: “A palavra de ordem é cautela, um chegar perto dos sujeitos envolvidos em qualquer problema social de modo a não manipulá-los ou tomá-los apenas como símbolos, cifra estatística (...) Estamos longe das condições materiais que marcaram a primeira geração dos documentaristas que trabalhavam a questão da cultura em conexão com a formação social, o mundo do trabalho (...) A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular (...) Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas” (Xavier, 2000: 104).

Nesse estilo documental contemporâneo que se aproxima de uma “etnografia discreta”, segundo expressão cunhada por Ismael Xavier, e cujas características foram naturalizadas como valores (algo como um “ápice” de qualidade em termos éticos e de representação), observa-se a conjugação de uma série de dogmas estilísticos. Como espectadores de filmes recentes, sabemos que dogmas são esses, válidos ao menos para as representações do “outro” de classe. Citemos alguns. A narração ou comentário é tida como elemento excessivo, denotativo de poder, “o narrador é um manipulador”, e deve ser evitado. A particularização do enfoque, desdobrada em circunscrição

espacial e temporal, é bastante desejável. A abordagem da experiência de um ponto de vista individual (a constituição de personagens individualizados) é um valor máximo. A música externa à cena, assim como o comentário, são indesejáveis, pois representam risco de se criar significações à revelia dos sujeitos retratados. E assim por diante¹³. Talvez se trate sim de uma radicalização dos dogmas do cinema direto e do cinema verdade, como sugere Fernão Ramos em seu texto “Cinema Verdade no Brasil” – talvez o cinema verdade/direto ainda domine “o horizonte ideológico de nossa época”, com a “crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade”¹⁴. Trata-se, é claro, de um diagnóstico genérico – os filmes atuais não são idênticos entre si, e seria preciso um exame mais detido para avançar nessas caracterizações.

Embora engajados nas técnicas do direto, os filmes da Caravana Farkas estão bastante distantes desses dogmas. Há presença significativa do comentário em quase todos eles. O tom do comentário varia de filme para filme, de autor para autor, mas ele quase sempre é mobilizado como elemento significativo, tão ou mais importante do que as entrevistas. Embora possa discordar de suas colocações, considero os comentários dos filmes de Geraldo Sarno, por exemplo, de uma marcante qualidade textual e até literária (e ficam ainda melhores “ditos” por narradores como Othon Bastos e Tite de Lemos). Importante notar também que esse comentário informativo ou argumentativo, plenamente assumido, raramente é a única voz mobilizada pelo filme. Há uma convivência notável de diferentes vozes, o que muitas vezes relativiza ou contamina a autoridade do narrador, confrontando-a com outras perspectivas, estratégia já utilizada em *Viramundo*. Penso, por exemplo, em *Vitalino/Lampião*, em *Viva Cariri!*, em *Visão de Juazeiro*. É muito frequente a utilização de vozes populares como comentários ou vozes “do filme” (depoimentos *over*), convivendo com a “voz do dono”, e também de cantorias populares, que não raro internalizam

¹² Cinema Documentário: um método de trabalho. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração. ECA/USP, 1972.

¹³ Eu me incluo neste movimento. Dirigi um documentário em 2004 (

5 mulheres de Paraisópolis, realizado pelo Centro de Estudos da Metrópole), que conjuga vários desses dogmas estilísticos.

¹⁴ In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil - Tradição e Transformação. São Paulo, Summus, 2004, p. 81.

uma espécie de “comentário da tradição”, do saber popular (da coletividade ou do mito, fixado pelo cantador). Muitas vezes a cantoria tradicional dialoga ou estabelece contrapontos em relação ao comentário erudito. Em suma: a presença do comentário não significa a equação de um modelo rígido e pobre e de modo geral há a convivência entre o comentário erudito e outras vozes.

Um ótimo exemplo é mais uma vez *Vitalino/Lampião*. Nesse filme, vemos Vitalino Filho produzir uma imagem de barro de Lampião, enquanto, na banda sonora, três vozes se alternam, cada uma delas desenvolvendo aproximadamente o mesmo “tempo” de fala: a voz do narrador erudito, Othon Bastos (que desenvolve um argumento e interpreta a posição de Vitalino e dos demais artesãos tradicionais confrontados com o “progresso” e a expansão do mercado); a voz de Vitalino (que ensina sobre a produção do boneco e explicita sua posição como artesão e artista – que quer manter viva a tradição iniciada por seu pai, e não aceita se dobrar aos ditames do mercado, à produção de bonecos em formas padronizadas); e a voz de um cantador que narra a história de Lampião em versos, numa espécie de “comentário da tradição” que repõe o “mito” por detrás da criação do boneco de barro, endossando a ideia de que o boneco é de Vitalino, mas o tema, o motivo, Lampião, é da coletividade (D’Almeida, 2003).

Creio que esta liberdade no uso dos elementos narrativos disponíveis (o comentário, a música, as vozes etc.) é um dos pontos altos dos filmes da Caravana, que mobilizam elementos bastante diversos em sua fatura, em formas bem mais misturadas e impuras do que aquelas que temos visto e praticado hoje em dia. Há um mito de “pureza”, de depuração estética, que marca a produção contemporânea de filmes documentais no Brasil, e que raramente é posto em questão – como se a depuração e a minimização dos recursos narrativos, em si, garantissem significação¹⁵. O uso da música nos filmes da Caravana, por exemplo, embora muito “impuro”, me parece

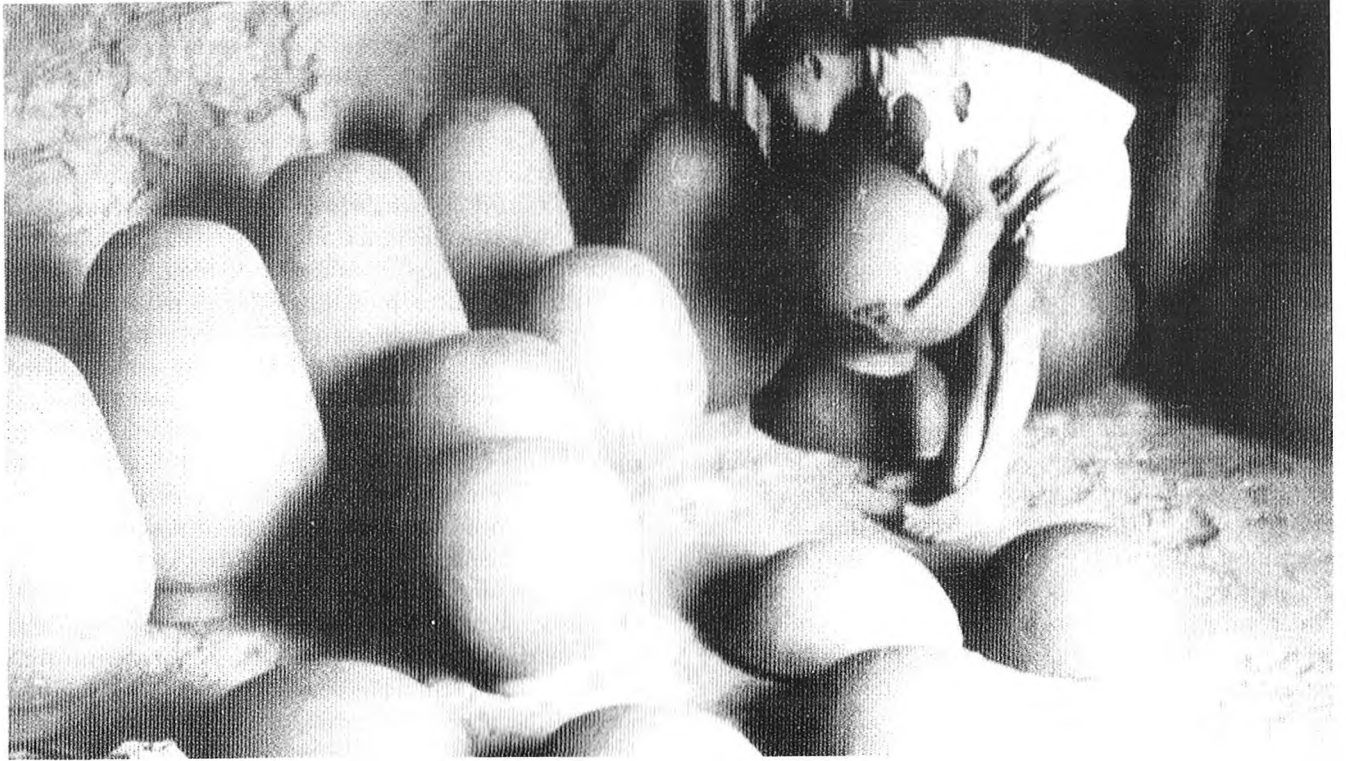
bastante consciente e consistente – nada tem de inocente ou “facilitador”. Penso sobretudo nos filmes que têm seleção musical de Ana Carolina, como *O Engenho*, *Casa de Farinha*, *Os Imaginários*.

Em *Os Imaginários*, penso que há mesmo uma tentativa, pela trilha sonora bastante “misturada” (como vemos também em *Viva Cariri!*), de estabelecer uma espécie de equivalente musical para as contradições, misturas e mudanças que vemos no conteúdo temático apresentado pelo filme. Fala-se de um momento em que a produção cultural tradicional não corresponde mais a uma forma íntegra e voltada para o consumo de uma “comunidade de sentido”, e em que esses objetos se transformam em mercadoria. Na seleção musical há música regional, música religiosa, música pop (jovem guarda), Luiz Gonzaga. Ao retrato mais “realista” do tema, nas imagens e no comentário, se soma uma trilha sonora bastante fragmentária e misturada, que nem sempre remete ao universo tradicional retratado e deixa clara a perspectiva do cineasta/narrador, alguém que vê e fala de fora. Muitas vezes é na música que esse ponto de vista se coloca, e que se explicita a consciência reflexiva deste “olhar de fora” (característica que veremos com força em filmes do começo dos anos 70 estudados por Jean-Claude Bernardet no capítulo de *Cineastas e Imagens do Povo* que se chama justamente “A voz do documentarista”: filmes de Ana Carolina, Arthur Omar, Paulo Rufino etc.; nalguma medida, esses filmes não são a antítese dos filmes da Caravana, que já antecipam características bastante reflexivas e “opacas”, como vemos bem em *Viva Cariri!*).

A propósito, num texto publicado no jornal *Opinião* em 1975¹⁶, Jean-Claude Bernardet classificava a atitude dos filmes sobre cultura popular nordestina que se fazia na época (os produzidos por Farkas são tomados como exemplo) como de “desapropriação cultural” (na medida em que a produção dos filmes escapava aos grupos sociais retratados e não voltava para eles). E afirmava que “de um modo geral, os filmes ocultam essa

¹⁵ O cinema de Eduardo Coutinho é a melhor expressão da minimização de recursos narrativos a favor de um partido claro e consistente: sublinhar a elaboração de sentidos pelos personagens reais, matéria principal de seus documentários. Portanto, não se trata, neste caso, de uma aposta inconsistente na “depuração”, mas da busca densa por uma forma mínima, que se constrói em torno das expressões verbais dos sujeitos da experiência.

¹⁶ O nordeste congelado pelo cinema. In: *Opinião*, nº 164. Rio de Janeiro, Inúbia, 26 dez. 1975. p.20.



dimensão e se apresentam como defensores da cultura popular, tentando coincidir com seus problemas”. Creio que o uso da música reflete uma “não coincidência”, uma explicitação do lugar do realizador, de modo que os filmes, em seu discurso, acabam por evidenciar um diálogo (ou um confronto) entre culturas distintas. A colisão da perspectiva do realizador com aquela dos sujeitos da experiência, com seus trabalhos e saberes, resulta numa tensão criativa que, em seus melhores momentos, os filmes da Caravana conseguem expressar - notadamente através da trilha sonora. Como bem escreveu Alfredo Dias D’Almeida (2003), “no diálogo entre culturas diferentes, a do cineasta e a popular, há a busca incessante, pela primeira, do ‘homem brasileiro’ em suas diversas matizes; um projeto inacabado, que perpassa todo o cinema da década de 60. Um diálogo que, de maneira geral, se manifesta como conflito entre dois saberes.”

Gostaria de destacar outro aspecto, que me parece dos mais notáveis nesses filmes da Caravana, e que eu chamaria de “vontade de atualidade”. Vejo em muitos dos filmes uma vontade de perceber na realidade, na situação retratada, o dado de atualidade e de mudança. De modo geral, a mudança não é vista com bons olhos, porque o “progresso” é “modernização conservadora”, e beneficia apenas as classes dominantes. Mudar para quê se a mudança não é a que se almeja? Há uma vontade de flagrar as contradições que moram nas mudanças. Aliás, eu diria que uma das palavras de ordem dos filmes do grupo é “contradição”. Não há, portanto, uma romantização da pureza ou do tradicionalismo da cultura popular, como ainda vemos em muitos filmes contemporâneos que flagram manifestações culturais ou experiências individuais fechadas sobre si mesmas, como que despregadas de seu tempo e de seu contexto. Nos

filmes da Caravana, ao contrário, as manifestações da cultura popular são sempre focalizados em seu contexto, contra o pano de fundo de um momento de mudança social, embora haja uma visão frequente da mudança como degradação – ou contradição irresolúvel.

É significativo como os filmes, de um lado, olham para as manifestações da cultura popular nordestina (material e imaterial) como “sobrevivências” meio anômalas e rudimentares de uma velha civilização – os filmes se chocam com a rusticidade, a precariedade, às vezes o conservadorismo dessas manifestações, muitas vezes caracterizadas como resquícios, sobrevivências rústicas e atrasadas, num país subdesenvolvido, de “débil capitalismo” e “lentíssimo desenvolvimento das forças produtivas” (como se ouve em *Memória do Cangaço*). Por outro lado, eles se insurgem contra a mudança que parece se encaminhar sobre essas manifestações, porque ela representa descaracterização e morte de técnicas e gestos tradicionais, sem significar real mudança social e real inclusão (lembramos que é o progresso, a industrialização, o “desenvolvimento” levado a cabo por um governo militar de direita, autoritário e internacionalista). Há uma visão bastante apocalíptica do progresso e da integração promovida pelo “avanço do mercado em escala nacional” – não é essa a mudança sonhada. Há na maioria dos filmes, sem dúvida, a perspectiva de que a cultura de massas vai “avançar” sobre as formas culturais tradicionais, destruindo-as. Nisso, os filmes da Caravana são também, de certa forma, pioneiros: na tematização da cultura de massas, poucos anos depois de um momento, pré-golpe militar, no qual, como escreve Alfredo Dias D’Almeida (2003), o “CPC ainda achava que competia aos intelectuais a produção de uma ‘cultura popular’ revolucionária que serviria de instrumento para politizar o ‘povo’”.

Portanto, uma boa síntese ideológica da Caravana Farkas

está neste trecho da tese de Thomaz Farkas (1972): “A simples documentação do fato em si não é suficiente. O dado isolado não é satisfatório. É preciso conhecer ou procurar estabelecer as relações significativas entre esses fatos, não só neles mesmos, como em seus vários níveis e também os processos de transformação que os atingem na medida em que se aproxima do que chamamos processo civilizatório”.

Um último aspecto que gostaria de colocar, mas que talvez seja dispensável dizer, é a importância propriamente histórica dessas imagens. A Caravana realizou um verdadeiro acervo de imagens e sons da cultura nordestina num determinado momento histórico, momento que, como sabemos, era de propagação de imagens oficiais, de propaganda do progresso e de veiculação de conteúdos ideológicos bastante fechados. As imagens da Caravana mostravam Brasis e brasileiros que não estavam na TV, cujas imagens, felizmente fixadas, são hoje, além de tudo, um valioso documento visual de uma época – e têm servido para prospecção de temas e imagens em documentários recentes¹⁷.

Há, não apenas no registro, mas sobretudo na interpretação que se torna visível na montagem, um compromisso e uma preocupação reais com o homem brasileiro, uma vontade de entender que lugar esse homem sertanejo ocupa no mundo, e em que medida as mudanças em processo vão beneficiá-lo ou tornar seu cotidiano ainda mais precário. Como escreveu Paulo Emílio Salles Gomes, referindo-se aos documentários modernos brasileiros dos quais os filmes da Caravana são provavelmente os melhores representantes, “focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência”¹⁸.

¹⁷ Lembro que as primeiras imagens do Cego Oliveira, tocador de rabeca, que aparece depois em tantos filmes – como Romeiros do Padre Cícero, de Eduardo Coutinho – foram feitas pelos cineastas da Caravana Farkas; as primeiras imagens das três cantadoras cegas que protagonizam A Pessoa é para o que Nasce, de Roberto Berliner, também... sem falar nas imagens de manifestações culturais e religiosas, do samba nos anos 60, de feiras, processos de produção tradicionais, nas imagens do trabalho, entre tantas outras.

¹⁸ Cinema:Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 85.

Un mapa arrasado:

Silvia Prieto, *La Ciénaga* y el nuevo cine argentino de los '90

por David Oubiña¹

“Si trabajamos, no podemos pensar”, afirma el obrero que ha tenido un encuentro con la virgen. Se trata de un momento particularmente iluminador de *Vida y Obra*, uno de los cuatro episodios que componen el film colectivo *Mala Época* (Mariano De Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno y Salvador Roseli, 1998); pero no porque la improbable aparición celestial traiga la clave de una solución sino, precisamente, porque escenifica la confusión y el extravío de los personajes. Mientras que la fórmula aludida en el título supone siempre una continuidad inescindible entre producción y constitución biográfica, en el film, en cambio, funciona como oposición, como disyuntiva irresoluble entre una y otra cosa. Vivir o trabajar. Entre ambas se ha instalado una discontinuidad que es el termómetro de la alienación. La violencia de la sociedad industrial consiste en imponer sobre los individuos esa desconexión y ese sinsentido. Tiene razón, entonces, Adorno cuando afirma que los pobres, antes considerados holgazanes, ahora resultan inmediatamente sospechosos. La visión de la virgen no trae ninguna verdad para los desesperados; sólo contribuye a hacer de ellos eslabones descarriados. Hay que pensar. Pero pensar en qué. Así como la labor de estos obreros ha sido privada de toda dignidad, su negativa a trabajar es el resultado de un trance místico y no de una conciencia rebelde. “Si trabajamos, no podemos pensar. Tenemos que recordar quiénes somos”, ha dicho el hombre. Es un discurso vacío, una pura gestualidad sin substancia, porque lo cierto es que ya no saben qué

deberían recordar. Extraviados en la gran ciudad, indefensos, son como náufragos sin rumbo, aprisionados en el esqueleto vacío de una obra en construcción. Si alguna vez lo supieron, finalmente han olvidado por qué están ahí y para qué trabajan. Han perdido sus raíces y tampoco han ganado un nuevo horizonte: carecen de memoria y de futuro.

Este pesimismo no escéptico sino crítico es un rasgo persistente en muchas películas de lo que se ha llamado *nuevo cine argentino*: en *Picado Fino* (1996, Esteban Sapir), en *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), en *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), en *No Quiero Volver a Casa* (Albertina Carri, 1999), en *Bolivia* (Adrián Caetano, 2000), en *Sábado* (Juan Villegas, 2001), en *Todo Juntos* (Federico León, 2002). Frente al cruce optimista entre vanguardia estética y militancia política a fines de los '60 o la denuncia oportunista en los '80, los films de los '90 parecen, a primera vista, menos comprometidos. Pero aun cuando no se ocupan explícitamente de la represión durante la dictadura militar ni del horror económico y social durante la reconstrucción democrática, los nuevos cineastas no hacen otra cosa que poner en escena sus secuelas.

La mayoría de estos films son óperas primas, a veces sólo parcialmente logradas; sin embargo, como sostiene Alan Pauls: “Por primera vez el cine argentino avanza, tal vez en una dirección confusa, pero está en movimiento. Hoy forma y producción son el mismo problema. Pensar la forma es pensar la producción. Eso no da necesariamente películas buenas,

¹ David Oubiña é um dos mais destacados críticos de cinema da Argentina, colaborador de várias revistas, professor da Universidade de Buenos Aires, autor e organizador de livros sobre cineastas argentinos (Leonardo Fávio, Manuel Antin e Hugo Santiago), organizador de *Jean-Luc-Godard: el pensamiento del cine* (Paidós, 2003) e autor de *Filmología: ensayos con el cine* (Ediciones Manantial, 2000). O artigo aqui publicado foi escrito em 2004.

² BECEYRO, Raúl; FILIPPELLI, Rafael; OUBIÑA, David; PAULS, Alan. *Estética del Cine, Nuevos Realismos, Representación (debate sobre el nuevo cine argentino)*. En: *Punto de Vista*. n.º 67, ago. 2000, p. 3.

pero al menos da un cine no acomplejado. En esto se diferencia del cine argentino anterior que era víctima de todas las cosas que no podía ser ni tener.³² No es posible por ahora identificar un programa conjunto ni una estética homogénea: la vitalidad de estas películas surge, precisamente, de la variedad y la diferencia. Pero puestas una al lado de la otra, componen un mapa arrasado de la Argentina menemista. Es a partir de la materialidad dura, singular e irreductible de la imagen que este nuevo cine hace política (hace lo político). Hay allí una hermenéutica visual que testimonia en imágenes un cierto estado de cosas y, en el mismo movimiento, hace su crítica: el desmontaje despiadado de un neoliberalismo omnipresente que, como una *microfísica*, atraviesa (y produce) los hábitos y los comportamientos.

No se trata de contemplar pasivamente la desolación sino de articularla a través de una ética de la mirada, tal como puede apreciarse en las mejores obras del nuevo cine. Mostrar no es reflejar, es hacer ver. Al mostrar, el cine impone una imagen y, como afirma Serge Daney: si la cámara permite ver es, justamente, porque obliga a ver. Ver un film es volver a ver algo ya visto por otro. ¿Cómo mostrar?, entonces, pasa a ser un problema ético fundamental. Quiero detenerme en el análisis de estos aspectos en dos films muy diferentes pero igualmente paradigmáticos de los '90: *Silvia Prieto*³ (Martín Rejtman, 1998) y *La Ciénaga*⁴ (Lucrecia Martel, 2001). El fondo sobre el cual se recorta la trama de *Silvia Prieto* es el del capitalismo salvaje y la economía de mercado así como el de *La Ciénaga* es el mundo caduco de las economías regionales tradicionales; pero lo notable es el modo en que esa dimensión de lo político ha sido interiorizada por los mecanismos narrativos y determina la representación de los comportamientos.

Silvia Prieto es la historia de una mujer obsesionada por el descubrimiento de que existe otra con su mismo nombre. Silvia se encuentra en un punto de su vida en donde advierte que es necesario un cambio radical aunque no sabe muy bien en qué debería consistir, y eso la lleva a actuar sin demasiada certeza respecto de sus iniciativas. Su ex esposo, Marcelo Echegoyen, ha empezado a salir con una promotora del jabón Brite (a quien todos terminan llamando por el nombre del producto) y ésta le presenta a Silvia su ex marido, Gabriel Rossi, quien resulta ser un antiguo compañero de secundaria de Marcelo. No son, por lo tanto, verdaderos cambios sino más bien intercambios (una reingeniería de las relaciones): todo ha mudado de lugar, pero a la vez, todo ha quedado en su lugar. Rejtman dijo que se había inspirado en las comedias de Howard Hawks y de Preston Sturges, y en efecto *Silvia Prieto* podría haber sido una *screwball comedy* si no fuera tan melancólica, si no estuviera marcada por un humor triste⁵. No es posible reconocer una influencia explícita de Sturges y de Hawks en la estética del film; sin embargo, sus huellas se advierten en el mecanismo delirante y absurdo de un relato que no persigue un verosímil realista pero que funciona como un sistema cerrado regido por una impecable lógica interna. Rejtman trabaja con un microcosmos de personajes que reaparecen y se recombinan, a partir de un mínimo de situaciones que se repiten y con una selección limitada de objetos que circulan continuamente.

Las dos parejas están relacionadas por un vínculo endogámico: todos se encuentran sometidos a una misma situación y manipulan los mismos elementos. Sólo cambia la función que ocupa cada uno en cada momento: la que recibe un regalo, luego lo ofrece a otro; el que era marido de una ahora es novio de otra. Como si fuera un modelo estructuralista, se trata siempre de los mismos componentes y de un conjunto de funciones fijas. La función de cada

³ Inédito no Brasil. (N. do E.)

⁴ No Brasil, *O Pântano*, já exibido comercialmente nos cinemas e disponível em DVD. (N. do E.)

⁵ La *screwball comedy* es un tipo de comedia alocada que tuvo su apogeo en la década del '30. El género se caracteriza por sus personajes excéntricos, la sucesión imparable de enredos y malosentendidos, los romances con final feliz y la velocidad del relato. Probablemente el mayor exponente de la *screwball comedy* sea *La Adorable Revoltosa* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938).

componente viene determinada por los demás dentro de una serie que varía y se recombina. Puesto que ninguno de los personajes encuentra su lugar, no dejan de circular aunque sea siempre dentro de un repertorio acotado de posiciones. Gabriel, que acaba de regresar de los Estados Unidos, se queja de la comida americana y alaba la argentina; pero lo dice mientras cena en un *fast food* chino inexplicablemente llamado *Tokio*. Todo da igual. Es un mundo de *tenedor libre*, porque funciona como esos restaurantes en donde comen los personajes: da lo mismo elegir uno u otro plato porque todos tienen el mismo valor (y todos tienen el mismo gusto).

Una misma ley rige a personajes y a objetos: los personajes son intercambiables; los objetos se intercambian. Así como aquellos se desplazan ocupando diferentes posiciones, éstos se entregan y se reciben pasando de mano en mano. Y así como aquellos carecen de psicología dramática, éstos son objetos impersonales, fabricados en serie o desprovistos de toda carga afectiva. Puede ser una muñeca de cerámica, pero también un tapado de piel, un saco Armani, un velador de botella, un contestador telefónico. Alguien regala, presta o vende un objeto utilitario que enseguida pasa a un nuevo dueño⁶. Son mercancías cuyo *valor de uso* tiende a ser eclipsado por su *valor de cambio*. En los términos de Marx: en una sociedad como la nuestra, lo que caracteriza la relación de cambio de las mercancías es que se hace abstracción de sus valores de uso, de modo que la relación social preponderante es la relación de unos hombres con otros *como poseedores de mercancías*. Esa es la economía política del film: la lógica de los intercambios importa, sobre todo, porque define una lógica de las relaciones personales. No hay afectos; sólo hay contratos. Y de nuevo: la misma ley rige a personas y a objetos. Así como

los objetos no son tanto una posesión de los personajes como una moneda de cambio entre ellos, lo mismo sucede con las relaciones personales ya que cada uno viene a ocupar el lugar que otro deja libre. Más que a un deseo, las relaciones parecen responder a una obligación funcional dentro de la estructura. No hay otro compromiso. El programa televisivo para casamenteros adonde concurre Garbuglia (un antiguo compañero de colegio de Marcelo Echegoyen y Gabriel Rossi) es emblemático, en este sentido, porque explicita esa nivelación entre personas y objetos: es un contrato matrimonial en donde las cualidades de los participantes se comparan como si se tratara de evaluar ventajas y desventajas entre productos similares para establecer cuál es la mejor combinación.

De todos los objetos que circulan entre los personajes, sin duda el más inservible es la lámpara de botella. De hecho, la denominación *lámpara de botella* es un epíteto para calificar a un adorno sin ningún valor. Por eso pasa de uno a otro y nadie quiere quedárselo. Y no es casual que ése fuera el apodo escolar de Gabriel Rossi, destinatario final del velador, ya que él es el más "inútil" de todos los personajes y por lo tanto aquél cuyo coeficiente de intercambiabilidad es el más alto: siempre con su bolso al hombro, es un nómada que no logra instalarse en ningún lugar y en ninguna relación. No tiene *valor de uso* para los demás (que no saben qué hacer con él) sino un *valor de cambio* (ya que parece estar sólo para ser reemplazado). Por otro lado, él es quien ha comprado la muñeca de cerámica que primero recibe Brite y luego Silvia, y que aparece como un emblema de ese universo cosificado. No es una representación hecha a semejanza de un modelo sino que son los modelos (Brite y Silvia) los que deben parecerse a un objeto fabricado en serie. Lo que cada una piensa que tiene

⁶ Esta idea de la narración como circulación o tráfico estaba ya presente en *Rapado* (1992) el primer film de Rejtman. Hay, entre otras cosas, un billete falso que pasa de mano en mano a lo largo del film y un reloj que se olvida y luego se recupera. Lucio, el protagonista, pregunta la hora y en seguida alguien le pregunta a él que entonces se vuelve el informante al transmitir el dato prestado. Rejtman dijo: "*Rapado* es una película que habla sobre la economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener un equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueques de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que te dan por caramelos de vuelto y de billetes falsos. Y también economía en cuanto a pretensiones. Es una película hecha con dos mangos. Sabía que no iba a disponer de mucha guita, entonces me propuse algo que fuera muy modesto en cuanto a pretensiones de actores, decorados, extras. Ahí mismo hay un condicionamiento. Entonces la película es una puesta en escena de lo que es hacer una película. Siempre es así. El método de una película está siempre en la película" (RICAGNO, Alejandro; QUINTÍN. *Un Cine Contemporáneo: entrevista con Martín Rejtman*. En: *El Amante*. n.º 53, jul. 1996, p. 14).

de único e intransferible es capturado por una efigie standard que además es previa a los individuos. A lo largo del film, Silvia ha insistido en telefonar a la mujer que lleva su mismo nombre como si quisiera confirmar que esa duplicación no es posible: “¿Silvia Prieto?”, pregunta. “Sí, ¿quién es?” “Silvia Prieto”, responde con furia antes de cortar. Curiosamente, luego de recibir la muñeca, vuelve a su casa y marca el primer número que le viene a la cabeza: el número de su doble, con quien combina una cita. La muñeca, entonces, funciona como hilo conductor que recorre todo el film, pasando de mano en mano hasta que es recogida por un chico que asiste a un recital del grupo *El Otro Yo* en donde canta la hija de la segunda Silvia Prieto. De modo que esa muñeca que representa a Silvia (que la duplica) es como una contraseña que conduce hasta su otro yo (a su doble).

Los personajes son actuados por las situaciones. Primero suceden las cosas y luego ellos reaccionan frente a eso. Son arrastrados por la lógica extraña del azar o de las coincidencias cuyo impacto se manifiesta en sus comportamientos: reciben las perturbaciones a su propio orden, las procesan y las empujan en una nueva dirección. A Silvia le entregan un bolso de ropa equivocado en la lavandería y, en vez de devolverlo y reclamar el propio, decide bajar de peso para poder usar la ropa ajena. Gabriel Rossi sale de la cárcel un día antes de lo previsto y es enviado a Córdoba debido a un error administrativo. Cuando Silvia va a buscarlo, encuentra en su lugar al preso cordobés que debió salir el día anterior; y como éste no tiene donde quedarse, Silvia lo aloja en su casa y le da de comer el pollo que había cocinado para Gabriel. La energía nunca se disipa sino que se reaprovecha. No hay una motivación previa para los actos, hay una justificación a posteriori que los vuelve necesarios. El cine clásico tiende a justificar cualquier incorporación del azar o la casualidad para que la historia resulte realista y creíble. *Silvia Prieto*, en cambio es el reino de la arbitrariedad y lo artificioso: Rejtman no intenta justificar el azar como un móvil razonable del mundo representado por el film sino que, al revés, el mundo del film se pone en marcha para amplificar ese azar.

Por eso las comunidades que se forman en el film son siempre un poco absurdas, porque están llamadas a funcionar

de acuerdo a una lógica impuesta. La segunda Silvia Prieto le dice a la protagonista: “Tendríamos que tutearnos; después de todo somos casi parientes”. Y en el epílogo documental, un grupo de verdaderas Silvias Prieto forman una cofradía cuando en realidad sólo comparten el nombre. Una de ellas dice: “Las Victorias son bravas, las Silvias son más tranquilas”. Como si el nombre indicara la personalidad y fuera suficiente para definir un aire de familia. Sin embargo, el nombre propio, aquello que identifica a cada uno como singularidad, es lo menos propio, lo que viene dado, lo más impersonal. Esa vocación por construir comunidades nominales es el correlato de una inclinación de los personajes a caer permanentemente en lugares comunes. Todos hablan con frases hechas que son el simulacro de un diálogo cuando en realidad no dicen nada. Así como individuos que comparten un nombre parecen integrar una hermandad aunque no haya ningún vínculo entre ellos, de la misma manera las palabras vacías de los personajes fingen un diálogo allí donde no hay ninguna comunicación. ¿Por qué esa insistencia en los lugares comunes? Quizás porque los personajes admiten que no tienen nada para decir y se amparan en frases hechas que no los comprometen a conversar. Lo que el film pone en evidencia es que todo sucede en superficie, todo es literal y no hay ningún significado profundo. El problema de estos personajes es que para ellos todo es lo que es. Y nada más. Nada más allá.

Son personajes vulgares, con vidas vulgares y problemas vulgares. Pero, entonces, aquí es posible encontrar un segundo sentido para la figura del doble. Si por un lado el descubrimiento del doble era un atentado contra la propia identidad (alguien descubre que no es la única Silvia Prieto), al mismo tiempo esa amenaza es la promesa o la fantasía de una vida más intensa (¿cómo no pensar que en otro lado, otra Silvia Prieto disfruta de mejor suerte?). Dentro de un sistema cerrado y en equilibrio, el doble puede erigirse como una desmentida a la literalidad de las cosas: una dimensión en donde lo mismo tendría un desarrollo más acorde con el deseo. O como escribió Rimbaud: la vida auténtica está en otra parte.

En *La Ciénaga*, al igual que en *Silvia Prieto*, los personajes también forman parte de una red de relaciones que funcionan como un sistema cerrado. El grupo acotado de vínculos intercambiables en donde todo circula de manera desafectivizada (Rejtman) o la circularidad familiar en donde las cosas pasan inmutables de una generación a otra (Martel) definen, en ambos films, un mundo asfixiante y sin salida en el que nada nuevo se produce. Pero mientras en la película de Rejtman sólo había jóvenes huérfanos en la gran ciudad, arrojados al mundo moderno, en la película de Lucrecia Martel se trata de familias casi sin jóvenes (sólo adolescentes y adultos), en medio del campo, aferradas a un tradicionalismo anacrónico.

La trama de *La Ciénaga* es muy simple: un verano caluroso, una finca en las afueras de la provincia de Salta, dos familias. Mecha, la dueña de casa, sufre un leve accidente y su prima Tali la visita. Durante unos días las familias de ambas, tan diferentes, se reencuentran y se cruzan, los chicos van y vienen, y cierta animación invade esa casa de campo en decadencia. José, el hijo mayor de Mecha, viaja desde Buenos Aires para visitar a su madre, los chicos van a cazar al cerro y las chicas hacen la siesta o charlan al borde de la pileta de agua sucia. Mientras tanto, las mujeres planean una excursión a Bolivia para comprar los útiles escolares de sus hijos, pero el viaje nunca se llevará a cabo. En algún lugar alguien dice haber visto a la virgen y sobre el final hay una muerte trágica. No sucede mucho más en ese mundo tal como es observado atentamente por Momi, la hija menor de Mecha.

Dijo Lucrecia Martel: “Cuando uno es chico, a lo mejor no entiende muchas cosas, pero es mucho más perceptivo. Eso fue una clave para la puesta de cámara: no intentar ser descriptiva porque no confiaba mucho en que mostrando fuera a aclararse nada”⁷. Observar no es describir: las cosas se muestran tal como son procesadas por la sensibilidad, la angustia y la imaginación infantil. Lo primero que se ve en el film es la vegetación frondosa de un cerro y una tormenta que se avecina, pero no es posible obtener ninguna precisión.

Convencionalmente, al comienzo de un relato suele haber un plano general llamado *plano de establecimiento*, que sirve para describir el lugar en donde sucederán las acciones y para definir las coordenadas espaciales que orientarán nuestra percepción al situar los movimientos de los personajes en un decorado preciso. El primer plano de *La Ciénaga* no permite enmarcar las imágenes que siguen. No es un *plano de establecimiento* sino una masa informe que se cierne amenazante sobre los personajes: no nos dice *dónde* estamos sino *qué* podemos temer. Define el tono de una mirada fragmentaria y temerosa, a merced de aquello que la acecha.

Nunca se sabe muy bien cuáles son las dimensiones de la finca de Mecha, dónde están sus límites, a qué distancia está de la ciudad en donde vive Tali. Como una prisión o una isla suspendida en el medio de la nada, separada de todo y sin posibilidad de escape. No hay trayectos, no hay transiciones, no hay desplazamientos. La gente va y viene de la finca a la ciudad, pero no hay imágenes del camino. José está en Buenos Aires y se dice que viajará a Salta; luego lo vemos ya instalado en la casa de campo, como si faltara un plano o una secuencia en donde debería haberse mostrado el viaje. Los chicos juegan todo el tiempo en el cerro, pero siempre los vemos desde adentro de la maleza: primero están en la casa y de pronto, por corte directo, ya están en el cerro. Como si la contigüidad entre uno y otro espacio (lo sabemos porque los disparos de las escopetas se escuchan desde la casa) no fuera suficiente para conectarlos en un continuo; más bien se trata de irrupciones, como si un espacio invadiera o violentara al otro. La metáfora del título, entonces, resulta clara, porque eso es precisamente una ciénaga: se advierte su existencia cuando ya es tarde y uno ha empezado a hundirse en el barro.

El mismo tipo de manipulación se advierte en el trabajo sobre el tiempo. Toda la acción del film sucede en unos pocos días, entre el accidente de Mecha y la muerte de Luciano. Sin embargo, la ausencia de acontecimientos, los rituales repetidos una y otra vez, los movimientos cansinos de los personajes y su inacción (nadie tiene nada para hacer: todos hacen tiempo

⁷ MONTEAGUDO, Luciano. *Lucrecia Martel: susurros a la hora de la siesta*. En: BERNADES, Horacio; LERER, Diego; WOLF, Sergio (editores). *Nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka, 2002, p. 74.

en espera de que pase el verano), confieren una impresión de transcurso en cámara lenta o, incluso, de suspensión. Cuando Mecha se cae y se lastima, por un momento parecería que la imagen se hubiera congelado. Todo sucede como si la duración fuera un mismo instante prolongado eternamente. Así como no se ven los límites de los espacios, tampoco se advierte ninguna teleología en el transcurso del tiempo. Es un tiempo espeso, que arrastra a los personajes hacia el fondo y les impide escapar. La metáfora, aquí, es la siesta: la eternidad suspendida de esas siestas de verano, pobladas de historias legendarias y tremebundas.

En una escena, se ve una vaca que ha caído en una ciénaga. Los chicos que juegan en el monte saben que una vez que ha comenzado a hundirse, ya no tiene salvación y que la única piedad será pegarle un tiro. Igual que la vaca, todos en la familia de Mecha y en la de Tali se hundieren irremediablemente. Incluso José, que vive en Buenos Aires y parecería haber escapado a ese destino: nada indica que no vaya a convertirse en un inútil como su padre (de hecho se acuesta con la mujer que fue amante de su padre) y, ciertamente, en cuanto regresa a la casa familiar no tarda en ser devorado por la apatía y la inercia, como los demás. La leyenda cuenta que un día la madre de Mecha se metió en su cama y nunca más salió de su habitación. Ese fantasma pesa sobre la mujer como un mandato familiar: pocas veces se la ve levantada y casi nunca sin su camisón⁸.

Mecha ha heredado de sus padres una empresa rural organizada alrededor del cultivo y venta de productos regionales. Los pimientos que se ven sobre una bandeja, al principio del film, son la base de una economía familiar que

ya no rinde, pero todos están demasiado aletargados como para intentar reactivarla. Es posible inferir que en otra época las finanzas fueron más prósperas y que ahora la empresa familiar se halla en decadencia. Sin embargo, todos prefieren vivir como si esos buenos tiempos no hubieran pasado y fueran a durar para siempre: así como no advierten que el agua de la pileta se pudre y que la casa se viene abajo, no comprenden que el mercado ha impuesto reglas de juego diferentes. La muerte de Luciano, al final de la película, es estremecedora sin duda porque es gratuita; pero también porque evidencia hasta que punto los personajes están a merced de lo que su propia torpeza o su propia desidia haga con ellos. Como si caminaran por una cornisa con los ojos cerrados y no hicieran nada por abrirlos. Desde el principio se presentía que algo terrible iba a suceder⁹; pero en otro sentido podría decirse que lo terrible es que nada sucede, que los acontecimientos sólo tienen lugar bajo la forma irrevocable de la catástrofe.

No extraña, entonces, que en este mundo improductivo (donde nada cambia y todo se repite desgastándose hasta agotarse) las cosas transcurran con la lógica cruel de lo inexorable dentro de una estructura circular. El sonido de las reposeras arrastradas y la composición del plano en la escena final remiten de manera inequívoca a la primera escena. Ese principio y ese final trágicamente idénticos es lo único que insinúa una estructura dentro de una serie de eventos que son vividos por los personajes sin preguntarse demasiado sobre el porqué de sus comportamientos. La perspectiva de Martel, escriben Silvia Schwarzböck y Hugo Salas, es impiadosa: "Como herramienta estética, la impiedad significa la posibilidad de ver a los personajes desde su propia lógica, de

⁸ Hay una sola escena en donde se ve a la familia reunida comiendo alrededor de la mesa y, tal como es presentada, resulta una situación impropia, anormal, extravagante. El resto de las veces, el sitio natural para reunirse o para recibir visitas será alrededor de la cama de Mecha. Se podría decir que *La Ciénaga* es un film sobre camas. Todos se meten en la cama de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José; José y Joaquín en la cama de Mecha. Y en esa promiscuidad mórbida se confunden la inocencia de los juegos infantiles con una violencia y una sexualidad apenas reprimidas.

⁹ Los inquietantes truenos que se escuchan en la primera imagen anunciando el temporal se confundirán luego con los disparos de los chicos en el cerro y la inminencia de que alguien saldrá herido. Hay numerosas heridas en el film: al principio, Mecha se lastima cuando cae y se rompe su copa; Luciano se corta y es llevado al hospital; Joaquín ha perdido un ojo durante una de sus aventuras en el cerro; José recibe un golpe en la nariz durante una pelea en el baile de carnaval; los chicos tienen la cara arañada por las ramas del cerro. A veces, el peligro es sólo una amenaza que no llega concretarse; a veces, los personajes salen ilesos; a veces, regresan con heridas; pero, en el final, siempre aguarda la constatación violenta de la muerte.

¹⁰ SCHWARZBÖCK, Silvia; SALAS, Hugo. *El Verano de Nuestro Descontento - género y violencia en 'La Ciénaga'*. En: *El Amante*. n.º 108, mar. 2001, p. 11.

Silvia Prieto



encontrar dentro de los límites de su mundo la verdad tranquilizadora que los mantiene encerrados allí”¹⁰. Momi, que ha ido a visitar el lugar en donde se habría aparecido la virgen para pedirle un milagro, dice: “No vi nada”. El film es implacable sobre la imposibilidad de cualquier línea de fuga: si en *Silvia Prieto*, los lugares comunes del lenguaje dejaban en evidencia que todo era una pura superficie carente de profundidad, en *La Ciénaga* es la mirada la que no logra encontrar nada más allá.

De dos maneras diferentes aunque complementarias, *Silvia Prieto* y *La Ciénaga* exponen un estado de cosas configurado de tal modo que cualquier cambio parece ajeno al horizonte de posibilidades de los personajes. La clave de estos films consiste en interrogarse por qué ninguno de ellos reacciona, por qué nadie advierte que circulan a la deriva (en *Silvia Prieto*) o que se hunden sin remedio (en *La Ciénaga*).

En *Silvia Prieto*, lo que está entre los planos o afuera del encuadre carece de funcionalidad dramática. Alguien dice “vayamos a bailar” y en el plano siguiente están bailando. No hay planos de transición que muestren a los personajes yendo a la disco, ni planos que reconstruyan el entorno y permitan situar la acción del baile: el trayecto está elidido y el lugar cae fuera de campo. El plano muestra a alguien bailando y no hay

más que eso para ver. Las situaciones no tienen continuidad, no dejan estela: a medida que suceden, se borran. No se encadenan sino que, simplemente, se suceden. Unas después de otras, unas reemplazando a otras. Al desconectarlas de lo que las rodea, las acciones son desprovistas de doblez o de segundos sentidos. Y entonces se achatán, se vuelven extrañas. De ahí lo artificioso que resulta el plano: bailar significa “bailar y sólo bailar”, no “estar en una disco”. Todo lo que importa está en el plano y todo lo que está en el plano importa de la misma manera. El sentido es superficial y literal.

En *La Ciénaga*, en cambio, la elipsis y el fuera de campo importan tanto como lo que aparece en el plano. Eso que el encuadre o el montaje excluyen presiona dramáticamente sobre lo que se muestra. Luciano queda en medio de la línea de tiro y luego se escucha el estampido de la escopeta a lo lejos; sin embargo, más tarde, reaparece despreocupadamente por ahí, como si el film le restara importancia a ese momento límite. La línea que separa a una cosa de la otra es delgada y caprichosa. Como una ruleta rusa: no pasó nada, aunque podría haber sido una tragedia. Y en algún momento terminará siéndolo. El disparo fuera de campo y la supresión de lo que sigue no es una cuestión de economía narrativa sino una modulación dramática: Martel no omite un tiempo muerto (puesto que el hecho tiene una importancia central) sino que convierte a la situación en una bomba a punto de estallar. Lo que se elimina regresa potenciado como una reminiscencia atroz en las imágenes contiguas, una violencia contenida, una huella invisible que, sin embargo, marca a los otros planos. Es como un agujero negro: un vacío que succiona todo hacia sí. Primero, la inquietud es “lo van a matar”; luego será “podrían haberlo matado”. Pero siempre, lo que sucede es más que lo que sucede: está permanentemente cargado de amenazas.

Se podría decir, entonces, que allí en donde la economía narrativa de *Silvia Prieto* trabaja sobre la desconexión y la dispersión, *La Ciénaga* explota la asfixia y la clausura. Aquí el encierro, allí la deriva. Aquí una densidad ominosa, allí la ausencia de todo espesor. Esto que se advierte en los mecanismos narrativos es lo mismo que sucedía con las relaciones personales: mientras que en Rejtman los vínculos son inestables y sin compromiso, en Martel se hallan

completamente estancados. Pero en ambos casos, lo que se intenta comprender (y hacer comprender) es que la ausencia de alternativas no es una fatalidad sino que las relaciones entre las personas han sido arrastradas por un largo proceso de deterioro social. Los films muestran que es lo que ha quedado de la Argentina luego de la dictadura militar de los años 70 y del descalabro socio económico de los años 80. Si posan su mirada sobre los cuerpos, es para observar allí sus nevaduras sociales. ¿Qué sabe un cuerpo? El de Silvia Prieto, por ejemplo, es un cuerpo aletargado y sin memoria, que se entrega tediosamente, como si ya hubiera olvidado qué es el deseo; para los adolescentes y los niños de *La Ciénaga*, en cambio, los cuerpos son ropajes dañados que conservan la memoria de las heridas y que apenas alcanzan a contener una sexualidad resallante. Eso dicen los cuerpos. Dicen aquello que las voces callan o disimulan.

Benjamín establecía un paralelo entre el cirujano y el cameraman que se oponía a la relación entre el mago y el pintor: “La actitud del mago, que cura al enfermo imponiéndole las manos, es distinta de la del cirujano que realiza una intervención (...) Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos”¹¹. Estos films de los 90 constituyen, podría decirse, un *cine quirúrgico*: una mirada sobre las superficies pero que las disecciona, las penetra y las examina para mostrarlas como un organismo descompuesto que necesita arreglo. Esa observación, microscópica pero penetrante a la vez, es su aspecto más sobresaliente y aquello que lo diferencia del cine anterior. La mayoría de las películas de los 80 pretendía acercarse a los grandes temas, pero no lograba atravesar la superficie de un viejo costumbrismo adornado por la denuncia amarillista. En este sentido, la “primavera democrática” adoleció de un optimismo dudoso y contrahecho: hay, en esas películas, cierta urgencia por sacarse de encima el pasado más que confrontar con él. Y si *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1986) resulta el

film paradigmático de ese período es porque lo terrible, allí, no es la tragedia de la niña ni de sus padres torturados y muertos sino la crisis de identidad que sufre la madre adoptiva. La catástrofe política del país queda reducida al melodrama privado de la heroína. Puenzo elude la discusión ideológica y despoja al problema de sus resonancias políticas: detrás de la aparente denuncia, se apura a conjurar cualquier arista conflictiva y se niega a revisar de manera crítica las relaciones con la dictadura militar. Más que abrir el debate, clausura toda discusión y apela a tranquilizar la buena conciencia de los espectadores. El movimiento de los nuevos films suele ser el inverso: sin abandonar nunca la historia mínima de sus personajes, hacen de ella un teatro de operaciones. Los cuerpos se convierten en el espacio de una intervención y se despliegan ante la cámara del anatomista que estudia, en sus ademanes o en sus muecas, las secuelas de los cambios sociales.

El obrero que recibe un mandato celestial queda paralizado y la adolescente que visita a la virgen en busca una respuesta no ve nada. En efecto, allí no hay nada. Pero en ese desierto de los personajes hay un paisaje lleno de conflictos para los films. Los nuevos cineastas no miran a sus personajes por encima del hombro, pero tampoco entablan con ellos una complicidad ingenua. Como quería Daney, es una perspectiva que se hace cargo de lo que muestra. En la observación se instala la dimensión crítica de un diagnóstico. *De Rapado a Sábado*, de *Mundo Grúa a Todo Juntos*, de *Picado Fino a El Bonaerense*, no se trata de arquetipos sino de singularidades irreductibles que transparentan un contexto. Indudablemente, ha llegado la hora en que el nuevo cine deberá dar un paso más allá. Pero la distancia de estas nuevas películas frente a la tradición costumbrista que ha dominado al cine argentino plantea un nuevo comienzo en la relación de las imágenes con lo real y de los espectadores con las imágenes. Hay, en esa crítica, una intervención transformadora. Y esa intervención es política, entonces, no porque sustente una ideología en particular sino porque funda una nueva comunidad de lo visible.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 43.

São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago¹

por Ismail Xavier

A paisagem do cinema brasileiro dos anos 90-2000, em sua vertente sério-dramática, destacou um tipo de situação em que a engrenagem do mundo ultrapassa o personagem e este se vê em lida com uma situação que não consegue controlar, definindo impulsos mal conduzidos de vingança regressiva, na chave do ressentimento, ou gerando um perfil de reação que o torna exemplo contundente de uma crise de valores tratada em cada filme de forma distinta. Há casos em que a crise do sujeito encontra as atenuantes da comédia – como em *Redentor*, de Cláudio Torres, ou *O Homem que Copiava*, de Jorge Furtado – e temos uma saída irônica em que a perversidade do desfecho funciona como um espelho da situação geral. E há casos em que tal crise se encaminha para um percurso de dissolução do sujeito sem apelos, como em *Estorvo*, de Ruy Guerra, *Rua 6, Sem Número*, de João Batista de Andrade, e *O Invasor*, de Beto Brant. Aqui, o espaço urbano se revela zona de alto risco, universo de sombras em que prevalece a exploração da crise de um protagonista marcado pela impotência. Trata-se de um homem comum que, ultrapassando um certo limiar, vê seu mundo entrar em colapso, não raro por força de um envolvimento direto com a violência e, no limite, com o crime organizado.

Estorvo, de Ruy Guerra, adapta o livro de Chico Buarque e se faz a representação mais radical, do ponto de vista estético e existencial, da deriva do sujeito num espaço urbano tornado labirinto e habitado por uma galeria de figuras grotescas. O filme incorpora a crise na sua forma, como o fazia o cinema moderno. Compõe uma experiência de desconforto que não tem sido própria à produção contemporânea, preocupada com

a “conquista do público”. A atenção ao mercado engendra uma dramaturgia mais convencional, uma representação controlada do descontrole, mas há casos de um cinema que dialoga com os gêneros sem deixar de atingir níveis mais complexos de articulação entre a experiência subjetiva e a composição do mundo que cerca o personagem. *O Invasor* é um bom exemplo dessa interação mais complexa entre o olhar do protagonista e o olhar externo do narrador que vê mais do que ele, mas não quer dele se afastar, fazendo o espectador partilhar de sua experiência-limite.

O filme de Brant se insere numa constelação de filmes sugestiva na relação com o espaço da cidade, e nele vou me deter porque traz elementos de enredo que estimulam um cotejo entre a imagem que oferece da cidade contemporânea e aquela que o cinema dos anos 60 produziu. Lá havia a experiência identificada com o desenvolvimentismo e o crescimento econômico; hoje, temos os impasses da dívida pública, a relativa estagnação e a hegemonia do capitalismo financeiro. A comparação entre as imagens correlatas a dois momentos do país permite discutir o Brasil a partir de São Paulo, pois temos uma relação de simetria e, dentro dela, de diferença entre *O Invasor* e o filme *São Paulo S/A*, de Luis Sérgio Person, de 1965, um clássico daquele período. O contraste entre essas duas conjunturas históricas, embora não explique tudo, ajuda a entender porque, num caso, a busca de um estilo realista produziu a metáfora da cidade-máquina que tem como referência o processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 50. E porque, no caso do filme de Brant, o cineasta adere a um estilo mais afinado com a tradição do

¹ Versão modificada de duas comunicações feitas, uma no colóquio *Representações da Metrópole: Brasil-França*, organizado pelo Centro de Estudos da Metrópole e pelo Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP, em 01 e 02 de setembro de 2004, outra no Colóquio *Brésil: La Montée des Paradoxes*, organizado pelo Centro Georges Pompidou dentro do *Festival d'Automne à Paris*, em 28 e 29 de outubro de 2005.

film noir norte-americano para figurar a cidade como um território em que um sentimento de cerco e perseguição não é delírio e tem como referência a expansão do crime organizado como padrão de administração das relações de poder em 2000.

Carlos, o protagonista de *São Paulo S/A*, e Ivan, de *O Invasor*, são sujeitos à deriva que vivem uma explosão catártica no final; a crise dos dois envolve a reação a um convite feito para partilhar o que, no fundo, têm dificuldade em aceitar. No entanto, é distinto o teor do pacto que lhes é proposto – pacto que é emblemático de cada situação histórica e do imaginário de época – e é distinta a forma como se compõe o labirinto.

Em *São Paulo S/A*, Carlos é técnico funcionário de um setor de ponta – indústria automobilística – e está ligado ao empresário Arturo Carrari, o imigrante italiano orgulhoso de ter-se tornado um “capitão da indústria”. Este é seu imaginário como dono de uma fornecedora de autopeças para as montadoras multinacionais, embora o filme mostre a feição acanhada de sua figura e de seus negócios. Ele é o burguês feliz que joga com a corrupção e toca seu negócio, cresce e vai fazendo próspera a família, num espaço doméstico de inocência, pois sabe conduzir a separação entre o público e o privado a seu proveito. Carlos, embora cúmplice de Carrari nas trapanças e eficiente no trabalho, vive todo o esquema com um indefinido mal-estar de quem não se ilude com o desvalor implicado no seu papel social, mas não reúne forças para dar o salto e mudar de vida. Figura a meio caminho, não se sente em casa, gostaria de estar em outro lugar, ser outro. Ressentido, é agressivo com as mulheres e tende a desprezar a figura com quem se relaciona, seja a garota de programa, seja a sua própria esposa. Quando diante de alguém mais complexo no pensamento e na vida, desconcerta-se, incapaz de entender as angústias da mulher intelectual com quem tem um *affair*. Ela é a figura-limite da representação do mal-estar em *São Paulo S/A*, com uma inquietação e uma vulnerabilidade diante do sufoco urbano que, num momento de perda afetiva e depressão, levam-na ao suicídio (seu apartamento na área do centro da cidade é o espaço simbólico que o filme explora na criação da imagem emblemática da solidão na sociedade anônima). Fora

outro seu repertório, Carlos poderia ter em sua amante uma opção, mas ele nunca esteve à altura. Amargurado, detesta o mundo medíocre em que tem sucesso, mas não consegue ir mais fundo no auto-questionamento, canalizando sua insatisfação difusa para um mal-humor que culpabiliza o outro e azeda as relações. Ao longo do filme, suas tensões se agravam, chegando a um ponto insuportável quando um gesto de Luciana o enfurece e precipita tudo.

A cena da ruptura abre o filme que, assim, organiza-se como um *flashback*, tendo Carlos como mediador do relato, centro da recapitulação de sua vida na cidade, numa combinação de cena e voz *over* que inclui uma ou outra fala direta à câmera. A cena-estopim pertence à vida doméstica, mas ao longo do filme, e mesmo neste caso da ruptura, há o espelhamento e referência constante à cidade como a matriz maior das experiências, como podemos ver na forma como se constrói a abertura. Observamos a cena da ruptura do casal com a câmera localizada fora do apartamento, mal ouvindo o que se fala. A visão dos gestos se justapõe à dos prédios refletida no vidro que nos separa da cena. Antes mesmo da panorâmica que nos faz sair do apartamento para observar a cidade, esta já se faz visível, numa sugestão de que a ação observada, embora uma cena da vida privada, tem tudo a ver com o lugar. É a presença do exterior no interior. Um gesto de tipificação: eles pertencem a uma multiplicidade de destinos ou de dramas não muito distintos vividos na cidade, tal como sugere a série de prédios, as outras coberturas e janelas. O aspecto serial desta experiência se reafirma nas imagens que pontuam os créditos do filme: a vista dos prédios observados da rua, em *contre-plongé*, para ressaltar a verticalidade, a potência da cidade em sua versão monumental. Ou, ao contrário, a vista aérea da cidade, para reforçar a sua extensão e unidade dentro da qual se movimentam as multidões, como descreve a imagem dos passageiros na estação ferroviária e em outros cantos da cidade, senso de um coletivo. Há contrastes, o edifício de luxo e as habitações modestas, a arquitetura dos bancos e a favela, mas tudo parece compor um todo que se conecta e pelo qual as pessoas e veículos circulam.

É este mesmo princípio que veremos atuar no fim, quando se completar o *flashback* e voltarmos à cena inicial.

O importante é que, desde a abertura, haja também destaque para o centro da cidade na perspectiva do pedestre, quando vemos Carlos a caminhar depois de abandonar a mulher. Ele se manifesta em voz *over*, e sua narrativa já se mistura com o som da cidade. O Viaduto do Chá é o espaço simbólico reiterado no filme, mas haverá muitas cenas no centro como ponto de encontro – a Praça da República, a Praça do Patriarca – e como local de atividades (o curso de inglês, a festa de *reveillon*), de modo a configurar um espaço coeso, dotado de energia, expressão da própria dinâmica do país e da cidade. Se o centro é a parte mais trabalhada, as outras zonas mais ou menos distantes compõem espaços disponíveis para a conquista desta nova ordem da industrialização. A periferia mostra a sua face como *locus* da expansão industrial, como quando Carrari mostra a Carlos o terreno onde será construída a nova sede da fábrica: vez ou outra há meninos pobres que brincam em amplo espaço vazio, mas há nestes lugares a promessa da ocupação pelo trabalho e pelas máquinas.

O mal-estar de Carlos permeia todas as ações e espaços, mas ganha sua melhor expressão na relação do protagonista com o universo do trabalho e com a configuração geral de uma experiência que é coletiva e se expressa nas cenas exteriores, mais do que na esfera dos dramas privados. O seu desconforto chega ao paroxismo no meio do filme, logo antes da decisão de casar com Luciana. A cena é emblemática. Seu espaço é o Viaduto do chá, ponto simbólico de confluência. A montagem paralela estabelece a conexão entre a cidade, pessoas na travessia, e o movimento das engrenagens, numa clássica metáfora que vem trabalhar a idéia do trabalho industrial como desumanização. Esta não é apenas a condição do operário diante da máquina; é a ordem geral. Tomando a relação homem-máquina como paradigma, a vivência na cidade se afirma como o ponto central da angústia, se expressa nesse refrão do “recomeçar”, “mil vezes recomeçar”, que Carlos repete, para depois dizer “aceitar”, trazendo os exemplos das atividades comerciais que ele conduz todo dia como, cada um a seu modo, os outros habitantes anônimos, atomizados, da cidade. Eles partilham o espaço público que se vê aí representado como linha de montagem, movimento maquinico totalizante. O que

é decisivo aqui é a referência ao tempo do relógio, à repetição dos ciclos do trabalho cotidiano. O tempo é o pesadelo, tal como vemos na tradição da cidade-máquina desde o filme *Metropolis*, de Fritz Lang, que destacava essa tortura do relógio num tom expressionista que não é propriamente a opção de Person. *São Paulo S/A*, sendo realista, não leva o tema da robotização ao paroxismo, mas insiste na sensação de ultrapassamento, na dor do trabalho industrial e sua administração, solo de experiência a contaminar todos os aspectos da vida.

Carlos não encontra compensação na vida doméstica, como em melodramas de final feliz. Depois de uma convivência morna e convencional, ele explode no momento em que Luciana, em segredo, faz uma proposta para Carrari: aplicaria o dinheiro do pai dela na empresa, e isto faria de Carlos um sócio do italiano. Luciana, e sua ambição pequeno-burguesa que Carlos despreza, levam o protagonista à indignação e à ruptura, como gesto reativo, sem projeto. É neste momento que tem lugar a cena que abre o filme e se repete no final, com destaque para a fusão da cena doméstica com a imagem da cidade, pólos solidários. Na repetição, já sabemos que o passo seguinte foi a perambulação, a pé, pela cidade. Agora no final, se vê que a deriva se desdobra numa fuga em que ele usa um carro roubado, um pequeno delito que resulta da crise e não leva a lugar nenhum. O tratamento dramático no final é talvez excessivo, na música e nas imagens de Luciana à procura do marido, bem como em passagens em que se insinua um possível desastre na estrada (o acidente só virá a acontecer no filme *O Invasor*). No entanto, a montagem cumpre a sua função no desenho de um momento catártico sem horizontes. Carlos abandona o carro roubado numa estrada e pega carona num caminhão que termina por ter como destino a cidade de São Paulo. Tal destino parece tão mais inexorável quanto menos parece resultar de uma decisão, como se insinua em sua fisionomia resignada que a montagem funde com a vista dos prédios da cidade, tradução visível de uma identidade profunda entre Carlos e a sociedade anônima. Tudo leva ao retorno da imagem do Viaduto do Chá, agora mais enfática em sua composição dos clássicos rostos na multidão que sugerem o grande número, mas não uma comunidade.

Define-se o homem-série, uma reunião do que são peças de uma engrenagem. A industrialização não é o paraíso, é lugar de dores que o tempo da cidade não permite tratar. Mas resta a dimensão de humanidade inibida nesta “multidão solitária”.² Algo que cada rosto traz como um potencial de cidadania, ainda vista como possível neste filme, pois o desfile final, embora cinzento, mantém o senso de uma partilha de destino a ser debatida, interrogada à luz do dia, no espaço público nas ruas onde o cineasta se põe no mesmo nível e se mistura com a população, assumindo um compromisso de enfrentamento dos problemas do mundo do trabalho que o salto econômico dos anos Juscelino Kubitschek deixou intocados.

Se em *São Paulo S/A*, a relação periferia-centro é mediada pela indústria cuja lógica se projeta em toda a cidade, nos filmes dos anos 90, se dá o contrário. O centro se torna uma estação do inferno, campo de concentração dos excluídos – uma massa já em estado de alienação mais radical do que os passantes de Luis Sérgio Person. Outros lugares também exibem um quadro melancólico de decomposição. *O Invasor*, em particular, retira o velho centro de pauta. Ele é apenas um ponto de passagem cortado por túneis e viadutos, rasgado pelas avenidas sem vida, um lugar pelo qual se passa de carro, se possível em alta velocidade, por cima ou por baixo, sem partilhar nada com ninguém. A relação com a periferia terá outra lógica, e será outra a mediação. Em termos de personagens e situação dramática, o salto de meio século traz um novo encontro com empresários. O negócio agora é uma construtora, não uma fábrica. Passamos a um setor cujos interesses têm muito a ver com a história das grandes cidades brasileiras e sua deterioração, focos de especulações financeiras e da ocupação ilegal do solo só possível em função de uma relação promíscua com o poder.

Ivan, o protagonista, é o sócio minoritário, como um Carlos que teria saído da posição de técnico cúmplice, bem pago, e aceito a co-responsabilidade lá rejeitada. Conduzido

por Gilberto, seu velho amigo e sócio, Ivan aceita participar de um complô para matar o outro sócio que é majoritário na construtora e se opõe a uma trama ilícita envolvendo a esfera oficial. Como Carrari, de *São Paulo S/A*, Gilberto é o sócio feliz e bem-humorado, exemplar pai de família, mestre na arte de adaptação aos novos tempos, sempre mais à vontade do que Ivan na passagem da pequena corrupção ao crime pesado. É ele quem detém a iniciativa e expõe a filosofia do darwinismo social com que procura legitimar a sua falta de limite: a sociedade é uma selva. Quanto a você, diz ele, ou é caça ou caçador. A trama do filme virá para confirmar a eficiência de Gilberto no plano prático, motivo da tragédia de um Ivan ainda capaz de algum escrúpulo, embora fraco, hesitante, em sua resistência que, posteriormente, virá mais do medo do que de um senso moral genuíno.

Carrari era o universo mesquinho das pequenas corrupções, a vista grossa do Estado às ilegalidades que garantiam a sobrevivência do pequeno empresário nacional dentro de um parque industrial liderado pelas multinacionais. O suborno do fiscal era é um pequeno lance de comédia, revelador do lado precário do que parecia tão monumental. Ele era cafona, oportunista, desonesto, mas não um assassino. Agora, é o crime que se revela a forma eficiente de administrar negócios, ou outras relações humanas. Chegamos a um paradigma de desumanização mais “baixo”, digamos assim, do que o evidenciado pela cidade-máquina. O espaço urbano se torna o terreno da caça e da morte clandestina, solitária, como salienta o final de *O Invasor*. Logo no início, os sócios têm que buscar o matador, aquele que sabe fazer o serviço. Este é apresentado aqui como uma espécie de fera em sua jaula cujos limites são transpostos pelos empresários, tal como sugerido pelo enquadramento básico do primeiro plano do filme. Lá está a imagem que destaca a grade que separa o foco do olhar (o matador no espaço *off*, fora da nossa vista) e as figuras dos dois sócios que se aproximam da câmera, produzindo a conotação apontada acima pela forma como eles expressam o seu mal-estar. Em seguida, a duração do plano-

² Lembro aqui o clássico de David Riesman, *A Multidão Solitária* (São Paulo, Perspectiva, 1971).

seqüência que dá conta de toda a conversa aumenta a tensão da cena, reforça o sentido de ameaça e poder contido neste olhar que intimida os contratantes, que os controla porque está no seu território onde valem outras regras, embora sejam eles que vêm trazer o dinheiro. O que permanece invisível assusta Ivan, que já mostra seu olhar esbugalhado de fascínio e de medo. Diante da pressão de Anísio – este é o seu nome – para que Ivan saia da mudez atônita, a “senha da segurança” trazida pela voz de Gilberto é: “ele também está pagando”. O desconforto dos sócios e a inexistência do contra-campo que daria corpo à voz do matador criam uma aura de mistério explorada ao longo do filme, mesmo quando ele se tornar visível. Neste momento, vale o efeito do rosto pétreo de Ivan: ele já contempla a morte no que está no espaço *off*, como que a interioriza.

Quando os dois sócios atravessam a cidade após o encontro, o que se destaca é a passagem pelo túnel, alguns planos do carro a passar por avenidas sem vida aparente. Gilberto quer comemorar – “bem-vindo ao lado podre da vida”, ele diz. E revela seus outros negócios a Ivan, que tem o seu momento de perda da inocência (Carlos nunca foi inocente e, por isso mesmo, não queria ser sócio de Carrari; forma de equilibrar sua consciência moral).

Transposta a fronteira, Ivan passa a viver um cotidiano aflito, cada vez mais temeroso das implicações desse gesto que, reticente, praticou como uma anomalia a ser esquecida. O sócio-líder, no entanto, vai demonstrar que tal medida é parte de um sistema, um estilo de gerir empresas e de administrar investigações policiais com o qual o protagonista terá de ajustar contas. Não pode “cair fora”: sabe demais.

No início, são poucos os elementos para que se entenda esta passagem ao crime por parte de Ivan. A estratégia do filme é não trabalhar em chave realista; por isto não explora com maior cuidado as motivações. Vale o registro de que forma o momento é vivido por Ivan como sujeito cuja experiência é tomada como mediação para que se desenhe um mundo

decaído, do qual ele só consegue enxergar os sinais grotescos da decomposição moral – sim, porque o eixo da questão de Ivan é moral. E sua crise se espelha numa galeria de personagens e de espaços compostos a partir de um código expressionista, gótico, como se esta dimensão moral precisasse de correlações visíveis sinalizadoras do Mal, fantasmagoria que se concentra na figura de Anísio. O código realista de *São Paulo S/A* é substituído pela tradição que, do expressionismo alemão, se estendeu ao *film noir*, mas há aí um suplemento trazido pelos códigos de uma outra gestualidade, a do matador. Este que foi procurado no terreno em que é soberano, para cumprir uma tarefa do lado de cá do muro e voltar à periferia. No entanto, em vez de sumir, ele vem, inesperadamente, invadir o dia-dia da empresa e dos negócios. E seu gesto evidencia a contaminação recíproca desses mundos ilhados por uma fronteira simbólica, vem superar a dicotomia entre centro e periferia vista como um código espacial que significa a separação entre ordem e desordem, lei e crime, civilização e barbárie. Aqui, em termos de figuração, há um “código comum” a unir os dois pólos, de modo que o interesse empresarial ganha uma feição metafísica de envolvimento com o Mal, numa iconografia que confere ao agente eficaz da “vontade de poder” uma dimensão diabólica.³

A mediação gótica na composição das imagens se ajusta à dimensão territorial do filme, voltado para pensar o problema contemporâneo a partir do espaço como projeção de um sistema político e moral em crise. Anísio, a figura da sombra, deve se manifestar de corpo presente no território da construtora para que se revele o que está implicado neste território: ele é uma explicitação, não uma invasão. O agente executor do crime, de outra classe, em geral mantido à distância, atravessa a barreira e se insinua no mundo dos ricos: invade não só a empresa, mas também a casa e a família; seduz a herdeira, a filha do sócio majoritário que ele mesmo, Anísio, executou cumprindo o contrato. A periferia vem ao centro, para dar corpo à verdade deste, em geral envolta em esquemas

³ Nesta referência a Anísio como a figura do Mal, no estilo gótico, cheio de implicações, tomo como inspiração a análise da personagem feita por Lúcia Nagib em capítulo do seu livro, *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, a ser publicado pela editora Cosac&Naify em 2006.

abstratos, complexos, invisíveis. Vejamos a forma como se dá este tornar visível.

A invasão dos escritórios da empresa se dá dentro de um esquema inverossímil. Ao contrário do que acontece na entrada dos empresários em seu território, Anísio galga o terreno sem cerimônia, deixando um rastro de medo no olhar dos que deveriam obrigá-lo a identificar-se e barrar sua entrada. A feição quase mágica desta entrada ganha uma conotação *pop* por força de outra invasão concomitante: a da música que antes entrara para pontuar a cena do crime, o trauma da descoberta do cadáver do dono da empresa, um rock agressivo, *heavy metal*, que repete o refrão: bem-vindo ao pesadelo da realidade; “eu, você, a vadia, ninguém presta”. Estabelece-se então que o “lado podre da vida” é a “realidade”, e a natureza desta é o pesadelo. Motivo porque não é o caso de construir imagem e som dentro do código realista tradicional. Valem as tinturas góticas, estas mesmas que os jovens incorporam em sua iconografia e sonoridade a título de provocação, grito de protesto. E que Anísio incorpora de forma mais sinistra, porque sempre a sério, crispado, ressentido. A atmosfera só é atenuada por um efeito *pop* válido para o público brasileiro porque o ator – estreante neste filme – é um dos líderes dos *Titãs*, nome de banda que projeta sua ironia na composição da personagem. Esta constelação de efeitos se ajusta muito bem à forma da sedução exercida por Anísio junto a Marina, a moça que vive, a seu modo, esta experiência de deriva, fascinada por este tipo feio e carismático, que transmite segurança e poder, preenche o espaço e se faz seu professor.

Há, portanto, um primeiro movimento de ocupação, em que o matador se apresenta para ampliar a sua veia prestativa, como se fosse uma companhia de segurança a serviço da construtora. E há um segundo, quando ele conquista a moça, vai à sua casa, lhe dá presentes e a leva para um passeio na Zona Sul, no seu território, episódio que dá motivo para que o filme mude seu registro e nos traga a imagem da periferia tal como construída numa linguagem que combina a montagem do *video-clip* com o olhar do documentário. Tal imagem é a da heterogeneidade, reunião do precário – do inacabado, porque muito pobre – e do que quer ser distinto mas já está em ruínas, projeto de um bairro de classe média

inviabilizado. O resultado é esta heterogeneidade, a mistura de “sobrado” e de “barraco de favela”, uma espécie de imagem condensada e multicolorida da cidade – de onde estão excluídos os bolsões do luxo e da homogeneidade ajardinada. Há vitalidade, mesmo em solo tão esburacado como o que vemos; mas o cantor de *rap* fala em cotidiano difícil, decepção, promessa e “enrolação” (dos poderes); alude a pivetes metidos com droga, a dinheiro sujo, ao povo inibido, à humilhação e a uma repetida decepção.

Uma seqüência noturna completará o quadro e consolidará a conquista, quando Anísio e Marina fazem sexo no carro, depois de uma cena no bar que destaca o estilo de conversa e a citação, impressa na roupa de um jovem, daquilo que seria o estereótipo associado ao território: podemos ler nas costas “terror na periferia”. Marina aprende os novos códigos e se insere na iconografia *dark* dos novos parceiros. Esta é feita de um imaginário em que as forças da vida cotidiana se transmutam em movimentos de grande amplitude, entidades como o Bem e o Mal, em que tudo se pensa fora da escala humana, como se aí neste campo de luta a força do gesto e da atitude dependesse desta incorporação de um sopro divino ou demoníaco.

A “invasão” de Anísio divide o filme em duas partes: a primeira linear e marcada pela estrita lógica do complô, com a narrativa avançando nos termos clássicos de causa e efeito, veloz, dramática. Quando ele ganha a cena, há uma bifurcação: constrói-se o paralelismo dentro do qual a questão do espaço – e seu repartimento na cidade – ganham força, impõem sua hegemonia. De um lado, é o passeio e a cultura *hip hop*, a gíria de Anísio, a voz do *rapper* Sabotage e sua presença carismática. A trilha sonora traz outro ponto de vista e trabalha o estranhamento mútuo dos dois mundos. A nossa excursão, com o guia turístico seguro e competente, interrompe o fluxo narrativo (tempo) e dá ênfase à exploração do espaço. Vale a feição crua do documentário, e a emergência de outras vozes que parecem ser as mais pertinentes como forma ajustada ao teor da experiência posta em foco ao longo do filme. Do outro, seguindo em caminho paralelo, está o drama de Ivan que vai entendendo a enrascada em que se meteu, e oscila entre o pânico e a reação agressiva. Ele compra um revólver, como se

isto o fizesse mais seguro no confronto com Gilberto, e acaba assumindo a figura do perseguido. Abandona a sua casa. Assume o *affair* com uma garota de programa que conheceu na boate de Gilberto. Ela cumpre a função da *femme fatale*, agente duplo a espioná-lo, numa estratégia montada pelo sócio. Quando ele descobre o esquema, se desequilibra de vez. De forma quase invisível, são dissolvidos todos os laços. Ivan resta sem vínculo, desterritorializado. Antes, era a crise moral, agora é o medo. O lado podre da vida (ou da cidade) mostra que ele, afinal, é a figura alheia, um invasor às avessas cujo resíduo de consciência moral o faz pagar alto preço. Sua deambulação reforça o senso de um espaço urbano em que há vazios estranhos, ameaçadores, entre as ilhas de espaço familiar, onde ele pensa se sentir seguro. O que emerge é a paisagem agressiva, grotesca em sua corrosão do ambiente, sinal de novo ciclo da reconstrução interminável da cidade. O momento final de catarse, quando Ivan, tal como Carlos em *São Paulo S/A*, assume o volante do carro para uma fuga às cegas, agora mais ajustada ao toque *noir* de toda a trama, condensa muito bem a nova fisionomia da cidade, nas zonas planas em que se rasgaram bairros populares para fazer passar avenidas, criando ruínas precoces e extensões desertas.

A figura de Ivan na direção do carro se alterna com planos subjetivos em que se desenha a sua visão perturbada, uma crescente perda do controle. A montagem prepara o clima para a cena da colisão com outro carro de onde saem dois indivíduos pobres que a fúria de Ivan despreza, ofende, gerando uma situação de conflito que ele resolve sacando a arma. Dissolvido o que ele supõe como ameaça (em verdade, foi ele a maior ameaça), a solidão no espaço vazio da avenida repõe os termos mais fundos de sua deriva: a tensão se resolve na desabalada corrida que define mecanicamente o seu rumo, até que a energia se esgote. Novamente, o som *heavy* vem dar expressão e, ao mesmo tempo, comentar a crise encarnada em Ivan. Enquanto a música fala do capitalismo “aqui suicida” e reitera que “a bomba vai explodir”, a travessia do protagonista

recolhe tais conotações em seu corpo, em sua desorientação, em seu desespero de pequeno homem só contra o mundo, um indivíduo contra quem até a câmera parece conspirar em sua proximidade persecutória a flagrar sua vulnerabilidade.

A quem recorrer depois de tanta agitação e medo? Erro derradeiro, o Ivan sem rumo vai à polícia. Confessa e denuncia. Como no início, tudo se vê a partir do mesmo ângulo, com seu rosto em primeiro plano, sem contra-campo, sem a definição do interlocutor (em última instância, somos nós, pois ele olha direto para a câmera). Ele quer passar uma borracha no delito cometido, refazer a identidade do engenheiro bom chefe de família. Quer sair do pesadelo “da realidade”. Abre o jogo como quem fala com um agente do Estado e da lei confiável, como se estivesse em uma dessas supostas ilhas de civilidade. Mas saberemos, na seqüência seguinte, que Ivan se entregou, de fato, ao esquema de seu sócio, pois entrou em território policial controlado por um cúmplice de Gilberto no aparelho repressivo. No desespero, Ivan acaba por encontrar a imagem de sua alienação nesta “toca do lobo” em que, ao contrário de um Carlos perdido na multidão em pleno centro da cidade, ele vive o seu colapso na solidão,ilhado, a coroar a nova metáfora da cidade como território de caça, onde o problema não é se diluir na série, na robotização, mas ser literalmente aniquilado. E Ivan o será, não por Anísio, o que estava no espaço *off*, invisível, na cena de abertura, mas por todo um esquema complexo que constitui o ponto de escuta desta confissão medrosa ao final, um ponto que permanece fora da vista e para o qual Ivan projeta um olhar de bicho acuado – curiosa simetria face à abertura, onde vimos os mesmos olhos em sua primeira escala do terror.

O espaço da corrida final de Ivan expõe uma paisagem grotesca – o asfalto e os barracos da favela arruinada. Revela-se aí, nesta justaposição, a face visível de uma dinâmica de interesses que atropela populações, sem integrá-las, montando a cidade arquipélago, ou cidade de muros, como também se usa dizer, com suas ilhas de instável civilidade e territórios

¹ A expressão “cidade de muros” é referência central no livro de Teresa Pires Caldeira, *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* (São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000).



O Invasor

onde se explicita a ausência do Estado, da lei, da cidadania.⁴ Digo “se explicita” porque existe nessa separação dos territórios um pressuposto que o filme quer desconstruir: o de que são mundos estanques, não conectados, a não ser em lances ocasionais, na figura do incidente, do assalto. *O Invasor* quer sugerir um outro elo mais sistemático neste jogo de poderes e estratégias, e não apenas contrastar zonas pobres e zonas ricas, demarcar o território da nação legal em oposição ao da vida subterrânea. Quer expor o que assegura a relação eficaz entre contratantes e contratados, o bom fluxo dos negócios.

Em seu corpo a corpo com esta experiência de deriva e violência, *O Invasor* ganha destaque dentro da constelação de filmes que tematizam a dissolução dos valores num contexto em que não há valores ou projetos para além da roleta das finanças e das táticas de sobrevivência. Um mundo social onde a constante é a reposição de estados de beligerância e de mando pessoal, esses que são típicos aos territórios onde, no Brasil pré-moderno, valia a lei da família e, no pós-moderno, vale a lei da quadrilha. O que, em alguns casos, dá no mesmo.

Big Brother Brasil e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo

por Leandro Saraiva

BBB: reprodução “simulada” da concorrência cotidiana

A expressão “*reality show*” é feliz como designação do gênero televisivo: trata-se, entre os variados formatos, da criação de dispositivos capazes de fazer do registro audiovisual prolongado de “pessoas comuns” um “show”. Esses dispositivos visam intensificar as relações entre os participantes, de modo a provocar um jogo de identificação com os espectadores que tem produzido altos índices de audiência em todo mundo. Tentarei aqui compreender quais as características – especialmente no caso do *Big Brother Brasil* – desta mimese da vida cotidiana que a torna tão eficaz como espetáculo. O lugar do espectador, o modo de fruir o jogo construído pelo programa me parece uma mimese de nossa percepção do jogo social no qual estamos envolvidos – ou mesmo uma “simulação” deste jogo. Há neste *reality show* uma reprodução de aspectos importantes do jogo de distinção social contemporâneo, não apenas na *auto-mise-en-scène* dos participantes, que parece reproduzir performances comuns a um amplo leque de relações sociais, como – numa dimensão mais estrutural da experiência contemporânea – no dispositivo que regula a relação entre “o olhar e a cena” – título do livro de Ismail Xavier¹ que estuda o melodrama como forma de regulação do olhar do espectador da sociedade de massas. O *Big Brother Brasil* ofereceria, segundo minha hipótese interpretativa, uma representação da economia emocional funcional às demandas concorrenciais da sociedade brasileira de hoje.

Uma primeira aproximação aos mecanismos que geram tanto interesse está nas semelhanças com as telenovelas. Sobre esse parentesco fundamental, Stella Senra diz que “eles [os *reality shows*] vieram otimizar o rendimento de um capital eminentemente brasileiro – a emoção despertada pelas telenovelas (...) o telespectador já aprendeu a ‘ler’ todas as personagens, a vasculhar suas intimidades e até a palpitar na sua trajetória. Neste sentido, os atuais *RS* não precisam mais ‘propor’ personagens muito definidas, nem tampouco acompanhar suas trajetórias: os telespectadores brasileiros já podem dispensar tais exigências. Na verdade, não se trata mais, nestes programas de personagens definidos por um caráter, dotados de uma interioridade, de um objetivo, mas apenas de indicações: traços, sinais, sugestões que ator e público podem ‘desenvolver’ (o termo é dos participantes)”².

Em entrevista recente, o diretor do programa, Boninho, apontou a semelhança do formato de captação e edição com o das telenovelas como um dos principais motivos para a grande audiência³. Vale a pena nos determos neste ponto. Uma primeira semelhança pode ser observada na composição do quadro de participantes. Claro que, tal como nas novelas, há uma ampla predominância de “modelos” e afins. O apelo erótico exercido pelos atores e atrizes é tão antigo quanto o cinema, e especialmente útil para os dilemas morais do melodrama. Mas, tal como observa Stela Senra, o mais significativo são os traços marcados e distintivos: os grupos são compostos por pessoas de características bastante contrastadas – em termos de classe social, crenças religiosas, lugares de origem. A idéia do dispositivo de confinamento

¹ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 127.

² SENRA, Stella. *O 11 de Setembro, os ‘Reality Shows’ e a Mobilização pela Imagem*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 64, nov. 2002, p. 81.

³ OLIVEIRA, José Bonifácio. (Boninho). Entrevista à Folha de S. Paulo, 04/04/2004, p. E-8.

isolado, vigilância e competição é, justamente, fazer com que essas diferenças rendam conflito, apresentando o “jogo” (o termo entre aspas é de uso comum no programa) como um propalado teste de convivência numa situação em que as “emoções afloram”.

Os próprios participantes atuam neste sentido, buscando marcar suas performances por traços já identificados pela indústria. Isso começa já na fita de seleção, e depois, como apontou Senra, se “desenvolve” no programa de acordo com o modo como vão se dispondo os outros – tudo em função das percepções dos participantes sobre os julgamentos do público, com as variações de comportamento ocorrendo dentro de um leque já codificado de estereótipos. A performance se faz sem nunca romper o efeito de quarta parede – nunca houve um comentário direto para as câmeras –, o que facilita a mobilização de uma relação com o espectador já estabelecida pela ficção clássica. É preciso provocar os outros, revelá-los agressivos e, especialmente, dissimulados e ao mesmo tempo projetar uma imagem de si próprio plena de autenticidade sentimental. Um recurso para isso, dos mais rotineiros, é a tentativa de formação de um casal.

Mas os principais investimentos neste teatro afetivo são aqueles das brigas e intrigas. Os movimentos de ataque e defesa entre os participantes têm que ser construídos de modo a se obter a posição de vítima e de imputar ao outro a imagem de algoz. O melhor desempenho é o do intrigante que age sutilmente.

Esses torneios entre os participantes, que fornecem a base para os “desenvolvimentos” (ajustes do tipo básico) dos “personagens”, são intensificados – e manipulados – pelas montagens que vão ao ar diariamente, especialmente os compactos dos dias decisivos de formação e de decisão de paredão.

Quando Boninho, diretor do *BBB*, louvava a edição como responsável pela chave novelesca que conduziu o programa, referia-se a esses efeitos de criação de climas de complotê e conflito. Ao mesmo tempo em que garante a

semelhança com as cenas de dissimulação e, por vezes, de aberta batalha, tão comuns nos melodramas, a edição influencia nos resultados das votações e, a partir daí, nas relações subsequentes entre os participantes.

Vemos aqui os princípios do melodrama em ação, pela espetacularização moralizante de conflitos, sempre em termos de hipocrisia X autenticidade. O melodrama firmou-se como forma narrativa fundamental da era burguesa quando, no contexto tumultuado da Revolução Francesa, opôs os “sentimentos verdadeiros” da burguesia ascendente à dissimulação dos cortesãos⁴. Posteriormente, com o fim da sociedade de corte e da época heróica da burguesia, a oposição moral do melodrama passou a mediar a relação entre proletariado e burguesia, representando a contradição de classe em termos de corações bons e sinceros oprimidos por ricos sem coração – que sempre poderiam redimir-se pela conversão moral. Não é preciso insistir sobre a permanência deste esquema nas telenovelas brasileiras. Talvez mais interessante seja observar mudanças recentes no uso do melodrama, e situar o *BBB* em relação a essas novidades.

Paralelamente à vertente das telenovelas canonicamente melodramáticas, nos últimos anos surgiu uma variante da telenovela brasileira contemporânea que introduz novas formas de representação dos conflitos de classe nacionais. Manoel Carlos, especialmente, desenvolveu uma mutação da fórmula de telenovela que se aproxima do modo de representação de conflitos tal como vemos no *BBB*.

Nas novelas deste autor não temos aquelas peripécias típicas do melodrama. O *plot* é tênue. As situações mantêm-se durante semanas, rendendo longas e desdramatizadas cenas de conversa. Existe, é claro, uma pontuação por momentos de confronto, que objetivam as tensões e fazem a história avançar. Mas mais importante que um equacionamento dramático de conflitos – como Gilberto Braga, classicamente, empreende – é uma espécie de laboratório de personagens. A novela começa com um leque de personagens muito amplo, quase que um mostruário de tipos e problemas – veja-se o leque feminino de

⁴ Para uma história da origem da forma do melodrama, historicamente fundamentada, ver BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Nova York, Columbia University Press, 1985.

Mulheres Apaixonadas, por exemplo – que vão recebendo maior ou menor peso de acordo com as pesquisas de opinião.

Nessa inovação de Manoel Carlos, merece atenção o modo diferente de construir o lugar do espectador. Aqui, ele já não é o ponto fixo em função do qual a retórica audiovisual é planejada. A novela quer oferecer materiais para discussão, exemplos típicos de comportamento fracamente estruturados como narrativa e, por isso, mais facilmente associados à história de cada um. Sempre se falou de novela nas conversas cotidianas. A novidade aqui, me parece, é que se fala mais da própria vida, recorrendo aos tipos da novela como exemplos de comparação e identificação.

O *BBB* leva adiante essa transformação. Não há *plot* algum, apenas impressões pontuais sobre a “personalidade” dos participantes. A correspondente mudança na posição do espectador se amplia e consubstancia na sempre sublinhada “interatividade”, através das várias interfaces do desenho “multiplataforma” do programa. O *reality show* rompe definitivamente o que Manoel Carlos já tornara tênue: a raiz aristotélica do melodrama, segundo a qual a ficção compõe um mundo com uma lógica interna, calcado nas relações e ações recíprocas dos personagens, revelando a lógica vigente no nosso mundo, real. Ao espectador, neste modelo clássico, cabe aprender pela contemplação da “verdade da poesia”. Ou seja, a ficção (a poesia) lhe oferece, para além do “que é”, dos fatos contingentes, um modelo das leis que regem as relações necessárias entre os fatos – a lógica do mundo. Na nova forma de espetáculo trazida pelo *reality show*, estabelece-se uma outra relação – mais “interativa” – com o espectador.

Identificar essas características e reconhecer sua eficácia de audiência não significa, entretanto, endossar o discurso do programa sobre si, que se apresenta como uma amplamente participativa experiência de relacionamento humano. Deste ponto de vista, que não é só do programa, mas também de alguns analistas⁵ – os *reality shows*, baseando-se no registro de pessoas reais, criariam um novo protocolo de relacionamento

com o espectador, capaz de desarmar os mecanismos fetichistas do espetáculo televisivo, que tradicionalmente estabelece para o espectador a posição passiva que Debord apontou como definidora da alienação da sociedade do espetáculo⁶.

Seguindo o caminho apontado por Senra, parece que o caso é justamente o oposto: essa aparente autenticidade e interatividade é mais um passo na espetacularização das relações sociais contemporâneas.

Tomo como pressuposto que a obsessão atual pela “celebridade” é sintoma de uma condição de desamparo social generalizado, uma espécie de solução mágica e individual para a desqualificação social e dissolução de identidades coletivas de que a fase pós-fordista do capitalismo disseminou pelo mundo, com contornos particularmente sombrios em países periféricos como o Brasil. Num só movimento, a formamercadoria engloba todos os setores da vida, enquanto a força de trabalho se torna uma mercadoria super-abundante. O resultado é o que Roberto Schwarz chamou de “sujeitos monetários sem dinheiro”.

Uma primeira instância da mimese das relações sociais presente no *BBB* está na dimensão concorrencial, em elas que tendem a uma disputa entre imagens. Um grupo de pessoas é “abstraído” de seus contextos culturais e práticos cotidianos e posto na “casa” (estúdio). Cada um é redefinido segundo traços tipificantes, a partir dos quais será estabelecida a concorrência entre todos. Obviamente, o objetivo maior, sem disfarces, é o prêmio final em dinheiro. Mas há ainda as recompensas simbólicas e materiais da notoriedade pelo fato de “estarem no jogo” – um dos chavões que se repetem nas variadas gincanas televisivas é que os participantes “já são vencedores por estarem ali”.

Durante os três meses em que estiverem na casa – na vitrine –, os concorrentes têm que se manter em permanente performance: uma imagem fixada de si, sem ambigüidades, sempre pronta à observação. Sob a pressão da disputa e da vigilância, eles têm que se mostrar relaxados, serenos. Vici-

⁵ Em seu já citado artigo, Stella Senra menciona autores que reafirmam o valor estético dos *reality shows*, como Ehrenber – de quem ela absorve perspicazes observações sobre o formato – e a revista *Cahiers du Cinéma* – que vê no formato um questionamento do cinema.

⁶ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 1997.

situações e incertezas da interioridade prejudicariam a capacidade de relação, de simpatia, leveza e entusiasmo. “Instabilidade emocional”, “crise”, “depressão” são alguns dos perigos constantemente referidos à performance dos participantes. A tensão é exacerbada pela incerteza na avaliação do desempenho, que deve ser intuída pelo participante, isolado de qualquer comunicação com o exterior da casa, de acordo com os resultados das eliminações semanais. Essa manutenção de uma performance aberta, comunicativa, simpática, não pode se evidenciar como performance, já que apenas a “autenticidade desinteressada” – a constantemente reiterada afirmação de que “estou apenas sendo eu mesmo” – leva à vitória. Vence quem melhor denegar a concorrência evidente, quem melhor encenar a ausência de luta, o valor superior da “experiência de vida”, da “troca e diálogo”, da relação intersubjetiva, em detrimento do interesse material pelo prêmio.

Não é preciso ir adiante para perceber a relação de analogia entre o espectador, trabalhador precarizado sob constante ameaça, e o concorrente do *reality show*. A identificação é reforçada pelo fato dos participantes serem “pessoas comuns”, ou seja, não serem profissionais da mídia (ainda que quase todos queiram ser). Nas últimas edições do *BBB* esse ponto foi, inclusive, sofisticado pela mudança no mecanismo de recrutamentos: apesar de a maioria dos participantes ser escolhida pela produção, segundo os ideais de beleza física que marcam os apelos eróticos incorporados em pessoas e objetos na TV, os dois concorrentes que entraram por sorteio – sem esse filtro do glamour erótico – tornaram a participação vicária dos espectadores mais estreita.

Essa mudança ajuda a esclarecer um ponto do modo de relação do espectador com o *reality show*. Como disse Maria Rita Kehl: “Parece voyeurista o prazer de espionar a vida encenada nos *reality shows* – mas não é. O prazer do voyeur consiste em captar o corpo do outro em sua dimensão obscena – do que deveria estar fora da cena – em busca da realização imaginária de outra cena, montagem inconsciente que regula um gozo que pode ser caracterizado como perverso. (...) Afinal, os participantes do jogo sabem (...) que cada movimento seu, cada diálogo, cada jogo de corpo vai contar pontos a favor ou contra na grande gincana de popularidade que realmente

interessa, o mais é conversa. Se existe alguma perversão no *BBB*, está do lado do exibicionismo dos participantes, e não do pretense voyeurismo do público (...) A perversão dos participantes, por sua vez, vai sendo cada vez menos sexual – o que parece não decepcionar muito o espectador. (...) O que esquentou o programa foi a encenação (esta sim, realista) da concorrência (e esta sim, perversa) característica do contexto mais selvagem do capitalismo selvagem a que estamos todos, atores e espectadores, submetidos.”

Outro psicanalista atento aos *reality shows* contribuiu para a compreensão do tipo de perversão nessa encenação da concorrência do programa. Sob o título, *O Sadismo É Real*, Tales Ab’Saber assim caracteriza a mimese em questão:

“No tempo da crise do emprego e de todos os objetos do espírito, com exceção das mercadorias, da inflação dos egos vazios pela cultura do espetáculo e do mercado, alcançar a ascensão social através da indústria do fetichismo de si mesmo é uma das poucas alternativas. Por outro lado, se transfere às massas desoladas e identificadas com aqueles pobres diabos aprisionados, que tentam vender qualquer coisa de si mesmos, o direito de julgar a vida, o espírito e o destino daquelas pessoas. (...) Por algumas semanas todos nos tornamos patrões daqueles destinos e decidimos quem será demitido ou quanto os prisioneiros devem comer, e assistimos contentes a dolorosos processos de regressão e sofrimento humano, programados pela televisão para o nosso próprio deleite.”

O argumento nos ajuda a entender a identificação do espectador como um processo duplo, ocupando imaginariamente o lugar de julgador e julgado. A encenação mobiliza, assim, para o espectador o mecanismo completo da concorrência social. Revivendo os dois pólos, o programa atinge plenitude ideológica pela adesão afetiva do espectador ao “jogo” ao qual ele está submetido cotidianamente.

Essa dinâmica de concurso de popularidade é típica, como já foi dito, das versões europeias do *Big Brother*, onde as eliminações são realizadas diretamente pelos espectadores. A versão brasileira incorpora parcialmente um princípio da versão norte-americana. Lá, os eliminados são escolhidos pelos próprios participantes, transformando o jogo numa disputa entre pequenos lags televisivos, tentando jogar uns contra os

outros. No *BBB*, a indicação para o “paredão” é feita nestes moldes, numa versão mista que pressiona a performance dos participantes em dois sentidos contraditórios, mas que, reunidos, dão ao jogo de encenações uma inovadora forma de melodrama.

Já vimos como funciona a concorrência denegada entre encenações de autenticidade. Nessa concorrência – tão familiar numa época de trabalho precário e “flexibilizado” –, os participantes disputam a preferência dos espectadores como mercadorias expostas numa vitrine. Ou seja, há bastante performance, mas pouco enredo dramático. Mas como a indicação dos “emparedados” é feita entre os próprios participantes, a possibilidade de complôs e intrigas está sempre aberta, dando margem às clássicas questões do melodrama: dissimulação, hipocrisia, mentira, cálculo *versus* autenticidade, sinceridade, verdade, sentimentos. A diferença em relação ao melodrama clássico não é apenas de grau de intensidade dramática, mas de regime de regulação entre “o olhar e a cena”: como diria Ismail Xavier, aqui não há um controle didático da apresentação das máscaras, capaz de sinalizar – para um espectador imobilizado num ponto focal em função do qual toda a espetacularização se arma – os pólos do bem (transparência de intenções) e do mal (engano). Com a vigilância permanente, as manipulações de pontos de vista têm que ser sutis – ou seja, o próprio jogador tem que, ao mesmo tempo em que manipula, encenar seu teatro da autenticidade: tarefa arriscada, que pode virar-se contra o jogador se mal executada.

Existe a possibilidade de tentar se abster das armações, deixando que os outros caiam por revelarem-se dissimulados urdidores de intrigas – mas aí há o risco de se tornar vítima dos complôs alheios. Atitude oposta é a de declarar abertamente que se trata de um jogo, tentando ganhar a cumplicidade do telespectador no desmonte do mecanismo moralizante do espetáculo. Significativamente, os participantes que tentaram essa estratégia da explicitação não ganharam a simpatia do público. O que não quer dizer, necessariamente, que as pessoas

de fato acreditem em alguma transparência. Apenas reforça outra interpretação de Maria Rita Kehl, segundo a qual “o público, a essas alturas já sabe que, em se tratando de um ‘show de realidade’, está sujeito a ser mais enganado do que nunca. E como sempre, está gostando disso.”⁷ O argumento fica mais claro em outro artigo da mesma autora, quando, resenhando um livro recente de Zizek (*Bem-vindo ao Deserto do Real*), ela caracteriza uma forma comum de alienação contemporânea nos seguintes termos: “A frase que dá título ao livro, por exemplo, é tomada do filme *Matrix*, dos irmãos Wachowski. Lembra a passagem em que o protagonista desperta da realidade virtual controlada pela matriz. Ao se confrontar com o “deserto do real”, a reação dele não é de libertação, mas de horror. Esse é o paradigma da sedução operada pela ideologia: ela nos faz desejar a dominação e repudiar o alto preço cobrado pela liberdade.”⁸

O *Big Brother* funciona “como se” os participantes fossem ou pudessem ser personagens “do bem” de um melodrama. Parodiando o samba de Nelson Sargento, podemos dizer que “eles fingem que se amam, e eu finjo que acredito”. O *reality show*, de modo aparentado com as novelas de Manoel Carlos, oferece situações pouco estruturadas como drama. Numa encenação coletiva improvisada, que é altamente concorrencial e ao mesmo tempo denega essa concorrência, dá-se, a cada lance, uma chance aos participantes de nos convencerem de sua autenticidade, de manterem nossa ilusão “apesar de tudo”.

Não se trata de desvendar uma lógica moral num mundo de fronteiras morais embaçadas como no melodrama clássico, emerso do caos moderno pós-Revolução Francesa. O que um *reality show* oferece ao espectador não é uma lição moral, mas material de conversa, a ser utilizado em comparações com situações e comportamentos do cotidiano. Se o “show de realidade” alcança de fato uma mimese, não é por trazer para o espetáculo a autenticidade da vida, mas porque a própria vida está dominada por uma encenação de si também altamente concorrencial e denegada. Estamos todos, atores e espectadores,

⁷ KEHL, Maria Rita. *Mesmice à Brasileira*. Entrevista à revista *Reportagem*. n.º 49. São Paulo, Ed. Manifesto, out. 2003, p. 42.

⁸ KEHL, Maria Rita. *Os Excessos do Imaginário*. Folha de São Paulo, 18/01/2004. Caderno Mais!, p. 12.

confinados nessa disputa, na qual – malgrado nossa lucidez sobre a crueldade do processo, para além dos limites do individual – não deixamos de lançar mão, em nossas “ceninhas” cotidianas, de enfoques melodramáticos.

Essa mudança na função do espectador, de centro fixo ao qual o espetáculo se endereça a comentarista cotidiano e voz ativa nos rumos do espetáculo, pode ser vista, a contrapelo do elogio da interatividade multiplataforma, como um avanço da alienação. Talvez o *reality show* seja a mutação do espetáculo midiático da era dos serviços, tornando-se ele mesmo “serviço” – acessível como “simulação”, e não mais retoricamente didático, como narrativa (melodrama), do qual é uma versão diluída. O sucesso da fórmula dos *reality shows* sugere uma mudança na sociedade do espetáculo, não no seu sentido profundo, mas no seu modo de operação.

Na formulação de Debord, o espetáculo “constitui um modelo atual da vida dominante da sociedade”⁹. A imagem seria, assim, a forma acabada da alienação contemporânea, exterior, separada, alheia e dominante da vida concreta dos dominados. No final do processo de expropriação dos meios de produção, arrematando e encerrando à proletarianização, chegamos à exclusão e a espetacularização geral. Na nova onda de superoferta digital de imagens, que acompanha as transformações na base produtiva acima comentadas, a alienação também se sofisticou e aprofundou. Como diz Ismail Xavier:

“A apropriação comercial do *Big Brother* diz respeito a uma versão do panóptico para o entretenimento, quando a figura da vigilância contínua e opressiva se traveste de uma amena cumplicidade dos *voyeurs* [ou falsos *voyeurs*, como vimos com Kehl] e exibicionistas à cata de fama e emprego. O panóptico, então, se afirma pelo seu avesso e se faz prótese, extensão do corpo, invertendo o sentido e a natureza do olhar: do pesadelo da vigilância (no qual somos objeto do olhar) passamos ao engodo de um ‘tudo ver’ (no qual somos sujeitos do olhar), que termina por se mostrar uma outra forma de

controle, agora feita a partir da superoferta de imagens gerada por um sistema que constrói um mundo visível ao alcance do controle remoto.”¹⁰

O autor aponta ainda, como correlata a essa passagem do panóptico ao controle remoto, uma “nítida onda de teatralização da experiência”, de forma que “para existir, em especial no império do marketing e da competição, precisamos criar a cena, estar disponíveis diante de um olhar que nos toma como objeto, nos oferecer como espetáculo”¹¹.

Esse mundo ansioso de *performers* armados de controles remotos para o monitoramento da própria atuação e dos demais, tem no *BBB* uma “simulação” ou “treinamento” para o que Senra chamou de “mobilização individual”, em referência a uma versão individualizada da idéia fascista de Jünger de “mobilização total” para a guerra.

Em vez de um rompimento com o padrão descrito por Debord, no qual a figura emblemática da alienação era o espectador passivo, esse indivíduo mobilizado, sempre pronto a se oferecer como espetáculo, é a versão contemporânea da mesma alienação.

No *BBB* temos a simulação das “condições de jogo” atuais. Sob a orquestração de um poder que em suas interfaces multiplataforma nos oferece uma miríade de ângulos de fruição/vigilância, nos identificamos alternadamente com o olhar panóptico e com os participantes que “criam sua imagem”. Tudo isso para que se repitam, *ad nauseam*, “ceninhas” de melodrama *light*, sem redenção ou condenação, que servem de instrumentos denegatórios na luta violenta pela sobrevivência.

O que se oferece como modelo identificatório é uma afirmação de si pela disciplina de auto-anulação de qualquer idiosincrasia ou autonomia, a plena disponibilidade pela completa subordinação de si aos humores da opinião julgadora – frente à qual as únicas transformações possíveis são as opções de imagens de si, claras e inequivocamente “positivas”. O fenômeno pode ser visto como uma versão

⁹ DEBORD, Guy. Op. cit., p. 14.

¹⁰ XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 10.

¹¹ XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 11-12.

mediática das teorias desconstrucionistas do fim das identidades tradicionais (e correlata liberdade de invenção identitária), ou das pregações dos arautos da auto-ajuda e da gerência empresarial, elogiosos à “capacidade de flexibilização e reciclagem” do trabalhador.

A semelhança entre as representações é sinal da reposição de uma situação histórica que as embasa. Podemos ler no “convívio na casa” do *BBB* uma expressão da dolorosa e denegada agonia do projeto moderno de integração nacional, gerando uma enorme massa de “indivíduos mobilizados” e “disponíveis” a se afirmarem desesperadamente pela anulação de si.

***Edifício Master*: um antídoto à espetacularização**

Como *BBB*, o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, toma como matéria-prima a *auto-mise-en-scène* de pessoas que não são profissionais da mídia, submetendo-as a dispositivos de captação e edição de imagens bastante estritos. Essas regras do jogo são as condições de possibilidade das performances e meio de sua concentração e intensificação a ponto de torná-la espetáculo, filmico ou televisivo.

Se isso é evidente no caso da TV, talvez não seja tanto no caso de Coutinho. Tem sido comum a referência ao seu cinema como registro de um encontro humanista, baseado numa capacidade de empatia de diretor, que saberia compreender o outro. Mas há algo de show de calouros tanto no *BBB* como em *Edifício Master*. As pessoas querem se reconhecer e serem reconhecidas numa imagem distinta.

Mas considerar os dois procedimentos assemelhados, como se Coutinho se dedicasse à uma versão humanizadora da simulação de voyeurismo dos *reality shows*, seria confundir o problema com a resposta. Coutinho monta seu dispositivo para que essa matéria-prima da *auto-mise-en-scène* se desfeticize, desmecanize. Ele busca uma fala sobre a própria experiência que fuja aos clichês, a contrapelo do *BBB*.

Como diz o próprio Coutinho, há, implícito no método de trabalho por ele empregado (pelo menos desde *Santo Forte*), uma teoria do documentário. Ou seja, estes filmes explicitam, sublinham uma dimensão da realização cinematográfica que

é apontada como fundamental do cinema documental: a relação entre quem filma e quem é filmado. É isso que é documentado – e não algum “objeto”, para além da relação – e os filmes de Coutinho, cada vez mais, compõem-se de uma coleção de registros desses encontros. Todas as regras do método convergem para esse ponto, servem para destacar e relevar a relação entrevistado-entrevistador.

Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial. Restringindo assim seu campo de ação, à Vila Parque da Cidade ou ao Edifício Master, ele obriga-se a aprofundar o olhar. A particularização do interesse evita que o quadro de entrevistados seja selecionado por critérios de tipicidade, o que seria uma forma de imposição de idéias pré-concebidas aos filmes (um retorno à documentação de um “objeto” construído *a priori*, abstratamente). Num grupo restrito, serão escolhidos aqueles que se mostrarem capazes de expressar, performaticamente, as suas experiências pessoais.

As entrevistas de Coutinho estão assentadas sobre o reconhecimento mútuo da mediação pública criada pela câmera. Um desdobramento desta postura está na recorrente recusa do interesse voyeurista nos “segredos” do entrevistado: Coutinho costuma afirmar o imperativo ético de manter o entrevistado lúcido sobre as possíveis conseqüências de suas revelações para a câmera.

Esses são modos de Coutinho lidar com o poder encarnado na câmera, o poder de tornar público, fixar imagens e versões. É através desse poder que a interlocução documental é criada. Os entrevistados são atraídos a essa arena pública. Os entrevistados de Coutinho são pessoas que ocupam posições inferiores na hierarquia social e, frente à câmera, têm a oportunidade de criar sua imagem, seu personagem (etimologicamente, uma figura pública), recriar-se como imagem, dar forma “publicável” a sua experiência, em geral marcada por opressões e frustrações.

Coutinho impõe-se restrições na montagem – preservação do presente da filmagem (sem imagens de cobertura, sem edição de som) e até da ordem de realização das entrevistas – que acabam por torná-la praticamente uma extensão de sua intervenção como entrevistador: ele monta de modo a não sobrepor sentidos às falas dos entrevistados, esforçando-se em

destacar, polir (sempre de forma discreta) o modo de cada pessoa construir-se como personagem.

Esse já famoso minimalismo de Coutinho tem sua base nesse modo ético – desdobrado em forma estética – de lidar com a relação criada pelo poder cinematográfico. Coutinho filma o encontro de *indivíduos* mediado pelo poder encarnado na câmera, encontros tensos entre setores sociais (intelectuais e populares). Cada entrevista é um esforço de expressão e encontro, e um risco de fracasso, a contrapelo das certezas do cinema (ou TV) calcado em maquinarias econômicas e narrativas.

Jean-Luis Comolli disse que o nosso é um “mundo programado”¹², ou roteirizado, e apontou como tarefa do documentário contemporâneo o emperramento dessa máquina de produção imaginária. Coutinho busca esse objetivo apostando na entrevista como palco da emergência não da informação, mas do ensaio da expressão autônoma do sujeito, que ele estimula de modo semelhante a um diretor de um laboratório de improvisação teatral.

O cinema recente de Coutinho é uma resposta consistente à fase atual da indústria cultural, produtora de um fluxo onipresente e insidioso de imagens, que tende a disciplinar os sujeitos como produtores de sua própria imagem, bem acabada, marcante e imediatamente identificável – a subjetividade afirmada como estilo. No caso do *Big Brother Brasil*, há uma “simulação de indivíduos”, numa reprodução imaginária de uma alienação do modo de ser das pessoas, em função de uma concorrência onipresente. A imagem de si que cada um produz é reificada para melhor ficar “disponível”, acessível 24 horas por dia, igual a si mesmo, bem acabada e sedutora como embalagens numa prateleira.

No palco da entrevista criado por Coutinho, o entrevistado “interpreta” (no sentido teatral e hermenêutico) a si próprio, e o entrevistador o dirige, num agenciamento entre câmera e performance que – como disse Ismail Xavier – dá continuidade à linhagem do cinema moderno. Tanto a composição de personagens nas entrevistas como a relação

entre elas no conjunto do filme se faz nesses parâmetros, tributários da visão baziniana, de busca existencial da incerteza como ruptura possível das ordenações imaginárias dominantes. Coutinho tenta, em seus encontros e confrontos, provocar e recolher faíscas vitais.

Edifício Master inicia-se, como de hábito em Coutinho, com o cineasta pondo as cartas na mesa. Sua voz, seca no tom e no conteúdo, informa-nos das fronteiras – da “prisão”, como ele gosta de dizer – do exercício de ascese cinematográfica: um prédio em Copacabana, com centenas de moradores, no qual a equipe morou durante um mês. Jamais teremos uma vista externa do edifício, mostrado em sua totalidade. O cineasta concentra-se no registro do momento das entrevistas. Nada de imagens que ilustrem ou comentem as falas, nem de montagens associativas. O som é sempre direto, sem edição de trilha.

Entre as entrevistas, algumas tomadas dos minúsculos apartamentos, vazios. Também pouco veremos o mundo desde o Master – apenas algumas frestas de janelas nos serão parcimoniosamente concedidas. Completando essas imagens de pontuação, destacam-se aquelas dos corredores, feitas pelas câmeras de vigilância do prédio. Coutinho já utilizara recurso semelhante em *Santo Forte*, onde espaços sem qualquer presença humana serviam de moldura para as conversas que evocavam as presenças invisíveis do universo religioso.

Há no centro do cinema de Coutinho uma tensão entre palavra e silêncio. Na exibição silenciosa de espaços vazios justapostos às entrevistas, essa tensão intrínseca recebe uma forma visual característica. Em *Santo Forte*, quintais como os de D. Teresa – a cozinheira que já foi rainha em outra encarnação, e nesta tem uma incrível capacidade de performance narrativa – evocam uma riqueza espiritual fervilhante sob a pele opaca do seu acanhado cotidiano. Como diz Teresa, “os espíritos estão em toda parte. A gente é que não tem vidência para ver”. Já nos corredores do Edifício Master, não sentimos presença alguma. Ao contrário, eles são uma terra de ninguém. Os apartamentos, que também vemos vazios, parecem áridos, como que resistentes ao calor da presença

¹² COMOLLI, Jean-Louis. *Viaje Documental al Mundo de los Reducidores de Cabezas*. In: I.A FERIA, J. (org.). *Medios Audiovisuales: ontología y praxis*. Buenos Aires, EUDEBA, 1999.

humana. As janelas – sob a influência dos relatos de duas moradoras que pensaram ou tentaram pular – sugerem mais uma fuga de morte do que uma abertura para os encontros da vida. Contra esse vazio, a fala dos moradores não evoca espíritos. Só tem o poder de evocar a própria presença, na afirmação de si frente ao entrevistador e sua câmera.

Esse vazio dos corredores do edifício é o do olhar da vigilância. Em *Santo Forte*, o vazio sugeria presenças invisíveis ligando as pessoas, um plano espiritual compartilhado existencialmente. Em *Edifício Master*, como diz Consuelo Lins, “Coutinho traz para o interior do filme uma tensão constitutiva da atualidade, em que se conjugam paradoxalmente isolamento e visibilidade: tudo ver, tudo exibir e ao mesmo tempo enclausurar, afastar, coagir, separar (...)”¹³. As câmeras de vigilância do Master – o olhar impessoal e impassível presente desde a primeira imagem, que nos mostra a equipe chegando ao prédio – são apenas um dos modos de incorporar na representação o dispositivo social que impregna a vida daquelas pessoas que moram ali em todas as suas dimensões. Pode-se dizer que essa onipresença do “tudo ver, tudo mostrar” e ao mesmo tempo “separar, enclausurar” não se restringe às imagens feitas pelas câmeras de segurança. A adoção desse enquadramento típico nas tomadas dos apartamentos e das janelas “encena” visualmente a presença desse regime imaginário na regulação da vida dos moradores. Nestes espaços privados (apartamentos) e em sua comunicação com o público (janelas), onde não há, empiricamente, um circuito de TV, a câmera de cinema reproduz o olhar de vigilância, sugerindo uma “condição” de auto-disciplinamento para uma vigilância social muito mais ampla – da qual o cinema, com o poder de tornar público, faz parte, sendo essa uma das dimensões fundamentais para a qual o filme tem que construir um modo de tratamento.

Essa identificação do olhar social inquisidor sobre a vida de cada se mostra quase que a cada frase de cada entrevista, e de várias maneiras. Logo no início do filme, uma antiga moradora fala da moralização do prédio, que antes do atual

síndico disciplinador, era um “antro de perdição”. O passado meio marginal do prédio é evocado às gargalhadas, com um prazer despudorado e explosivo. Mas logo a mulher retorna à circumspecta civilidade que esperamos de nossos vizinhos de edifício: hoje, conclui ela tristemente, o Master, “graças a Deus”, é um prédio de respeito.

Esta é a única entrevista na qual se fala explicitamente do sistema de vigilância do prédio. Mas Coutinho não está interessado em sistemas de segurança, assim como em *Santo Forte* não queria fazer um relatório das práticas religiosas na favela. Ele busca flagrar, em seus átomos de expressão, modos de ser, de ver a si próprio e as relações com os outros que compõem o mundo social. O fundamental desta entrevista é a radical mudança entre as gargalhadas que envolvem a lembrança de tons libertinos e a voz e semblantes sombrios que reconhecem a “melhora” do prédio. É um caso quase didático de tensão entre expressão de uma dimensão subjetiva rebelde à norma e a incorporação do discurso convencional.

Vários outros entrevistados expressam incômodos pela pressão desse olhar da multidão sobre si: Maria Regina não aceita os convites de Carlos, o companheiro com quem vive às turras, para passearem no calçadão de Copacabana, porque “já é velha”, e não quer ficar sentada exposta aos passantes, nem tem vontade de olhá-los; Marcelo, um morador que afeta sua fala de pedantismo intelectual, diz que “a realidade impregna demais”; uma jovem mãe diz que gostaria de tapar o poço de luz, por onde vozes e cheiros invadem a sua casa e já magnetizam a atenção de seu filho pequeno; Daniela, uma moça com terríveis dificuldades de comunicação – a ponto de não conseguir encarar o diretor – faz um auto-diagnóstico de “sociofobia”.

Esse regime de vigilância recíproca tem como contrapartida uma pulsão exibicionista, de se distinguir – afinal, os moradores do Master são, muito provavelmente, espectadores do *Big Brother Brasil*, identificando-se com aquele dispositivo de concorrência imagética. A dimensão distintiva já está estampada nos estilos de decoração de cada apartamento:

¹³ LINS, Consuelo. *Edifício Máster: controle, vigilância e resistência*. In: *O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

presos dentro dessas minúsculas quase celas, cada um tenta “dar uma cara” ao seu espaço – que, no conjunto perspectivas vazias desses apartamentos, mostra-se tão desértico.

Acoçados pela multidão, solitários em seus cubículos, cada um fala de si, mas não em relação a alguma possível experiência transcendente e dotada de um sentido forte e vital, como em *Santo Forte*. A matéria a que os entrevistados tentam dar forma, a experiência para a qual eles buscam criar uma imagem através de sua performance, é diretamente social – fala-se basicamente de trabalho e família, esferas de sociabilidade restrita e quase sempre frustrante. O que parece sempre estar em jogo é o julgamento social sobre essas vidas que, como o prédio, balançam mas não caem. Mesmo com grandes diferenças, os moradores do prédio compartilham as incertezas de vidas de trabalhos precários, aposentadoria curta ou desemprego. São, em geral, prestadores de serviço, que convivem com as classes dominantes o suficiente para ter que lidar diretamente com os valores de hierarquização social para compor sua imagem para a câmera. Na favela de *Santo Forte* ou *Babilônia 2000*, ou no lixão de *Boca do Lixo*, o julgamento social está presente, mas mais como um estigma coletivo. Em *Edifício Master*, tudo parece ter que se decidir em termos individuais. Os moradores se sentem compelidos a mostrar seu valor individual.

É uma tônica do filme um esforço, por parte dos entrevistados, de mostrar-se interessante, diferenciado e, mais que isso, alguém de valor, que soube superar as armadilhas da vida com dignidade e autenticidade. De acordo com o talento expressivo do entrevistado, essa performance é melhor ou pior conduzida: a mulata com um namorado americano, em sua coqueteria afetada, é menos bem-sucedida na superação do ressentimento do que D. Nadir, que se mostra tranqüila na fruição de seus LPs, seu órgão, seu canto e sua solidão. Por vezes, o afã de mostrar-se envolto, desde uma perspectiva positiva, num conflito de valores, pode chegar a ser cômico, como a mulher que reclama explicitamente de seu companheiro (“eu posso falar?”). A “lavação de roupa suja” a apresenta como pólo amoroso e autêntico, enfrentando as “safezas” do

homem. Marcelo diz que veio para o prédio “por motivos afetivos” e que já houve época em que curtia Copacabana, mas porque “nos anos 70, o glamouroso e o sórdido se misturavam” – e toda sua fala está marcada por estratégias de distinção em relação à condição social e cultural dos moradores do prédio.

Um forte indício da semelhança entre as matérias-primas – de disposições pessoais e expectativas sociais dominantes – às quais *Big Brother Brasil* e *Edifício Master* dão forma está no tratamento que o filme de Coutinho recebeu do *Jornal do Brasil* de 22 de novembro de 2002, que, segundo relata Consuelo Lins, “apresentou uma tabela listando todos os personagens de *Edifício Master*. Colocava ao lado, além de uma pequena definição, notas que avaliavam o que havia de ‘tocante, curioso ou engraçado’ nos relatos. (...) Se o filme utiliza inúmeros procedimentos para desprogramar o que estava previsto, a tabela tenta reprogramar, recolocar as coisas nos seus devidos lugares (...)”¹⁴.

“Definições” – operação tipificante comum aos *reality shows* e que é a antítese da abertura existencial dos personagens modernos – e notas: tentativas de estabelecer uma relação rotinizada dos espectadores com os personagens, transformando o conjunto de vislumbres de vidas do *Master* numa coleção de tipos “acessíveis”. No mesmo sentido operou a edição compacta, acrescida de novas entrevistas mais explicativas, feita pelo *Fantástico*. Esforços de desconstrução do lugar do espectador sugerido pelo filme de Coutinho: um tipo de relação aberta, de contemplação desarmada, como aquela que André Bazin via proposta nos filmes anti-retóricos, com pouco *plot* e personagens tateantes, do neo-realismo.

A necessidade que órgãos da grande mídia tiveram de, por um lado, noticiar o filme e, por outro, de domesticá-lo, é significativa: Coutinho tocou nos mesmos nervos expostos, de desejo e angústia de reconhecimento, que mobilizam os *reality shows*, e, ao mesmo tempo, obteve uma forma capaz de resistir a eles, de desmontar seu dispositivo – daí a necessidade de remontá-lo por tabelas e reedições.

Coutinho enfrenta essas demandas dos entrevistados e

¹⁴ LINS, Consuelo, Op. cit., pp.163-4.

dos espectadores por interpretações distintivas, aptas a serem imediatamente consumidas, já na escolha de personagens: busca pessoas com disposição para uma fala mais solta, menos presa a idéias alheias que apenas reproduzem os clichês das representações dominantes que circulam na sociedade do espetáculo. A seleção de possíveis entrevistados é feita através de gravações de pré-entrevistas e de relatórios feitos pelos pesquisadores de sua equipe, para diminuir a tendência do entrevistado de adequar-se àquilo que ele imagina que o entrevistador espera e para aumentar a concentração dramática de uma performance única, improvisada. No julgamento desses relatos dos pesquisadores, Coutinho dá pouca importância a informações “caracterizadoras” dos personagens. O que lhe interessa é a capacidade demonstrada de fugir ao óbvio, um certo talento expressivo para escapar à reprodução imaginária das visões de si e do mundo.

Mas esse *casting* não garante a irrupção do novo. Essa invenção de si não tem nada a ver com “sinceridade”, ou seja, não basta a pessoa selecionada “ser honesta” e “contar a verdade” escondida sob a máscara do senso comum. É preciso levar a sério a idéia de um palco, de um teatro da entrevista onde não há *script*, um improviso que pode ser melhor ou pior sucedido. Nessa situação de risco, de fuga da segurança do já confirmado, estão tanto o entrevistado como o entrevistador.

O caráter indeterminado da entrevista de Coutinho não se restringe ao “método” considerado em seus procedimentos de montagem do set, envolve também a intuição do diretor ao conduzi-la. Não há garantia alguma de se obter as “faíscas” vitais, os momentos de reinvenção de si para a câmera. A qualquer momento, a conversa pode cair na rotina das frases feitas. Algumas regras ajudam, como evitar perguntas de opinião, que tendem à reprodução de idéias dominantes, evitar dar dicas, em palavras ou gestos, que julguem o que o entrevistado diz – o que pode fazê-lo conduzir a fala para um rumo que agrade o entrevistador –, ou ainda, não pressupor entendimento do que é dito, sempre perguntando sobre o sentido de definições e julgamentos feitos pelo entrevistado. Mas isso é pouco. É preciso intuir o modo e o momento de perguntar a Daniela, por exemplo, porque ela não o encara,

pondo em questão as dificuldades comunicativas da moça e abrindo uma possibilidade de superação disso. Ou de cortar com um seco “é campeonato?” a construção de si como vítima sincera do marido, que Maria Regina coroa com a afirmação de que, apesar de tudo, ela o ama mais do que ele a ela. Ou de perguntar: “você é sempre emotivo assim?”, depois das lágrimas e do silêncio do garçom, emocionado pelo minúsculo reconhecimento por parte do patrão, que o deixou voltar para visitar a mãe doente. Ou ainda de perceber, na entrevista com Maria Pia, a espanhola que afirma que “pobreza não existe”, que é preciso retomar a própria fala dela, estimulando-a a ir mais longe: “quer dizer que os pobres são assim, vagabundos? Nem isso eles fazem?”.

São estratégias, diferentes a cada caso, de lidar com o que há de travo ou reiteração de auto-imagens disponíveis no “mercado imaginário” contemporâneo. Por vezes, Coutinho busca oferecer ao entrevistado, a si próprio e ao espectador, uma possibilidade de distanciamento frente ao momento de melodrama, como no caso de Antônio Carlos ou de Maria Regina. Noutra vez, seu lance é paródico, apropriando-se da fala do entrevistado e assim exacerbando uma lógica pré-fabricada, como a de Maria Pia, o que é também uma estratégia de distanciamento. Mas esses “passos atrás” são momentos de uma conversa, lances de uma comunicação que podem resultar ou não, mais ou menos, em desdobramentos inovadores na performance. São intervenções do diretor que sugerem caminhos na improvisação do ator, modulando um discurso que prossegue em movimento.

Há casos em que a lógica do entrevistado não se altera, aferra-se a verdades solidificadas, assumidas há tempos, para as quais o palco da entrevista é um momento privilegiado de reafirmação. Como diz Antônio Carlos, “foi maravilhoso, porque tive mais uma vez a oportunidade de passar a público minha infância, feliz mas sofrida”. O mais tocante exemplo é o de seu Henrique, o oficiante solitário do culto a *My Way* como celebração e compensação para seu sofrimento na velhice solitária. Ele afirma, com a “garra” patética de sua interpretação da música de Frank Sinatra, a visão de sua vida como um heroísmo de sofredor, que deu a vida pelos filhos que já não o visitam. Não deixa de haver um lance de distanciamento –

neste caso, executado pelo uso das imagens da câmera auxiliar, revelando o jogo da performance –, mas a força que seu Henrique imprime à sua performance sufoca qualquer passo atrás. Trata-se de um exemplo acabado de subjetividade ressentida, construída pela apropriação de um discurso midiático compensatório. *My Way*, “hino dos ressentidos”, ajuda seu Henrique a “como a própria palavra indica, insistir repetidamente na atualização de um sentimento (...) Na origem desse sentimento, houve a renúncia, a servidão voluntária: o sujeito cedeu ao outro, recalçou as representações do desejo – para depois passar a vida reclamando contra ‘o que fizeram comigo’”¹⁵.

Maria Rita Kehl tem estudado o ressentimento do ponto de vista da psicanálise, dentro do quadro de sua reflexão sobre os mecanismos imaginários, mecanismos de ilusão narcísica que reificam o Outro, entendido lacanianamente como o conjunto das formas culturais que fundam os laços sociais, como uma ameaça. Kehl¹⁶ utiliza-se desse referencial para apontar um amplo domínio do imaginário nas relações sociais do Brasil contemporâneo. Onde falha a relação simbólica – o reconhecimento de uma dívida essencial com a coletividade, fundante do sentido da vida –, a violência torna-se o modo básico de relacionamento. Desse ponto de vista amplo, a violência pode se manifestar tanto de forma explícita e mortal, como nas guerras por pontos de venda de droga, como numa subjetividade alienada, que transforma os outros em vilões de melodrama de uma cena imaginária, compensatória.

A análise das formas narrativas pode colaborar com a interpretação psicanalítica da sociedade atual pela compreensão em detalhe do modo de participação afetiva proposto aos espectadores na sociedade do espetáculo. As formas de construção de si para um dispositivo televisivo ou cinematográfico, no caso de *BBB* no sentido de reforço desse laço imaginário, e no de *Edifício Master* como uma busca de “sabotar” essa reposição do mesmo, expõem momentos de

luta pela constituição dos sujeitos no Brasil de hoje. A fertilidade dessa conexão entre análise narrativa e psicanálise é sugerida pelo que escreve Kehl quando diz que “é no encontro com os dispositivos capilares do poder que o sujeito tem oportunidade de inscrever no campo do Outro sua diferença, na forma de algum registro discursivo que lhe seja próprio. É nos encontros com (ou contra) o poder que o sujeito moderno, o homem comum das sociedades de massa, desgarrado dos modos de pertinência comunitária que lhe conferem um reconhecimento e um lugar entre os seus semelhantes, adquire existência pública e passa a se perceber como autor de sua história de vida. Não é sem razão que a literatura moderna já não trata dos grandes feitos lendários dos reis e dos santos, não narra os atos dos heróis e semideuses que foram os nossos antepassados míticos: a literatura moderna é o espaço simbólico em que se inscreve a vida comum dos homens comuns, em seus pequenos desajustes, sua inadaptação aos discursos de poder disciplinador”¹⁷.

Edifício Master pertence a essa linhagem da narrativa moderna a que Kehl se refere. As “vidas infames”, comuns, dos moradores do prédio são narradas em seus “pequenos embates” e sofrimentos – e o poder do cinema é também uma forma de poder com a qual essas vidas se defrontam. O cinema tem aqui um estatuto semelhante ao que Kehl identifica na psicanálise, que ela vê como ambivalente entre a função disciplinadora – uma face da “confissão”, segundo Foucault – e a possibilidade de reinvenção de si pela fala, de rupturas na ilusão de coerência estrita a que se aferra o ego.

É muito recorrente nesses embates dos sujeitos com a câmera que a narração se faça apelando à forma do melodrama. Não àquele melodrama diluído para acesso e consumo instantâneos do *Big Brother Brasil*, de pequenas encenações de bem (sinceridade) x mal (falsidade). Na *auto-mise-en-scène* do *BBB* – mimética das relações concorrenciais que se espalham por todas as esferas da vida – o objetivo é a disponibilidade

¹⁵ KEHL, Maria Rita. *Desejo e Liberdade: a estética do ressentimento*. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 2000, p. 216.

¹⁶ KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

¹⁷ KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 134.

permanente para o mercado de imagens e para o gozo imperativo, nova forma de imposição imaginária que substituiu a repressão¹⁸. Em *Edifício Master*, essas *mise-en-scènes* melodramáticas são de outro tipo. Como diz Coutinho, “é claro que existe um teatro, mas não é contaminado [como no “*Big Brother, talk show* etc.”], diz o autor pouco antes] pela noção de mercadoria”¹⁹. O teatro freqüentemente melodramático que ocorre encena o sentido daquela vida não como concorrência universal e direta, mas como compensação para a derrota social. Essas histórias mobilizam quase sempre como personagens os familiares. Reproduz-se, em tom acanhado, a estratégia que Diderot já anunciava como caminho para um teatro burguês: uma afirmação da vida privada como esfera da verdade, em contraposição às mascaras dos detentores do poder (naquele momento os aristocratas), em enredos onde viceja o ressentimento. “A estética do ressentimento: a ação dramática conduzida por uma personagem que é apresentada como vítima das circunstâncias que decidem seu destino; a mobilização das simpatias do espectador em função da inocência moral desta personagem em relação a seus próprios atos; a separação clara entre o eu e o mundo, situando o que é mau, violento e calculado como exterior ao psiquismo e o que é bom, sensível, verdadeiro, como interior ao psiquismo desta personagem, que é situada no centro das identificações do espectador.”²⁰

Nas entrevistas, coincidem narrador e personagem, e sendo essa narração um improviso dialogal, a construção de si se expõe. Há momentos de grande eficácia melodramática em alguns desses atores-narradores de si próprios. É difícil não se deixar levar pelo canto patético de seu Henrique depois de conhecermos sua solidão, que quase o matou quando teve uma queda dentro de casa, e sua história de trabalho duro e família nos Estados Unidos. A idade, a penúria e as dificuldades de movimentos resultantes de um derrame reforçam a identificação com o sofrimento de Roberto,

desempregado, camelô, separado da mulher e profundamente saudoso da mãe falecida. A ausência do pai marca também a fala de Rubão, que suspeita que seu pai adotivo, já falecido, era de fato seu pai biológico. Ele conta como encontrou uma criança abandonada num corredor do prédio, e como isso o perturbou; que sonha sempre com o pai, e que “tem certeza” que a mãe vai lhe contar “a verdade” antes de morrer – todo um roteiro da verdade sobre si como um segredo familiar emocionalmente carregado. Também na fala de Antônio Carlos, apesar de seu conteúdo ser quase didático – logo, pouco eficaz em termos de melodrama (“sempre mantive minha dignidade”, “eu não me escondo”) –, o tom das palavras e a sobriedade com que ele chora ao lembrar de um reconhecimento pífio por parte do patrão tornam seu sofrimento crível, ou seja, capaz produzir a identificação do espectador com o narrador vitimizado.

Em outros casos, a *auto-mise-en-scène* melodramática não é bem sucedida. Como no caso de Maria Regina, que joga segundo a lógica do “quanto pior, melhor” e acaba não convencendo. Revela-se aí também o caráter teatral – no caso, um teatro mal realizado, que entrega demais sua composição e não gera identificação.

Por vezes, ainda, o modo de auto-enobrecimento não é o apelo ao melodrama, e sim discursos de distinção mais explícitos e objetivos. Marcelo, por exemplo, apresenta-se como alguém que percebe a vida em termos estilísticos – o que Bourdieu²¹ define como a mais refinada estratégia de distinção –, um esboço de dandismo que se afasta marcadamente do melodrama. Eugênia escreve poemas e, compondo a personagem artística e inadaptável, disfarça sua condição precária de trabalho (animadora de festas infantis) com frases como “eu vivo do que aprendi na vida”. Um dos três jovens músicos que sonham com a fama chega ao paroxismo dessa atitude de estilização de si: ele, em absoluto silêncio, se deixa

¹⁸ KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 14.

¹⁹ Em entrevista para MATTOS, Carlos Alberto. In: *Eduardo Coutinho, o homem que caiu na real*. Catálogo produzido pelo Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.

²⁰ KEHL, Maria Rita. *Desejo e Liberdade...*, Op. cit., p. 221.

²¹ BOURDIEU, Pierre. *La Distinction – critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

gravar com um capacete estranho e uma capa de chuva. Segundo seus colegas, “a idéia é essa, uma mensagem visual”.

Essas performances estilizantes têm um contraponto em outra entrevista do filme, que revela a fragilidade dessas estratégias de distinção e projeção de sentido para a própria vida. Daniela, a moça com dificuldades de comunicação, também escreve poemas e pinta. Mas sua referência a essas obras vem como parte do que ela diz sobre sua “neurose e sociofobia”, a angústia da “aglomeração típica de Copacabana” e a sensação paranóica que lhe oprime e à qual ela resiste com sua atividade artística. Sua interpretação de si própria, através do que diz sobre uma pintura (“A floresta do meu desespero” é o título) onde representava os “olhares da selva de pedra”, é distanciada: “esteticamente é ridículo, mas eu não ligo, porque não tenho pretensão, e isso aqui no dia foi balsâmico”. Além da inteligência da reflexão, que põe em questão as performances dos outros entrevistados, há o modo de Daniela falar: um grau de elaboração das frases completamente estranho mesmo a uma expressão oral mais formal. E o ritmo é também único, desconcertante. Ou seja, Daniela, auto-dagnosticada como sociofóbica, se põe à margem do jogo de espelhos e distinções sociais cotidianas e com isso revela o jogo. E ainda há mais nesta entrevista. Consuelo Lins tem razão em dizer que “este depoimento retoma, concentra e explica quase didaticamente questões fundamentais para o filme e que atravessa em filigrana diversas falas. Solidão, anonimato, visibilidade; reserva, antipatia e até mesmo aversão”²².

A entrevista de Daniela revela ainda uma dimensão estrutural de *Edifício Master*: aquela ambivalência do poder cinematográfico – que sugerimos ser análoga à da psicanálise – catalisando depoimentos dos moradores sobre suas “vidas infames”. Daniela tem dificuldades para encarar o diretor. Sempre lúcida sobre os elementos envolvidos em sua dificuldade de comunicação, ela diz que só “força a barra” e olha os outros nos olhos quando se trata de entrevista para emprego. Daniela sabe que Coutinho “não é patrão”. Há aí, mesmo na negação, uma identificação do poder cinematográfico, com o qual Daniela se confronta, ao mesmo

tempo se mostrando e se escondendo, superando seus travos na relação com o olhar público mediado por Coutinho, sem deixar de manter suas reservas.

O resultado é extraordinário: Daniela é, provavelmente, a personagem que, quando surge, mais provoca risos – mecanismo do espectador que marca a diferença frente à moça estranha. Ao final, entretanto, já não há essa graça e sim uma identificação que não é baseada nos modelos melodramáticos, mas numa colocação em situação similar ao conflito entre “paranóia” e superações “balsâmicas”, fora das ilusões narcísicas e jogos de distinção.

Outro momento de superação, de abertura existencial, ocorre na entrevista de Alessandra, a garota de programa. A “mentirosa verdadeira” subverte o imaginário melodramático, fazendo uma apresentação de si que não teme romper a segurança fornecida pela alienação do ser numa imagem de si conformada aos discursos dominantes. Alessandra não faz segredo algum de seu trabalho como prostituta. Mas também não tenta converter o estigma em sinal de distinção: reconhece neste trabalho uma condição degradante, que, entretanto, não se confunde com ela. Evidencia-se a exploração radical do trabalho como prostituta, justamente por ela não se reduzir a ele. “Eu me considero uma adolescente”, diz ela. E também mãe, namorada, filha – e em nenhum destes papéis, ou nas cobranças que os cercam, ela tenta ancorar uma representação do seu “verdadeiro eu”, em contraponto ao qual os outros seriam máscaras, disfarces para preservar sua “pureza”. Nada disso. Alessandra apresenta seus papéis não como “várias faces” dela, mas como atividades dela. Ela é o movimento, sua vida são as coisas que faz, que podem lhe dar dor ou prazer. Ela não se define, não se classifica. Mas é dura ao apontar o “nojo” que sente da prostituição, e também é firme em sua moral anti-moralista, que não aceita que a julguem.

Além da firmeza de caráter de quem não se deixa reduzir a alguma coerência idealizada, a moça nega o ressentimento por um estilo de expressão que incorpora, torna gesto, essa irredutibilidade a uma imagem de si. A “mentirosa verdadeira” passa num instante de uma expressão dura a um sorriso maroto.

²² LINS, Consuelo, Op. cit., p.159.

Colore sua fala por uma modulação de sentimentos que não nos permite fixá-la a alguma das informações. E estes movimentos de alma, encarnados no charme de quem mantém sempre uma parte por decifrar, são feitos em função do diálogo, reagindo, como numa dança, às ações do interlocutor. A personagem moderna, inacabada, que Alessandra interpreta é dialógica.

De certo modo, Alessandra repete em sua *mise-en-scène* o que Coutinho busca no filme como um todo: uma representação dialógica das formas de construção subjetiva dos moradores do Master. *Auto-mise-en-scènes* melodramáticas melhor ou pior sucedidas; impoção de estratégias de distinção; momentos críticos, seja numa intervenção ou na encenação da pressão do olho social em imagens de vigilância; momentos de libertação existencial: tudo considerado, Coutinho quer provocar e flagrar (documentar) as diferentes formas de subjetivação.

Coutinho já citou como expressão mais próxima do que ele tenta em suas entrevistas, um trecho de Pierre Bourdieu: “eu diria que a entrevista pode ser considerada como uma forma de exercício espiritual, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, aptidão a aceitá-lo e compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular é uma espécie de amor intelectual”.²³

Vale a pena, para ajudar na compreensão da estratégia geral de *Edifício Master*, levar em conta o contexto no qual Bourdieu escreveu o trecho. *A Miséria do Mundo* é um livro no qual o sociólogo faz uma inflexão em sua obra, dando mais peso ao “perspectivismo” – a compreensão do ponto de vista dos pesquisados – em detrimento do objetivismo – os fatos sociais em sua totalidade, objetiváveis em descrições estruturais da sociedade. Não é por acaso que isso ocorreu num trabalho dedicado à compreensão da “miséria de posição”:

não aquela miséria da penúria material, mas a daqueles que ocupam as posições inferiores dentro de determinados campos sociais – um dos estudos é sobre os conjuntos habitacionais da periferia parisiense, com seus blocos enormes, onde vivem isolados, diferentes mas indiferenciados num anonimato triste, uma multidão de “vidas infames”. Bourdieu reconhece o quanto essa experiência pode ser sofrida e a dificuldade de se representar essa experiência. Talvez esteja aí a raiz dessa inflexão “praxiológica” na obra de um sociólogo que, se sempre buscou modos de articular sujeito e estrutura, desenvolveu mais o segundo termo da equação.

Bourdieu busca um tipo de escrita sociológica capaz de absorver os pontos de vista e justapô-los como modo de representação de algum ambiente social que, se estudado, poderia resultar em compreensões profundas sobre a ordenação do mundo.

Consuelo Lins identificou o dialogismo em *Edifício Master*, algo semelhante ao “espaço de pontos de vista” justapostos de Bourdieu: “como é possível colocar lado a lado camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, estudante, músico, funcionária pública, empregada doméstica, professora de inglês, ator aposentado, poetisa e despachante – sem resvalar para o pitoresco? Como fazer coexistir viúvos, solteiros, e casados, de diferentes origens, idades, opções sexuais – e isso fazer algum sentido em um filme?”²⁴

Citando a entrevista com Maria Pia, a espanhola reacionária com uma visão de mundo bem diferente da de Coutinho, mas de quem ele “traz as razões, sem lhe dar razão” (divisa citada várias vezes pelo diretor), Consuelo, diz que “é esse tipo de procedimento artístico que Bahktin define como ‘polifônico’ (...) o autor não é mais o centro do mundo (...) não está nem acima nem abaixo de seus personagens, mas em uma intenção de negociação narrativa, na qual os personagens também exercem suas próprias forças”²⁵

Apesar de concordar com o “grosso” da explicação, eu faria um reparo ao recurso a Bahktin feito pela autora, que

²³ BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1997, p. 704.

²⁴ LINS, Consuelo. Op. cit., p.155.

²⁵ LINS, Consuelo. Op. cit., p. 22.

tem conseqüências na sua interpretação de *Edifício Master* e no modo pelo qual o filme é aproximado ao romance moderno.

O discurso indireto livre – citado por Bakhtin como forma de polifonia privilegiada na literatura moderna e por Bourdieu como inspiração – é mais tradicionalmente entendido como a “contaminação” do estilo do narrador pelo do personagem. Mas podemos, com vantagem, entendê-lo como um tipo de discurso onde o enunciador fica em suspenso: as frases tornam-se “impessoais”. Essa concepção, digamos, “substancialista” do discurso indireto livre limita nossa percepção das muitas modulações possíveis de um discurso que deixe indeterminado seu enunciador. Ganhamos em compreensão se percebemos “narrador” e “personagem” como entidades especulares que se definem em função dos arranjos do material. Vistos assim, dessubstancializados, “narrador” e “personagem” não precisam permanecer, ao longo da narração, idênticos a si mesmos. Eles podem variar muito, ser atravessados por diferentes vozes chegando até a se desfazer como “entidades”. Em seu estudo sobre Dostoiévski, Bahktin fala de linguagens sociais que se sobrepõem no interior de cada enunciado e “inclusive no íntimo de cada palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes”.²⁶

No caso de *Edifício Master*, as “vozes”, então, não seriam as do diretor e dos entrevistados, mas a presença, no que eles dizem, dos discursos sociais. A presença das “formações discursivas que atravessam e constituem os sujeitos”. Por exemplo, a constante presença do melodrama nas falas do filme.

Segundo essa leitura, o que Coutinho desenvolve no filme é uma forma de tratamento da matéria-prima imaginária dos moradores semelhante ao discurso indireto livre dos escritores modernos. Os entrevistados seriam pequenas madames Bovary. Kehl vê na personagem do mais emblemático livro construído a partir da polifonia do discurso indireto livre a heroína moderna prototípica: “Emma Bovary representa

o encontro dramático entre os discursos e saberes dominantes e a emergência da alteridade viva e inquieta, que reivindica um lugar inexistente e a escolha de um destino singular, num mundo onde o pátrio poder ainda dava as cartas.”²⁷

Franco Moreti aprofunda essa visão da construção narrativa de Flaubert: “As palavras de Emma (...) são dos romances sentimentais que ela leu quando moça, aos quais sucumbiu. São lugares comuns, mitos coletivos (‘no amor tudo é paixão, êxtase e delírio’), são o signo do social que está dentro dela, e não de sua individualidade (...) personagem e narrador perdem suas vozes distintas e são suplantados um pouco por toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia dominante”.²⁸

Essa é uma visão mais próxima da que entendo como mais fecunda, mas eu ainda discordaria de Moreti quanto à necessidade dessa operação apenas representar as forças da alienação. A abordagem do crítico italiano perde de vista o potencial emancipatório de Bovary, que Kehl, aliás, sugere. Ainda que seja assim, em *Madame Bovary* não é necessário, já que existem outros signos sociais, mais diversos e rebeldes, que podem atravessar a personagem.

Creio que *Edifício Master* se apóia sobre uma espécie de discurso indireto livre documental, uma espécie de sismógrafo das formas de subjetivação. Por vezes, como vimos, a reprodução vence. Já noutros casos é o impulso emancipatório que leva a melhor. O diretor esforça-se para que os entrevistados cumpram a máxima de que gente é para brilhar, com luz própria. Essa luz recorta-se na secura de composição do filme, que faz desfilar ilusões, auto-piedades, bobagens, indignações e dignidades.

O melodrama pós-moderno do *BBB* fornece aos espectadores uma simulação de disputa concorrencial sem tréguas, levemente disfarçada por falsos apelos morais. Já *Edifício Master*, com sua representação crítica – na tradição flaubertiana de incorporação e evidenciação das formas do

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Especificamente quanto ao que chamei de “desubstantivação”, ele identifica “três vozes nas quais decompõem-se a voz e a consciência de Goliádkin”, a personagem principal de *O Sósia* (p. 213).

²⁷ KEHL, Maria Rita. Op. cit., p. 49.

²⁸ MORETI, Franco. *O Século Sério*. In: *Novos Estudos CEBRAP*. n.º 65, mar. 2003, p.32.



Edifício Master

Outro em cada um –, capta flashes subjetivos de pessoas que têm angústias semelhantes a grande parte dos espectadores. O que se oferece, nos momentos mais felizes, são como que faíscas vitais, produzidas pelo choque entre os poderes do mundo e os movimentos subjetivos de desalienação como os de Alessandra ou Daniela, essas fissuras, como as que estas duas personagens conseguem obter. Na contramão do “conselho

personalizado em massa”²⁹, *Edifício Master* oferece ao espectador lances de duelos entre idéias recebidas (que formam emoções e visões do mundo) e o movimento livre do espírito. Não podem ser repetidos, não estão disponíveis, mas fascinam por seu poder liberador e nos inspiram a tentar obter iluminações, reinventar-se, manter-se em movimento, nas nossas relações cotidianas.

²⁹ SENRA, Stella. Op. cit., p. 83.

Emancipação Digital e TV Escola

por Gilson Schwartz¹

TV Digital no MEC

Interesses empresariais e políticos voltaram a se engalfinhar em torno da definição do “padrão” de TV digital no Brasil. Modelos do Japão, da União Européia e dos EUA têm sido debatidos à exaustão, sempre do ponto de vista da tecnologia, da engenharia ou do modelo de negócios (embora essa última questão tenha permanecido em segundo plano). O maior ausente do debate é o produtor de *conteúdo* – área tradicionalmente mal aquinhoadada em termos de verbas públicas ou privadas.

Sem muito alarde, no entanto, uma primeira iniciativa foi anunciada no final de 2005 pelo Ministério da Educação para a produção de programas para a TV Escola, atendendo aos parâmetros curriculares da 4ª série do Ensino Fundamental.

Vale notar, aliás, que o Fundamental atravessa importante mudança estrutural, pois passará a durar nove anos. O Edital, entretanto, dá menos atenção a essa mudança de paradigma pedagógico e dedica boa parte de suas orientações a estabelecer as bases de uma TV digital interativa na área de educação.

O valor total disponibilizado pelo MEC é de R\$ 3 milhões, para projetos com custos de produção de até R\$ 250 mil (cada proponente pode oferecer até três programas). A Licitação nº 856/2005 volta-se para a capacitação pela TV Escola. Define um modelo de exibição organizado em três momentos consecutivos:

1. *Pré-exibição*: concisa orientação e preparação do educador para a análise do vídeo e sua futura utilização, dentro e fora da sala de aula. A pré-exibição vai ao ar, obrigatoriamente, pela TV Escola, podendo também ser veiculada na internet, e

busca atrair o educador, despertando seu interesse em relação aos objetivos, conhecimentos e competências que podem ser explorados com o programa, assim como seu uso multidisciplinar, além de auxiliá-lo a preparar um plano de aula mais completo e diferenciado (exemplos de pré-exibição: *trailers*, *teasers*, *previews*, cenas de bastidores, entrevistas com especialistas etc.);

2. *Exibição*: é o programa televisivo que vai ao ar pela TV Escola e, eventualmente, em outros canais de televisão e que aborda determinado tema, utilizando todos os recursos tecnológicos da moderna televisão e garantindo qualidade de áudio, imagem e conteúdo científico-cultural-educacional; e

3. *Pós-exibição*: conjunto de atividades multimeios que complementa a aprendizagem proporcionada pelo vídeo e que poderá ser disponibilizado no portal da TV Escola e no E-proinfo – ambiente de aprendizagem da SEED/MEC. Na pós-exibição, o aluno poderá testar e aprofundar os conhecimentos adquiridos no vídeo. Como exemplo de pós-exibição, destacam-se: testes, textos complementares, sugestões de projetos e atividades, jogos educativos, atividades na *web*, enquetes, bibliografia, iconografia, entre outros. Essas ferramentas deverão utilizar recursos multimídia, permitindo seu uso em software livre.

Os projetos são classificados numa escala de 1 a 5 pontos, de acordo com critérios de avaliação, a saber:

- Adequação do tema às matrizes do SAEB;
- Rigor científico dos conhecimentos transmitidos e zelo pela linguagem;
- Interesse, variedade e profundidade das estratégias de abordagem;

¹ Gilson Schwartz é diretor do Centro de Pesquisa e Extensão em Economia da Informação e do Audiovisual “Cidade do Conhecimento” (www.cidade.usp.br), professor e presidente da Comissão de Pesquisa do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP.

- Desenvolvimento do projeto e aspectos de linguagem capazes de motivar os alunos e professores (séries em formato de vídeo-aula serão desconsideradas);
- Uso de recursos modernos e variados; e
- Viabilidade de realização.

Com relação ao momento de Pós-exibição, os requisitos obrigatórios são: (1) roteiro do programa; (2) vídeo digitalizado e indexado; (3) textos dos especialistas sobre o tema; e (4) bibliografia complementar (livros, periódicos, revistas).

Ainda quanto à Pós-exibição, os requisitos pontuáveis são: acervo de imagens; *making of*; textos complementares, com direitos autorais de domínio público ou devidamente cedidos ao MEC; *quizz* (mínimo de 20); teste (mínimo de 20); iconografia; sugestões de projetos interdisciplinares e de atividades orais, escritas, em grupo (variadas e para diferentes idades); outras atividades na *web*; site do programa no E-proinfo; objetos de aprendizagem; games; jogos educativos e produtos para uso em telefones celulares e *palmtops*.

Para classificação, é necessário que a instituição ou empresa alcance a pontuação mínima de 65%. No caso de empate, a Comissão Julgadora decide sobre o projeto a ser apoiado através de sorteio. O Edital oferece a seguinte referência conceitual:

“É na educação que a TV digital interativa alcança seu mais nobre ideal de interatividade: o que chama o telespectador para a análise crítica dos conteúdos, nele despertando o desejo de criar. Trata-se de uma nova forma de oferecer os programas, reconhecendo no usuário (alunos, professores, gestores e outros) um sujeito ativo e não passivo.

Pedagogicamente falando, busca-se concretizar desafios lançados por Paulo Freire, Vigotsky, Piaget, Morin e outros educadores que põem em relevo a complexidade e totalidade do ser humano e sua capacidade de construir significados e de gerar projetos e conhecimentos socialmente relevantes.

Obviamente, uma pedagogia de incentivo à autoria exigirá uma infra-estrutura que fomente e traduza as inúmeras respostas de atores individuais e coletivos motivados a explorar, analisar, contextualizar, aprofundar, expandir, enfim, a produzir sua própria visão e experiência sobre o tema.

A I CHAMADA PÚBLICA DO PROGRAMA TV

ESCOLA DE FOMENTO À PRODUÇÃO DE PROGRAMAS EDUCACIONAIS MULTIMEIOS busca contribuir para a discussão da TV digital interativa no Brasil, ampliando seu enfoque, além de já levar às escolas públicas estratégias didáticas capazes de estimular educadores e alunos a serem leitores criativos e conscientes do potencial e dos limites da mídia, cidadãos livres da manipulação e da massificação que pode ser exercida pelos meios de comunicação.”

Finalmente, são estabelecidos os seguintes objetivos:

- Produzir programas televisivos para a TV Escola enriquecidos por atividades complementares que estimulem a produção do conhecimento e que possam enriquecer a discussão sobre o conteúdo da TV digital interativa no País;
- Contribuir para que educadores e alunos sejam leitores criativos e conscientes do potencial e dos limites da mídia, ajudando a formar cidadãos livres de manipulação e da massificação dos meios;
- Fomentar a produção nacional de programas educacionais diretamente relacionados ao âmago do currículo nacional: Língua Portuguesa e Matemática, com base nas matrizes curriculares do Sistema Nacional de Avaliação da Educação – SAEB - 4ª série;
- Ampliar o escopo da discussão sobre infra-estrutura e modelos de produção de conteúdos para TV digital interativa, na ótica educacional, modelos que interessam também às áreas de emprego, saúde, cultura e outras que envolvem formação;
- Gerar sinergia entre este projeto e outros de infra-estrutura digital já em desenvolvimento, incentivando os pólos de TV digital e de produção de audiovisual que estão sendo implantados a produzirem conteúdos educacionais multimeios;
- Descentralizar a produção, valorizando a criação regional de qualidade;
- Promover a criação de consórcios e a articulação entre produtores de TV, educadores, universidades, web designers, instrucional designers e outros profissionais capazes de desenvolver conteúdos educacionais multimeios.

O Edital ainda esclarece: “A etapa de Pré-exibição irá ao ar, obrigatoriamente, pela TV Escola, mas poderá ser veiculada também na internet, com média de duração entre 30 segundos e 5 minutos. A Exibição deve ter duração mínima de 52

minutos, divididos em formato de série. Cada um dos projetos deve propor esse formato, justificando a escolha. A divisão em segmentos ou capítulos menores é recomendada, adaptando-se o formato ao tempo de aula e às diferentes situações pedagógicas, além de facilitar a possibilidade de download na Internet, via portal do MEC.”

Questões Metodológicas

O principal desafio da proposta do MEC é aproximar os conteúdos programáticos de Língua Portuguesa e Matemática do universo de problemas pessoais e coletivos enfrentados pelos alunos e professores no seu amadurecimento como habitantes de localidades e cidades brasileiras. Tendo em vista o aluno da 4ª série do Ensino Fundamental, é necessário ter em vista a fase de transição entre infância e puberdade/ primeira adolescência. É também crucial ater-se aos objetivos específicos do ensino fundamental definidos nos Parâmetros Curriculares Nacionais, a saber:

- compreender a cidadania como participação social e política, assim como exercício de direitos e deveres políticos, civis e sociais, adotando, no dia-a-dia, atitudes de solidariedade, cooperação e repúdio às injustiças, respeitando o outro e exigindo para si o mesmo respeito;
- posicionar-se de maneira crítica, responsável e construtiva nas diferentes situações sociais, utilizando o diálogo como forma de mediar conflitos e de tomar decisões coletivas;
- conhecer características fundamentais do Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais como meio para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao País;
- conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais;
- perceber-se integrante, dependente e agente transformador do ambiente, identificando seus elementos e as interações entre eles, contribuindo ativamente para a melhoria do meio ambiente;

- desenvolver o conhecimento ajustado de si mesmo e o sentimento de confiança em suas capacidades afetiva, física, cognitiva, ética, estética, de inter-relação pessoal e de inserção social, para agir com perseverança na busca de conhecimento e no exercício da cidadania;

- conhecer e cuidar do próprio corpo, valorizando e adotando hábitos saudáveis como um dos aspectos básicos da qualidade de vida e agindo com responsabilidade em relação à sua saúde e à saúde coletiva;

- utilizar as diferentes linguagens – verbal, matemática, gráfica, plástica e corporal – como meio para produzir, expressar e comunicar suas idéias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação;

- saber utilizar diferentes fontes de informação e recursos tecnológicos para adquirir e construir conhecimentos;

- questionar a realidade formulando-se problemas e tratando de resolvê-los, utilizando para isso o pensamento lógico, a criatividade, a intuição, a capacidade de análise crítica, selecionando procedimentos e verificando sua adequação.

A passagem da infância para a idade adulta, que nesse momento torna-se crítica, certamente colocará em salas de aula da 4ª série indivíduos que transitam da puberdade para a adolescência. É justamente nessa fase que o “conhecimento da rua” torna-se cada vez mais importante na sensibilidade infanto-juvenil:

“De todas as reflexões e estudos sobre infância e adolescência, se alguma coisa pode ser mais ou menos consensual é que, crescentemente, as crianças estão mais sozinhas ou mais na convivência com seus pares da rua do que no seio de suas famílias. O pai, a mãe, ou qualquer outra figura de ligação familiar está se tornando rarefeita.

Embora dentro de sua casa, mas distante do convívio doméstico e familiar, o adolescente ou a criança está solitariamente assistindo à tevê, na internet ou está fora de casa, em bandos perambulando pelas ruas, nos shoppings, nos lugares de lazer.

Por outro lado, parece razoável atenuar o peso atribuído à hegemonia da televisão, tendo em mente a redução das oportunidades de convivência e brincadeiras ao ar livre. Isso

porque os espaços livres das ruas, antes utilizados pelas crianças e adolescentes para brincadeiras, já não estão mais disponíveis, estão intensamente habitados por carros, prédios, marginais, ladrões. A rua perdeu seu lugar de expressão coletiva dos jogos e das brincadeiras.”²

A aproximação entre a teledramaturgia e a codificação de comportamentos competitivos (modas, estratégias de reprodução social, tônus argumentativo) é notória e tem alcançado níveis de invasão da intimidade sem precedentes (sobretudo nas produções conhecidas como *reality shows*).

A opção do MEC por uma prática pedagógica televisiva orienta apenas quanto ao que **não** se quer promover (a “vídeo-aula”), mas deixa em aberto o marco de referência para o trato da narrativa televisiva ou mesmo de uma suposta TV digital interativa. Cabe aos proponentes avançar nessa direção.

Uma abordagem natural é optar pela teledramaturgia, mas fica a questão sobre quais os parâmetros de articulação dessa forma narrativa com as dimensões de interatividade digital desejadas pela Secretaria de Educação à Distância (SEED-MEC).

De um lado, parece inevitável tirar partido da imensa familiaridade de crianças e adultos brasileiros com essa forma narrativa. A partir das competências na identificação de padrões comportamentais e estilos cognitivos do telediscurso midiático, podem ser criadas estratégias de aprendizado, experimentação e argumentação. Torna-se assim crucial a aplicação, na elaboração e no acompanhamento dos programas, de metodologias de análise da recepção da telenovela no Brasil.

Se situarmos a produção de conteúdo para a TV Escola no campo de investigação da recepção da telenovela, poderemos pensar tanto o espaço da produção como o tempo do consumo articulados a partir de quatro lugares de mediação: a cotidianidade familiar (onde ocorrem os usos, consumo e práticas relacionados com a telenovela), a subjetividade (que reelabora os conteúdos simbólicos da telenovela), o gênero ficcional

(como estratégia de comunicação e de reconhecimento cultural) e a videotécnica (enquanto dispositivos tecnológicos e discursivos da teledramaturgia – ampliada pela convergência digital a ponto de incorporar a internet, o telefone celular e futuramente a TV digital).³

Ou seja, dentre as múltiplas mediações que atuam no processo de recepção de um produto da comunicação de massa – a telenovela ou, no caso, uma teledramaturgia exercitada no campo de conteúdos escolares – é preciso dar ênfase constitutiva ao cotidiano familiar, à subjetividade, ao gênero ficcional e à convergência digital.⁴

A aptidão didática da TV, ou ainda a sua eficácia pedagógica, são temas que dizem respeito exatamente à maior ou menor qualidade na articulação e na operação dos recursos técnicos e artísticos da televisão.

“O domínio da audiência exercido pela televisão e a credibilidade da informação por ela operada a partir das últimas décadas junto aos diversos segmentos sociais, em especial aos jovens, passa exatamente pelo fato de que estes públicos se reconhecem muito mais na imagem da TV e nas linguagens por ela operadas, do que junto aos apelos e discursos das demais instituições, principalmente a escola. (...)”

Seja no telejornalismo, na teledramaturgia, nos talk-shows ou nos programas de variedades e, ainda, nos seriados para adolescentes e nos programas infantis, a TV atua com uma eficaz linguagem pedagógica, na medida em que reduz distâncias, quebra resistências, oferece domesticidade, intimidade e entretenimento.

(...) Quanto mais atentos e educados para a leitura crítica da TV – a que permite a percepção e o desvendamento de seus engenhos e artimanhas, de seus ritos e mitos, de seus mecanismos de inclusão e exclusão, de invenção, simulação e ocultamento – maior capacidade teremos de enfrentar seu poder de imposição de conteúdos, concepções e significados.

O que tornará mais confortável e criativa a nossa relação

² Cf. PsiqWeb: <http://gballone.sites.uol.com.br/infantil/adolesc1.html>.

³ LOPES, Maria Immacolata Vassallo. *Mediações na Recepção: um estudo brasileiro dentro das tendências Internacionais*. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/gt17.htm>.

⁴ Para uma avaliação crítica dos impactos dos *reality shows* na teledramaturgia e nas noções contemporâneas de intimidade, vide BUCCI, Eugênio. *Realidade uma Ova!* In: *Revista Teoria e Debate*, nº 51, jun./jul./ago. 2002. Disponível em: http://www.fpabramo.org.br/td/td51/td51_cultura_realidade.htm.

com a própria televisão, na medida em que se quebre a barreira entre os que estão dentro do vídeo e os que estão fora do vídeo.

É o momento em que se opera a dessacralização da TV, em nome de uma recepção crítica, e que passa a se situar no centro de uma indispensável transgressão. Que é a possibilidade da redefinição do papel do espectador, não mais passivo, mas ativo, como agente de interpretação e de interlocução, que lhe permita o exercício, seja individual ou coletivo, da interrupção, da apropriação e da reinvenção do discurso da TV.”⁵

A preocupação com a leitura do mundo precede a preocupação com a leitura das palavras. A criança e o adulto que não dominam o código escrito lêem o mundo à sua maneira.

A escolarização traz a chave da decodificação da palavra, que como define Paulo Freire, nem sempre é “palavramundo”. Nesses tempos em que se investe tanto em minorar os índices de analfabetismo, ganha campo a expressão “analfabetismo digital”.

Irmanada com o termo que lhe dá origem, a “alfabetização digital” torna-se uma urgência e uma demanda das competências contemporâneas, fundamental para a redução da pobreza e da desigualdade social.

A palavra “analfabeto”, como se sabe, é oca, diria Paulo Freire. “Na linguagem corrente”, afirma Vera Masagão Ribeiro, “o termo ‘analfabeto’ significa outras coisas além de ‘não saber ler e escrever’; é um qualitativo fortemente estigmatizante que carrega outros sentidos como ‘ignorância’, ‘burrice’, ‘chaga’, ‘cegueira’ e ‘subdesenvolvimento’.”⁶

A força ideológica desse rótulo é determinante na qualificação dos sujeitos, e de tal modo associada à não iniciação no universo das letras que nos é difícil perceber, em

nosso cotidiano, o nosso próprio analfabetismo em inúmeras situações⁷.

Paulo Freire conta em “A importância do ato de ler”, seu retorno à casa de infância. A “experiência vivida quando ainda não lia a palavra”, tempo em que “rodeado de árvores, algumas delas como se fossem gente, tal a intimidade entre nós, (...) eu me experimentava em riscos menores que me preparavam para riscos e aventuras maiores”. Este era “o mundo de minhas primeiras atividades perceptivas, portanto o mundo de minhas primeiras leituras”⁸.

Em suma, para Freire a leitura autêntica é a que torna o sujeito capaz de problematizar o mundo em que vive e dar significação ao objeto de conhecimento. O aprendizado, nessa perspectiva, ocorre *mediado* por uma relação dialógica em que “o educador já não é apenas aquele que educa, mas o que, enquanto educa é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa”.

Ou seja, Freire recomenda o abandono da “educação bancária”, em que “a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante”.

Emancipação Digital

Temos insistido, ao longo de sete anos de pesquisas e projetos de extensão no campo conhecido como “inclusão digital”, na necessidade de irmos além da referência inclusiva para adotar a perspectiva freireana da “emancipação”⁹.

No encontro que começa a acontecer entre educação e tecnologia na sociedade contemporânea, há três desafios considerados prioritários. Podemos resumir esses desafios em três conceitos: interação, comunidade, informalidade.

A interatividade é uma idéia relativamente generalizada,

⁵ NETTO, Dermeval. *A Linguagem da TV*. Disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2003/dte/tetxt3.htm>.

⁶ RIBEIRO, Vera Masagão (org). *Letramento no Brasil*. São Paulo, Global, 2003, p.10.

⁷ Cf. STAROBINAS, I. *Paulo Freire e a Emancipação Digital*. In: *Redemoinhos*, ano IV, nº 9, Edição Especial, nov./dez. 2005. Disponível em <http://www.cidade.usp.br/redemoinhos/?2005-09/analise2>.

⁸ FREIRE, Paulo. *A Importância do Ato de Ler*. São Paulo, Cortez Editora, 1992, p.12.

⁹ Logo após a fundação da Cidade do Conhecimento, em 2001, apresentávamos a proposta de uma releitura digital de Paulo Freire. Cf. <http://www.cidade.usp.br/arquivo/artigos/index0101.php>.

mas que em poucas situações ocorre de fato. Para muitos especialistas, o e-mail continua como a *killer app* (a aplicação matadora), uma ferramenta já antiga mas que serve às principais exigências da comunicação. A forma é nova, mas a prática é tão antiga quanto trocar cartas. Além do mundo do e-mail, técnicos e críticos continuam em busca de um ambiente, de um instrumento, de uma tecnologia que faça justiça às promessas de interatividade trazidas pela Internet.

Será a televisão algum dia mais interativa, além do processo banal que vemos em programas do tipo *Big Brother Brasil* ou “escolha o filme da próxima semana”? Qual o sentido das inúmeras possibilidades de personalização de sites, jornais e outros serviços de informação? Até que ponto essas tecnologias são interativas, até que ponto nada mais são que ferramentas de marketing, instrumentos de rastreamento de preferências, como no Ibope que serve de guia para um apresentador de TV prolongar ou retardar uma atração que está sendo apresentada ao vivo?

A idéia de comunidade resume outro dos desafios. Aliás, a Internet começou como uma comunidade de pesquisadores trocando informações sobre projetos numa rede de universidades norte-americanas, patrocinada pelo *establishment* militar interessado na aceleração e na segurança desses projetos. Experiências como o “Well” (poço) também fizeram muito sucesso, antecipando a generalização posterior das salas de bate-papo.

Mais recentemente, a engenharia de comunidades tornou-se também uma espécie de Meca dos desenvolvedores de *websites* e projetos educacionais na Internet. Instrumento de marketing, a formação de comunidades não passaria, desse ponto de vista, de uma forma sofisticada de serviço de atendimento a clientes ou a fornecedores.

Finalmente, a informalidade tem sido valorizada, novamente um conceito antigo (nada mais informal que um grupo

de adolescentes metido numa garagem criando uma empresa de alta tecnologia em algum lugar da Califórnia) que boa parte dos estrategistas da nova economia tecnológica adoraria transformar numa arma de competição por mercados e consumidores.

Nos debates, pesquisas e publicações dos últimos anos, esse desafio tem sido associado à noção de “conhecimento tácito” – ou seja, à possibilidade de capturar novas idéias, sentimentos, anseios que não estão “explícitos”, codificados, registrados e devidamente mensurados¹⁰.

Esses três desafios, presentes no mundo da alta tecnologia de informação e comunicação, tornam-se ainda mais urgentes quando se trata de educação, em especial de educação à distância.

Qual escola, qual *website* voltado à educação não gostaria de promover formas de conexão mais interativas, propícias à transformação dos “clientes”, alunos, pais de alunos, numa comunidade capaz de criar uma experiência muito mais rica do que a mera transmissão formal de conhecimento?

É nesse momento que as idéias de Paulo Freire tornam-se atuais, pois o seu modelo pedagógico, a sua visão do processo de aprendizado é sustentada exatamente por esse tripé: interatividade, comunidade e informalidade.

Em 1996, Freire publicou o livro *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*¹¹. Segundo a especialista Claudilene Sena de Oliveira Kerber, Paulo Freire “ênfatisa a necessidade de respeito ao conhecimento que o aluno traz para a escola”.

Nessa frase curta está a semente de uma grande transformação – se professores, alunos, instituições de ensino, empresas e governos conseguirem antes transformar as suas regras, as suas hierarquias, os seus mecanismos de controle.

Mas é justamente nisso que reside o caráter “revolucionário” da obra de Freire. Pois ele não está dizendo que esta ou

¹⁰ Cf. ALMEIDA, Claudia Maria Pinotti. *Conhecimento Tácito e Dinâmicas de Aprendizado*, disponível em: http://www.cidade.usp.br/educar2002/modulo12/alunos/claudia.almeida/0002/tpl_annotacao.html, http://www.iavne.com.br/pdfs/horaamutamet/HM_ENTR.pdf e, sobretudo, MACHADO, N. J. *A Universidade e a Organização do Conhecimento: a rede, o tácito, a dádiva*, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0103-40142001000200018&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt.

¹¹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1996.

aquela ferramenta vai criar um novo tipo de educação. Ele insiste numa idéia muito mais difícil de realizar: a de que somente a transformação nas relações de poder entre quem “ensina” e quem “aprende” será possível criar uma interatividade (ou seja, diálogo) autêntico. Se tal nível de diálogo entre iguais for alcançado, então a interatividade será a base para a criação de uma comunidade.

Em outras palavras, estará em jogo a criação de uma comunidade onde ocorre não a transmissão de conhecimento, mas a produção compartilhada, coletiva, prática de conhecimento. É o que os teóricos e estrategistas mais recentes no campo da administração de empresas e organizações denominam “comunidades de prática”.

Somente nesse ambiente, onde a confiança é crucial, pode o conhecimento florescer, sobretudo como resultado informal – ou seja, não necessariamente resultado codificado, registrado, medido e controlado de um processo em que todos os participantes estão não apenas aprendendo e ensinando ao mesmo tempo, mas participando de uma transformação social e política de que a escola é apenas parte.

Obviamente, os computadores, a Internet, a televisão digital e outras potentes ferramentas tecnológicas podem até mesmo facilitar essa transformação, mas estão longe de garantir que ela ocorra.

Se ela não ocorrer, os indivíduos que usam essas máquinas serão apenas escravos delas, dados numa planilha de marketing estratégico, usuários de um sistema controlado com finalidades duvidosas e pouco transparentes, personagens de sociedades parecidas com os piores cenários já imaginados pela ficção científica, à la 1984. Com a palavra, Paulo Freire: não podemos nos assumir como “sujeitos da procura, da decisão, da ruptura, da opção, como sujeitos históricos, transformadores, a não ser assumindo-nos como sujeitos éticos (...) É por esta ética inseparável da prática educativa, não importa se trabalhamos com crianças, jovens ou com adultos, que devemos lutar”.

O conceito de “emancipação digital” está alinhado a essa orientação, com ênfase nos seguintes aspectos práticos:

- natureza ética das máquinas e suas linguagens;
- existência das máquinas como produtos culturais (histórica e politicamente);



- diversidade de opções que povoam o universo dos sistemas e dos programas;
- competências individuais para a criação de produtos e conteúdos digitais;
- crítica permanente dos conteúdos veiculados nas redes;
- compromisso com o livre acesso a informações; e
- usos da infra-estrutura digital em projetos que levem à melhoria das condições de existência das comunidades envolvidas no processo educacional.

Um projeto de natureza emancipatória é impensável sem o reconhecimento da competência de todos os indivíduos para identificar e estabelecer uma conduta ética no uso das redes, sobretudo por meio da difusão de relações horizontais nos processos de colaboração. *Ética e colaboração* são as dimensões essenciais da emancipação digital.

Esse horizonte levou-nos a formular, na Cidade do Conhecimento, a metodologia de “pesquisa-programa-ação”, cuja finalidade maior é promover iniciativas de criação de obras abertas, entendidas como espaços de experimentação permanente de metodologias e visões críticas na formação das redes digitais.

Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários)

por Andréa França

Os documentários *Justiça* (2004) de Maria Ramos, e *Preto e Branco* (2003) de Carlos Nader, são atravessados por situações onde há interação entre as pessoas filmadas, situações onde o foco está na *relação, verbal ou não, entre os personagens* a partir de um universo de intimidade (a família, a casa, o momento das refeições). Se em *Justiça* esses momentos de intimidade têm alguma coisa de constrangedor (para o espectador e para os personagens), em *Preto e Branco*, esses mesmos momentos funcionam de modo a colocar a imagem que o personagem pretende construir de si em perspectiva; trata-se aqui de relativizar seu ato de fala, que passa a equivaler aos gestos, aos objetos, aos ambientes, às atitudes de personagens postos em relação.

Gostaria de discutir, a partir desses filmes, a relação entre a construção desejada da imagem de si (própria à situação da filmagem) e essa mesma imagem tornada filme, obra, *fato estético*¹ (a partir da edição, da montagem). Como se dá essa relação? De que modo o documentarista pode administrar esse trabalho que, afinal, se passa sobre duas cenas diferentes: de um lado, o personagem e, de outro, o público, isto é, o modo como o filme se dá em um espaço de tensão entre diretor e espectador (a montagem, uma voz *over*, uma trilha sonora ressignificam, redimensionam, criam novos sentidos). Há um hiato entre o modo como o filme expõe seus personagens em função do que pretende e em função do que os personagens

esperam dessa operação de filmá-los. No caso específico de *Justiça e Preto e Branco*, é na tentativa de constituir um pacto de intimidade e de interação (entre diretor, personagem e família) que seus personagens têm suas imagens ou maleabilizadas pelo interesse no espaço privado como lugar do circunstancial (a imagem construída no ato de fala é posta em perspectiva nos momentos de intimidade, caso de *Preto e Branco*) ou enrijecidas pela negação do que poderia haver de vital e espontâneo nesse mesmo espaço (*Justiça*).

Justiça mostra o trabalho diário de juizes, promotores e defensores públicos no Fórum de Justiça da cidade do Rio de Janeiro. Há também os réus, que estão lá de passagem, e o filme irá acompanhar alguns desses personagens, à maneira do cinema de observação, sem intervenção da diretora, sem perguntas, comentários, trilha sonora ou voz *over*. *Preto e Branco* é um documentário que registra os pontos de vista de antropólogos, músicos, escritores, filósofos e economistas sobre a questão étnica e racial no Brasil, num momento em que começavam as discussões sobre a “política de cotas para negros” dentro das universidades. São depoimentos bem diferenciados, intensificados por uma montagem fragmentada que faz questão de enfatizar o dissenso, o desacordo na relação com esse tema.

Como se pode perceber, trata-se aqui de documentários bastante diferentes em suas propostas, formas de linguagem e temas, nas maneiras como eles criam, se relacionam e expõem seus personagens. A premissa que poderia juntá-los seria: pensar a partir do fato de que filmar modifica os comportamentos e as situações em razão não apenas da presença da câmera, mas

¹ Talvez um poeta possa melhor nos instruir a respeito dessa idéia. Jorge Luis Borges nos fala do fato estético como sendo um lugar de experiência: “O fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só então existe. É absurdo supor que um volume seja muito mais do que um volume. Ele só começa a existir quando um leitor o abre. A partir de então existe o fenômeno estético, que pode assemelhar-se ao momento no qual o livro foi engendrado.” (*Borges Oral: Conferências*. Buenos Aires, Emece/Belgrano, 1997, p. 84-85)

do repertório de papéis imaginados e negociados pelos personagens, pelo diretor, e o que se produz nessa *relação de negociação*. Mais especificamente, no caso desses filmes, existem os momentos onde o documentarista busca criar um pacto de intimidade com o personagem, ao mostrá-lo em relação com a família no espaço doméstico.

Em *Justiça*, o espectador vê o teatro social do sistema judiciário, seu modo de funcionamento. O filme registra a arquitetura das salas, as posturas, a linguagem rebuscada de termos técnicos, a disposição espacial dos atores envolvidos, mostra reações inusitadas face a certos discursos, ou seja, o sentido da Lei para os réus. A Justiça se mostra com seus códigos, isto é, uma rede de gestos, de reflexos, de posturas capturados em performance para a documentarista. A câmera está sempre posicionada em relação à cena mas não se movimenta dramaticamente; como se Maria Ramos buscasse um tratamento “justo”, uma câmera “justa” (discreta, imperceptível, sóbria) para os processos de julgamento. À maneira do cinema de observação, a documentarista mantém-se na invisibilidade, recusando comentários ou perguntas, sem fazer intervenções, na espera de uma revelação.

A preocupação com a visibilidade das condições de negociação não está em jogo aqui. A documentarista dissimula essas condições dentro de uma metodologia que se baseia numa relação de exterioridade e distanciamento entre os personagens e o diretor. Todos os que são filmados dentro das salas do fórum encenam papéis que são exteriores ao filme (o juiz, a defensora, os réus), na medida em que a equipe não pode intervir no curso daquilo que acontece. A documentarista filma, portanto, representações já em curso, papéis incorporados e requeridos pela Justiça, a engrenagem dessa instituição. Por outro lado, é importante considerar que a performance dos personagens só é exatamente essa que vemos no filme porque há uma *situação de filmagem*, a presença da câmera e da equipe, mesmo que a diretora não interpele ou tente “provocar” acontecimentos. Isso é visível principalmente no caso dos réus.

O que determina, por exemplo, a fala de Marcílio, acusado de furtar um celular num velório e de ter passado a mão no cabelo do defunto? Se a causa é desimportante e o ato em si, risível, por outro lado o caso apresenta, além de sua

dimensão tornada pública, alguma coisa de complexo que a própria juíza gostaria de compreender melhor. O réu se *queixa* à juíza: “uma coisa que eu queria falar com a senhora é que eu tô sem visita e aonde eu tô preso não dá janta, a janta só é um pãozinho com mortadela e um pouquinho de suco. Passo a maior fome na cela (...) já escrevi seis cartas e minha família não aparece.” E a juíza replica, repreendendo-o e assumindo momentaneamente o papel de conselheira ou professora: “E por que será? Eu não posso fazer nada quanto a isso. Não posso obrigar ninguém a visitar ninguém. Se os seus parentes não querem lhe visitar alguma razão deve ter...”

A câmera se limita a registrar o processo, mas o próprio processo e a câmera parecem estimular a expressão daquele que não tem voz pública (pobre, desempregado, desamparado) e que faz da *cena* do julgamento e do filme o lugar da *queixa* e da solicitação. A reação de Marcílio demanda da Justiça o lugar de conselheiro, de mãe, de psicólogo, de assistente social, e não daquele que julga. É claro que não podemos fazer nenhuma suposição sobre como teria ocorrido essa mesma cena se a câmera não estivesse ali (somente se houvesse uma outra imagem para comparar). O processo, portanto, escalona-se em três níveis: a realidade bruta, a parenta desdenhada do morto que prestou *queixa*; a Lei, que não pode perdoar a infração, mas que é suscetível de levar em conta as reações dos *queixosos*; e a câmera de Maria Ramos que se limita a observar – à maneira do cinema direto norte-americano – a cena da Lei e do Direito, propiciando ao espectador maior liberdade na construção dos sentidos da obra.

Se, durante os processos, a câmera apenas registra as representações que se desenrolam independentemente do filme e capta a ambivalência de falas direcionadas à Justiça e à própria câmera, diferente é a filmagem da intimidade (do juiz Geraldo, da defensora pública Maria Inez, da esposa do réu, Carlos Eduardo), onde a exigência desse “teatro natural” não se sustenta. A diretora dirige a performance dos personagens e impede que cada um possa estar livre para inventar seu contracampo pessoal. O que se vê é uma *mise-en-scène* enrijecida, como na seqüência em que Maria Inez representa o papel de defensora pública na hora do jantar, fingindo que a câmera não está ali; todos os seus familiares (pai, mãe, filha e

marido) compartilham desse “acordo tácito” e têm suas performances condicionadas por ele.

Na encenação da intimidade, *Justiça* torna evidente a suposição de que a “realidade filmada” já está de alguma forma predeterminada naquilo que tem de mais definitivo para a documentarista; Maria Ramos dirige as cenas domésticas (composição dos elementos em cena, posição dos personagens, enquadramento), mas essa intervenção (para fazer existir o filme; a negociação entre os atores envolvidos) é omitida, é dissimulada. Esse controle e essa negação do circunstancial, na filmagem, tornam visível o constrangimento desse indivíduo que surge por detrás da performance: a câmera capta a intimidade do personagem, mas não cria um *efeito de intimidade partilhada*. A atuação enrijecida expõe as pretensões de invisibilidade da documentarista.

Certamente, é fácil reconhecer que em todo filme há enquadramento, composição, decupagem e que, neste sentido, o documentário também é expressão parcial (subjéctiva) dos fatos do mundo; o problema é como escapar dos dualismos – objetividade versus subjéctividade, realidade versus imaginário – para pensar a partir da idéia de que tanto quem filma como quem é filmado tem papéis bastante ativos, assim como provisórios e cambiáveis, a depender da própria situação de negociação dos indivíduos na filmagem.² Maria Ramos, em *Justiça*, passa ao largo de incorporar ao filme as circunstâncias da filmagem, optando por dissimular as condições sob as quais o filme é feito.

No entanto, o registro dessa relação de negociação passa a ser importante, já que vivemos uma relação bastante diferenciada com a imagem se comparamos com os anos 50, 60. A presença de uma câmera em um determinado ambiente naquela época não suscitava as mesmas questões que o efeito desse mesmo aparato coloca hoje. Os documentários atuais enfrentam dificuldades como o embate com os *reality shows* e os programas sensacionalistas. O confronto com esse tipo de exibicionismo, inseparável do *voyeurismo* do espectador,

tornou-se um fato das imagens midiáticas hoje e o documentarista precisa levar isso em conta quando filma vidas comuns, anônimas, quaisquer. Primeiramente, quando um personagem faz o papel que ele imagina que o diretor deseja que ele faça (exagera na história, dá um ritmo adequado à sua fala para ganhar visibilidade e não ser cortado na edição), a armadilha para o documentarista é clara: o que restou para as câmeras é o próprio mundo do espetáculo (toda a câmera é uma câmera de TV). Em segundo lugar, a própria presença das câmeras de vigilância disseminadas em espaços públicos obriga o documentarista a dialogar com essa situação (como fazer para que haja filme se tudo se torna imagem, se nada escapa às imagens, se o próprio mundo é aquilo que é imagem?).

Tais diagnósticos perfazem um estado da imagem e do mundo contemporâneo que se diferencia da imagem do cinema moderno, em que os filmes etnográficos de Jean Rouch, por exemplo, interrogavam sobre a (im)possibilidade da imagem narrar o mundo, colocando em questão a imagem do outro (qual é, afinal?), a diferença entre o narrado e o mundo. A opacidade da imagem era afirmada e a presença do documentarista no filme era a prova disso. O documentário hoje se depara com questões ligadas a um mundo que já se dá como imagem, onde “ser filmado” e tornar-se personagem é uma possibilidade concreta. Hoje, há um saber e um imaginário sobre ser filmado bastante difundido e partilhado; a fotografia e a televisão conjugadas dotaram cada um de uma promessa de imagem, da consciência de ter uma imagem de si a produzir, a mostrar ou a esconder – de qualquer forma, a colocar em cena.

É todo um diagnóstico sobre a espetacularização da experiência de vida e a questão que podemos levantar diz respeito a quando a representação do homem comum, anônimo, no cinema contemporâneo, pode se contrapor à intensificação dessas estratégias de espetacularização e banalização da vida cotidiana. Arriscaria a hipótese de que um dos caminhos possíveis para o documentarista é expor a

² Essas questões, ligadas a trans-subjéctividade e o aspecto de negociação inerentes à prática documentária, foram muito bem analisadas em *Documentário e Virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária*, tese de doutorado de Luiz Augusto Coimbra de Resende Filho, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, em março de 2005.

tensão insolúvel entre a imagem que o personagem constrói de si e sua imagem tornada fato, processo, experiência estética.³ Expor essa tensão significa exibir o aspecto de negociação que envolve todo e qualquer documentário, é afirmá-lo como um jogo sempre por ser jogado entre diretor e personagem, é uma forma de ir contra a concepção de que a filmagem pouco interfere na expressão individual de cada um, de que as mudanças que a filmagem produz na performance de cada um são pouco significativas. A situação da filmagem, no documentário, é uma circunstância em que todas as pessoas são sujeitos ao mesmo tempo em que estão *sujeitas* umas às outras e a uma situação determinada. Torná-la visível é acentuar o aspecto de jogo do fazer documentário, cujos resultados são sempre provisórios porque se trata de um jogo com os possíveis (é o *playing* e não o *game*, com suas regras prefixadas, diria D.W. Winnicott).

Preto e Branco explora a antiga construção argumentativa das diferenças e semelhanças entre o Brasil e os Estados Unidos no que diz respeito à escravidão e à posterior administração das diferenças supostamente étnicas. Os depoimentos antagônicos a respeito do racismo brasileiro são harmonizados, nos planos finais, pelas imagens de carnaval coloridas e grandiosas; a idéia de uma democracia racial aparece aqui sugerida, o carnaval como o acontecimento que forneceria as condições de confraternização e de mobilidade vertical, como o acontecimento que reitera que a mistura étnica – não é a danação do Brasil, mas sim sua salvação.

São nos quatro momentos do documentário em que ele se interessa por pessoas anônimas, comuns, que o filme revela seu caráter intervencionista: Nader pergunta, encena curiosidade, insiste, replica, bem dentro da tradição do *cinema verdade*; além dos depoimentos, onde a intervenção do diretor é acentuada (apenas na voz, porque não o vemos em momento algum), existem as situações de interação dos personagens com parentes e amigos, sempre num ambiente privado e com o tema do racismo como mote. Destaco aqui o personagem

Mário de Oliveira, empresário de prestígio, extremamente bem-sucedido. Suas primeiras imagens são silenciosas: de frente para o espelho, ajusta a gravata, veste o paletó e depois fuma um charuto sentado no sofá de seu apartamento. Imagens que sugerem auto-estima, sucesso, felicidade. Escutamos, porém, uma voz *over* (de sua filha) que diz: “me perguntaram se eu namoraria um negro, se eu me casaria com um homem preto, mas, pô, eu não conheço nenhum negro além do meu pai! Todas as escolas que a gente estudou, e agora na faculdade, eu não conheço nenhum negro!” Está armado aqui, pela edição, todo o contraste entre uma imagem de auto-estima, indiferente à cor, e uma outra imagem, racista, em que a fala constrói uma identidade étnica, de discriminação.

Vale destacar a seqüência da refeição, onde a família (seus três filhos) de Mário está reunida. Mário tenta, de todas as formas, desracializar a visão de uma sociedade racista diante dos filhos. Há um grande espelho na parede por onde se pode ver o rosto do pai refletido e que sugere uma imagem em xeque, questionada na intimidade. Seus filhos enfatizam a discriminação racial e a existência de racismo no Brasil (a mãe deles é branca), lembrando ao pai o que a “raça” ainda significa para a maioria dos brasileiros. Aqui, não é a pretensão de invisibilidade do diretor que revela o constrangimento de uma imagem tornada fato estético; a tensão surge porque Nader não impõe papéis aos personagens, liberando-os para a construção de uma narrativa dissensual, ambivalente, em desacordo. Nader propõe o tema da etnia e deixa os personagens livres para que a conversação tome o rumo que for; trata-se de um filme que, diferente de *Justiça*, se ampara na presença do diretor e no tipo de relação que ele estabelece com seus personagens, estruturando os momentos de encenação entre eles como uma espécie de intimidade partilhada.

A constituição desse pacto de intimidade, de cotidianidade, é que vai revelar a tensão entre imagem desejada de si e imagem tornada filme-interface, que põe em contato, no nível do imaginário, espectador e mundo: lembremos a

³ Segundo Jacques Rancière, a estética é uma modalidade de pensar: “a estética não é um saber das obras, mas um modo de pensamento que se desdobra a propósito delas e as toma como testemunho de uma questão, uma questão que diz respeito ao sensível e à potência do pensamento que o habita antes do pensamento, a despeito do pensamento.” (ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000)



conversa entre Mário, dentro do seu carro BMW, e o *rapper* Sabotage, sentado ao seu lado, bate-papo possível somente graças à edição de Nader.

Eu diria que o cinema – e em particular o documentário – tem se empenhado em descrever, de maneiras variadas, não apenas os nossos modos e práticas de vida, mas também um certo estado de alma, uma sensibilidade contemporânea. Ao

dar visibilidade à tensão entre a construção desejada da imagem de si e a imagem tornada filme, experiência estética, o documentário se contrapõe às estratégias de espetacularização da vida cotidiana, porque abdica das tentativas de totalização e planificação do sujeito para assumir-se como incompleto e precário nos seus processos de representação e nos seus traços de enunciação do mundo.

O heroísmo no documentário contemporâneo ou *Entreatos* e as heranças do cinema direto no Brasil

por Andrea Molfetta

Segundo Michael Renov², a teoria da imagem em movimento chega à constatação de que os aspectos que delimitam o regime documentário não são meramente textuais. Documentário e ficção possuem construções e estratégias retóricas: são substancialmente discursos. O estudo da teoria da imagem, a história do cinema e da TV, mais uma observação singular das condições históricas, sócio-econômicas e culturais de cada região permitiram perceber a importância dos aspectos institucionais e ético-comunicacionais do documentário na compreensão profunda das nossas cinematografias. Esses três vetores – o funcionamento discursivo, a ética da comunicação documentária e a política institucional do cinema – conjugam-se na definição das fronteiras históricas deste regime, de maneira singular em cada contexto. A articulação desses três ângulos aponta os traços estilísticos mais destacados neste tipo de produto audiovisual e, acima de tudo, ajuda-nos a compreender o porquê determinadas escolhas estéticas foram feitas. Então, o que significa a experiência estética do filme *Entreatos* depois do escândalo do *mensalão*? O que faz o cinema direto, quarenta anos depois, debruçando-se sobre as questões políticas no nosso país?

A semiose, o significado que o filme adquire no processo da significação é, então, construído numa dimensão transversal e transmidiática, onde o significado adquire em si o estatuto de uma produção histórica: é um significado datado historicamente. A meu ver, a experiência do filme *Entreatos*, de João Moreira Salles, revela claramente este comportamento discursivo mostrando, por contraste, os acertos e desventuras das heranças do cinema direto no Brasil.

Quando *Entreatos* estreou, grande parte do Brasil olhou o filme com certo receio, assim como grande parte de nós assistimos emocionados ao relato de um anseio político de longa data, então triunfante. Depois de tudo, quem não gostaria de um *happy end*? E quantas vezes podemos desfrutar, no documentário brasileiro, deste tipo de desenlace? Enfim, o público não hesitou em se posicionar perante o relato de modo espontâneo porque reativavam-se suas ligações políticas. Mas no campo intelectual, dentro do qual se incluem pesquisadores e realizadores, ainda há resguardos quando explicitamos nossa escolha partidária, como se política fosse pecado, ou como se ainda existisse alguma finalidade para a auto-censura. Posicionar-se, sem que essa atitude seja obrigatória, poderia mostrar uma posição política assumida, objetivando circunstâncias, problemas e soluções. Bob Drew não teve dúvidas quando filmou John Kennedy em *Primary*, assim como o público também não duvidou do posicionamento do diretor, claro, explícito e até dialeticamente construído quando filmava o adversário. No nosso país, entretanto, a escuridão dos jogos de poder e uma triste tradição de desilusões resultaram em posicionamentos difusos, desconfiados, cautelosos e às vezes até duvidosos. No filme analisado, a escolha das estratégias do cinema direto, esta câmera cuidadosa, sensível, cautelosa, persistente e articulada numa enunciação diria “tímida” (dissimulada) podem ser reflexo dessas experiências do plano político. *Entreatos* não foi estreado na hora para não “colar” no contexto eufórico de 2002-2003. Logo após o *mensalão*, Salles também não quis re-estrear, ainda que o filme pudesse se tornar uma boa ferramenta de debate

¹ Comunicação realizada durante o congresso IX SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, na UNISINOS - São Leopoldo, em outubro de 2005.

² RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. Nova York, Routledge, 1993.

em torno das relações cinema-sociedade. Quarenta anos atrás, o cinema direto implementava um tipo de comunicação ao encontro dos mais retumbantes problemas do seu tempo. No nosso contexto, hoje, esta poética aparece extremamente enfraquecida e desarticulada, como se nossos debates, problemas e disputas fossem menores. Então, o que significa esta experiência do filme de João Moreira Salles, esta virada da leitura?

Por outro lado, podemos sustentar esta afirmação com base no fato de que Salles é um diretor esclarecido mas estilisticamente instável, ainda – como ele mesmo declara – em busca de um estilo próprio. Mas este trabalho não analisa o percurso pessoal do autor e sim o funcionamento social de um filme.

Assim, grande parte das leituras de *Entreatos* que foram feitas consideravam que o filme tinha chegado para reviver a festa do governo, ainda na conjugação de uma promessa, tempos da esperança de um governo popular e de centro-esquerda. Por exemplo, Carlos Merigo, do site Adoro Cinema: “Foram duas horas de um conteúdo fascinante, enriquecedor e, sempre, apenas observador.”

Mas outros críticos, como Luiz Zanin Oricchio, do Estadão, afirmavam: “Há momentos de saia-justa registrados no filme, sendo o mais significativo aquele em que José Dirceu estranha a presença de cineastas na intimidade da campanha e pergunta quem é esse pessoal? O secretário de Lula, Gilberto Carvalho, responde que é gente de confiança, fazendo um filme autorizado pelo próprio candidato, e a fita de gravação é guardada todo dia num cofre. Cético, Dirceu responde: *se você soubesse o que eu tenho de outras campanhas, você não falaria isso, Gilberto.*”

Dois anos após a estréia, o filme tornou-se um objeto arqueológico, um documento deslocado, prova do fracasso de uma experiência, prova das limitações que o cinema documentário sofre quando se aferra parcialmente a uma estética e quando o objeto é a história contemporânea.

A meu ver, é necessário voltar à compreensão do regime documentário sugerida por Renov. Como e por que a significação deste filme mudou? Como entender o mistério da escolha das datas da estréia? Como teria sido a recepção de

público e crítica se o filme tivesse estreado hoje? Será que teria estreado? Que relação tem esse fenômeno filmico com a experiência do cinema direto? Onde ficou, exatamente, o termo *direto* nesta experiência? Que tipo de papel desempenha a câmera deste filme? Foi *heróico*?

Retomo aqui noção de herói tal como delimitada por Giulio Carlo Argan no seu livro capital *Clássico e Moderno*. O *herói*, segundo Argan, sofre uma modificação substancial a partir da Modernidade inaugurada no século XVIII. O *herói clássico* era atemporal e representava, alegoricamente, os valores morais numa sociedade onde a ética pertencia ao domínio da infinitude, cujos heróis representavam valores permanentes, que não mudariam com o tempo. Eis o Horácio romano jurando na pintura de Davi, mais de dez séculos depois de sua existência real, ainda significando. Era o neoclassicismo. Argan explica, com percepção aguda, como esta mesma noção de *herói* se desloca no sentido da contingência a partir da modernidade – nos termos do emérito professor de filosofia da UNICAMP, Zeljko Loparic, chamadas *éticas da finitude*. Para Argan, o *herói moderno* abandona os territórios da eternidade, da infinitude, da permanência, e torna-se heróico já não mais pelas suas qualidades morais, e sim pela sua capacidade de perceber e interferir na história do seu local, no momento certo. Há um quê de arrojo e oportunismo nesta visão dinâmica e singular do heroísmo, pois se trata de uma ética da finitude, uma pragmática daqueles valores que levam o heróico ao campo da contingência. O *herói* passa a ser alguém que, se numa hora foi exemplar, noutra pode-se tornar até o causador das suas próprias tragédias.

Enfim, sujeito heróico, sujeito da câmera ou sujeito espectador podem, na nossa modernidade, estar sujeitos a mudanças que outrora eram impensáveis. Assim, qual é o parâmetro de fundo hoje, nesta modernidade consumada em todas as esferas da experiência? Como controlar e limitar nossas expectativas, então, quanto à abordagem do real?

Não faço mais do que destacar o caráter contingente da significação de *Entreatos*, propondo uma compreensão contextualizada dos fenômenos filmicos, provando a insuficiência das análises meramente textuais e demandando posicionamentos (dos cineastas tanto quanto dos pensadores

da comunicação), posicionamentos mais definidos, ágeis e *heróicos*, menos alienados nas suas esferas de especialização. A meu ver, lembrar de *Entreatos* em tempos de *mensalão* traz esta mensagem.

Mas voltemos à análise daqueles três aspectos – o textual, o institucional e a recepção do consenso público – numa dimensão comparativa em relação ao *Primary* de Robert Drew.

A experiência do cinema direto trazia com força inaugural um relacionamento forte entre cinema e TV. O direto nasceu não somente pelas virtudes tecnológicas das novas câmeras e aparelhos de captação do som, mas também por este correlato de significados entre cinema e televisão. O *direto* – lembremos o significado simples deste termo – permitia ao cineasta chegar diretamente ao seu sujeito (perdoem-me a redundância), sem a direção, sem o roteiro, sem os diversos deferimentos das câmeras de 35mm, assim como, por outro lado, sem o atropelo superficial da experiência do *ao vivo*, imediata e praticamente sem montagem, da televisão. Estas experiências imediatas da TV, absolutamente dominada pelas maquinarias da indústria cultural, não deixavam – assim como não deixam – espaços para o posicionamento do sujeito, fato tão sensivelmente diagnosticado e analisado por Walter Benjamin quando opõe *informação* e *narração*.

O cinema direto permitia uma aderência maior sem engolir a capacidade política do produtor da mensagem, que produzia nas fronteiras, nas berlindas da indústria da informação, até invertendo a perspectiva no campo das TVs públicas dos Estados Unidos, levando sujeito e infra-estrutura da produção à assunção clara do seu julgamento político e histórico. Se a TV provia a informação imediata, o direto complementava a leitura do cidadão como uma abordagem mais íntima, extensa, e emocionalmente mais intensa.

A experiência de *Entreatos* resulta, pela negativa, eloqüente da nossa produção audiovisual e seu engajamento atual. Salles filmou um cinema direto sem TV, estreou dois anos após os fatos, tirando o filme dos processos mais críticos da leitura. Produzir cinema direto nestas condições é quase uma contradição histórica, que diz muita coisa a respeito da desarticulação política do campo intelectual e em relação aos processos de significação política na nossa sociedade como

um todo. Lula, muito mais consciente do devir histórico, declarou, tal como Salles cita em entrevista realizada por Alessandra Bastos e Spensy Pimentel, da Agência Brasil, em 2004:

“João Moreira Salles - Você já sabe? Foi o Gilberto [Carvalho, chefe de gabinete do presidente Lula] que levou o Eduardo [Coutinho] e eu lá. Foi muito bacana, porque se confirmou uma coisa que eu ouvia e não da boca dele: que ele não viu o filme. E ele não viu o filme por uma razão extraordinária, muito positiva. Ele disse: ‘Olha, eu não quero ver porque sei que vou ter muitos problemas. Vou dizer que naquela época, há dois anos, isso que eu disse não tinha o sentido que tem hoje. Entende? Essas coisas mudam, principalmente com alguém que está no poder, eu diria que isso me incomoda um pouco, aquilo lá não sei...’” Lula estava nos indicando nossa falta de poder? Estou repetindo palavras do Lula. ‘E isso pareceria censura, e eu não acho que devo e posso censurar, eu disse mesmo as coisas que estão lá. Vocês não inventaram, eu disse mesmo. Eu dei a vocês a liberdade de fazer o filme e vocês têm essa liberdade de fazer o filme até o fim’.” É absolutamente extraordinário.

Salles elogia o risco assumido pelo presidente e sua equipe: “eles se arriscaram muito, e acho isso muito bacana”.

Cabe perguntar: e o diretor, arriscou-se? Mais uma diferença marcante com respeito ao cinema direto de quarenta anos atrás. Drew operava sua câmera e controlava a montagem. Este “retiro” da operação e da montagem esconde, por detrás de justificativas tecnológicas – agora sim bem em sintonia com o discurso ideológico do mais estrito cinema observacional –, um certo menosprezo pelas potencialidades da democracia na comunicação e, sobretudo, um desconhecimento da impossibilidade de não ser histórico.

Sempre estamos sendo históricos quando operamos processos de consciência política. Então, o que queria Salles deste filme? Entendo que foi uma tentativa de fazer do mais novo presidente do Brasil uma figura heróica, mas dentro da noção clássica do termo, o filme, neste sentido, é quase monumental, quando o próprio sujeito retratado, assim como a equipe de cineastas e até o próprio filme resultante, estão impregnados de sentidos históricos, que se revertem e caducam,

fato hoje mais do que comprovado quando vemos o mesmo filme e compreendemos outras dimensões da nossa realidade política, exigindo novos posicionamentos. Aquele momento do Dirceu, hoje, pode ser tido como uma confissão, por exemplo.

A meu ver, não há como o autor ser ausente e, neste sentido, o cinema direto já foi bem superado por experiências como a interação e, atualmente, o documentário performático. Essa pretensão de ausência em tempos de euforia democrática nacional revela, pela negativa, uma experiência através da qual se mostram os aspectos mais sinistros (no sentido psicanalítico do termo, aquele “perigo familiar”) tanto dos sujeitos filmados quanto do realizador envolvido. Não adianta esconder nem menosprezar tanto a mesma imagem quanto a plateia. Noutro trecho da mesma entrevista citada acima, Salles realiza julgamentos de valor a respeito da imagem, utilizando termos como “piorado” ou “novo” – este último sendo capital para a compreensão da indústria cultural, como bem delatou a Escola de Frankfurt. Vejamos (os grifos são nossos):

“Qual o problema de uma cena pública, de um comício com cem mil pessoas? Em primeiro lugar, o Walter Carvalho estaria naquele palco disputando um lugar com outros cem cinegrafistas. Portanto, a *nossa imagem seria sempre muito degradada em relação à verdadeira experiência de estar em um comício*. São cem mil pessoas gritando, é uma coisa de grande intensidade... *A imagem não consegue estar à altura dessa intensidade*. Quando você põe isso no filme, é um mero registro de uma coisa que, na verdade, foi muito maior no momento em que foi vivida. É como o Carnaval ou o Maracanã cheio vistos pela televisão, não é a mesma coisa, é pior. *Eu não acho que um documentário possa ser feito com imagens que sejam o reflexo piorado do que foi o momento vivido.*”

De um lado, existe uma concepção mimética, mas pejorativa (a imagem é um reflexo piorado); do outro, desconhecem-se os atributos da montagem para, digamos, recuperar este prejuízo, quando o cinema direto faz dela uma operação central para a significação.

“Outro problema dessas cenas públicas é que *elas já são muito conhecidas*. Era o que você via todas as noites no Jornal Nacional e, principalmente, no programa político do horário

gratuito. *Não tem muita novidade ali e roubava tempo dessas cenas que me parecem extraordinárias.*”

Não tem novidade? Todo discurso oficial tem, no mínimo, duas caras, e assim podemos pensar, o mais tangencialmente possível, a tênue posição política de uma equipe que se sente “relator ingênuo e transparente” de um momento partidário.

“*E esse filme hoje, visto dois anos depois de ter sido gravado, é um filme muito atual*, porque deixou para trás todas as questões mais miúdas, que tinham a ver com aqueles dias específicos, com aquela campanha em São Paulo, e privilegiou questões que são mais perenes, porque o Lula não fala da campanha no meu filme.”

Considero esta declaração ato falho revelador deste desejo de ausência tão bem plasmado na opção pelo cinema direto. Será que este fenômeno filmico pode ser explicado, então, por mero saudosismo estético, ou por uma aderência parcial à experiência norte-americana? Salles diz que Lula não fala de campanha no seu filme, mas esquece que o filme fala por si, que os espectadores foram reviver o processo eleitoral da campanha, e que o sentido do filme é, por si só, histórico e datado.

Qual é o receio de entrar no *jogo dos sete erros* através de uma produção audiovisual? Qual o problema? Por que o filme deveria ser perfeito, atemporal e a-histórico? Por que deve ser meramente monumental e comemorativo? Para não se tornar *velho e histórico*? Acaso conseguiu deixar de sê-lo?

Nesse sentido, meu esforço quer trazer ao debate a necessidade de pensarmos o audiovisual no seu sentido mais abrangente, transmidiático, porque assim é o horizonte de leitura dos formadores de opinião e do público em geral, que assiste a TV enquanto vai ao cinema e lê inúmeros *blogs*, construindo seus sentidos na areia democrática.

Compreender o cinema direto e seus problemas ideológicos como expressão do pragmatismo positivista e analítico americano é possível e já bem fundamentado por mestres como Marsolais e Predal que, entre outros, desenvolveram a superação do direto através da virada ética que trouxe a interação do cinema-verdade. Mas produzindo comunicação num contexto político como o nosso, contexto



Primárias

instável e dinâmico como poucos, como prescindir do lugar do sujeito sem pensar a origem social de quem dirigiu e o posicionamento dominado do Campo Intelectual dentro do Campo de Poder (Bourdieu)?

Se Salles é dos poucos documentaristas que com coragem abordaram as questões e problemas mais atuais das nossas grandes cidades, como em *Notícias de uma Guerra Particular*, a experiência de *Entreatos* revela a complexidade ideológica da nossa produção audiovisual. Hoje temos uma outra posição, a meu ver resistente e muito mais criativa,

que digeriu produtivamente as experiências do direto e do cinema-verdade. Esta modalidade narrativa foi gerada nos interstícios dos sistemas de produção e penetrou todas as mídias audiovisuais, uma vertente da produção que assume e compromete o sujeito da enunciação, e utiliza o fazer filmico como processo de consciência, numa dobra que faz do cinema uma (feliz e perfeita) incompletude de sentido: o cinema performático que, sem ser melancólico, corre atrás dos prejuízos de uma sociedade castigada pela falta de memórias mais orgânicas .

Entreatos e os projetos de documentário de João Moreira Salles e Lula

por Paulo Alcoforado

Partindo de cumplicidade sem precedentes com um candidato a Presidente da República – o suficiente para inscrevê-lo entre os documentários brasileiros obrigatórios – *Entreatos*, de João Moreira Salles, chama a atenção pela adoção de um método que converte uma campanha eleitoral em objeto a ser reconstruído no corpo do filme, dando visibilidade ao projeto de poder que a motiva.

Com efeito, condicionar a captação de sons e imagens ao momento mesmo da negociação de acesso da equipe de filmagem aos ambientes onde se dão os trabalhos de coordenação de uma campanha eleitoral é um método que explicita a necessidade de todo documentário de adequar sua estratégia de abordagem à dinâmica social eleita. O que equivale dizer que aqui não caberia entrevistar personagens reais da coordenação da campanha eleitoral isolando-os de seu contexto, pois seus depoimentos logo seriam convertidos em comentários agenciados por essa condição de isolamento.

Se é verdade que o resultado da eleição acabou dando certo sentido ao documentário, uma eventual derrota eleitoral do Partido dos Trabalhadores não colocaria em xeque a hipótese lançada pelo documentarista, a saber: o projeto de poder da esquerda trabalhista brasileira estaria sendo colocado à prova durante essa campanha à Presidência, pela afirmação de sua maior liderança, Luis Inácio Lula da Silva, de que não mais disputaria uma nova eleição, na eventualidade de uma derrota.

A opção pelos entreatos, em detrimento dos momentos de performance típicos à campanhas eleitorais, converte Duda Mendonça no mais notável coadjuvante, por caber-lhe enquanto coordenador de marketing, a leitura da realidade e sua substituição por um esquema que a represente, resultando num *gauche* do documentário. Valeria o mesmo em relação a

João Salles, caso fossem dados a ver registros da captação do documentário no programa político eleitoral petista.

O entreato do documentário *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, ressaltado no também documentário *Peões*, de Eduardo Coutinho, como contraponto às entrevistas com anônimos participantes ativos do movimento operário no ABC paulista, desafia na cultura audiovisual do espectador os *Entreatos* de João Salles.

Aquele Lula pensativo, algo inseguro, preparando-se para um discurso que se tornaria histórico para os rumos do movimento operário no ABC paulista, de respiração denunciada pelo ritmo das tragadas num cigarro, só expressão corporal, opõe-se este Lula seguro de si, maestro dos ânimos, narrador no sentido primeiro, transmitindo aos seus a experiência vivida, indissociável da palavra.

Há em *Entreatos* uma promessa que nunca chega a se realizar. Ela é feita nas seqüências iniciais quando a câmera força a entrada em ambientes onde se trava o debate sobre as repercussões e estratégias da campanha. Invariavelmente o debate é interrompido e a câmera obrigada a retirar-se. Numa delas o então Presidente do PT José Dirceu, numa sala onde se reúne o núcleo da campanha (e da primeira metade do Governo Lula), reage à presença da câmera de Walter Carvalho e ao aval dado à equipe de filmagem pelo assessor Gilberto Carvalho: “Tem ingênuo na equipe”.

Realizado num processo naturalmente contraditório e conflituoso, típico a uma campanha presidencial, *Entreatos* quis dessas seqüências uma apresentação de seu método de negociação de acesso da equipe de filmagem a cada novo espaço, repetindo ambiente masculino e sempre escudada pelo “provedor” Gilberto Carvalho. As maiores revelações promovidas pelo documentário, dadas pelos limites do que

poderia ser compartilhado, resultam justamente dessa alteração da realidade pela câmera.

Colocado o método, porém, a câmera vai sofrendo uma gradativa mudança de comportamento ao longo do filme, de forma a tender a ambientes onde sua presença é tolerada sem maiores constrangimentos, perdendo o contato com a coordenação da campanha e tendendo à “proposta” do candidato, convertendo-se em um seu outro esforço de projeção, agora à condição de personagem histórico.

Essa virada determina a modificação do objeto do documentário, pois onde antes havia a dinâmica social dos trabalhos de coordenação da campanha passa a haver então o candidato.

O novo objeto do documentário é Lula: ex- retirante nordestino, ex-engraxate, ex-metalúrgico e liderança do movimento operário no ABC paulista, então candidato a Presidente da República pela quarta vez. Sua compreensão dos distintos processos vividos simultaneamente com João Salles/Walter Carvalho e Duda Mendonça, seus distintos projetos em relação a ambos, e seu enorme carisma promovem o verdadeiro desafio ao esforço do documentário e à sua compreensão pelo espectador.

Luis Inácio Lula da Silva atravessa o período de captação de sons e imagens reconstruindo-se para “duas câmeras”, a do coordenador de marketing da campanha e a do documentarista, projeções simultâneas das personagens do governante e do estadista, respectivamente.

O Lula de *Entreatos* é sempre aquele que está cercado por “admiradores”, sejam eles integrantes do núcleo duro do PT, seja ele a câmera de Walter Carvalho, sejam eles os espectadores. Novamente, a exceção é Duda Mendonça que, destoando do coro sem ameaçá-lo, provoca um efeito cômico já de menor intensidade, até que sua presença é finalmente assimilada à paisagem do filme à medida que o programa político e o documentário passam a transcorrer no mesmo regime da performance. É como se o coordenador de marketing dessa campanha deixasse de ser um ruído à fluência do discurso do documentário - condição para o cômico - porque foi mimetizado pelo próprio discurso do documentário, determinando portanto que o ruído se tornasse a regra e “perdesse a graça”, finalmente.

Lula leva seu projeto a cabo reservando para a câmera dosagens de consciência crítica em cada piada, manifestação de cansaço, intervenção sobre comentários de companheiros, análise de momentos históricos, lembrança etc. E as escolhas da montagem do documentário justapõem cada um desses momentos de tal forma sugerindo uma campanha presidencial como um processo sempre produtivo e harmônico.

É admirável que Lula tenha assumido o risco da relação com um documentarista expondo-se dessa forma, entre as votações do primeiro e o segundo turnos, num produto audiovisual cujo modelo de produção fugisse a seu controle, e não menos admirável é o uso que fez desse espaço que conquistou para a sua performance.

Não é muito produtivo lamentar a falta de insistência nas reuniões de coordenação da campanha ou na aposta em outro personagem real, como Gilberto Carvalho ou Duda Mendonça, naturalmente destacados pelo método inicial de *Entreatos*. Mas é importante verificar que a modificação do objeto do documentário implicou o afastamento das reuniões de coordenação da campanha e personalizou o projeto de poder da esquerda trabalhista brasileira a ponto de inviabilizar sua revelação.

Há algo mais importante nesse filme que a cumplicidade conquistada com a equipe de coordenação dessa campanha presidencial, mais importante que os momentos com aquele que viria a se tornar o atual Presidente da República Federativa do Brasil. *Entreatos* reproduz exemplarmente através das virtudes possíveis toda a ambição do documentário brasileiro de hoje.

Há um ano atrás, durante um seminário sobre fotografia no cinema, Walter Carvalho quis trazer à tona o processo de captação de *Entreatos*, e o fez revelando sua imensa admiração por Lula. Respondendo a questão formulada pelo auditório sobre se não temia se apaixonar pelo personagem real de seu documentário, a ponto de realizar o filme nesse estado de ânimo, impedindo assim que o espectador pudesse tomar contato com os elementos deflagradores dessa mesma paixão, o mais celebrado diretor de fotografia do cinema brasileiro na atualidade afirmou que a paixão está sempre presente em seus trabalhos.



Entreatos

Citou um seu outro trabalho sobre futebol, no qual sua paixão o teria feito invadir o gramado onde se travava a final do campeonato brasileiro quando Nunes, centroavante do Flamengo, no último minuto do jogo, sem ângulo, dribla um zagueiro e tira do goleiro, determinando a vitória por 3 X 2 sobre o Atlético Mineiro e o primeiro de seus cinco títulos brasileiros.

Nesse momento, relata ainda Walter Carvalho, confesso botafoguense, ele invadiu o campo e, antes de ser arrancado de lá pelos seguranças, fez o registro da comemoração a um metro do artilheiro, a seqüência final do filme. Consultado sobre o título do filme, respondeu: *Flamengo Paixão*, de David Neves (1980).

Oeste distante: comentários historiográficos em torno de *O Segredo de Brokeback Mountain*

por Rubens Machado Jr.

O mínimo que se poderia dizer de *O Segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005), de Ang Lee, é que se trata de um filme provocante. Provocou uma reação curiosa sobre o clichê que ele mesmo evocava – “faroeste gay”: seria isso de fato? Houve quem visse só uma bela história de amor, na linha dramática do amor impossível; agora com este acréscimo de uma relação homossexual, atualização bem vinda, politicamente correta – já não seria tempo? Outros nada viram além do proselitismo gay, engajado, fortalecido com esta roupagem grande público do melodrama, o cenário oxigenante e renovador do velho oeste. Prevendo o mais previsível, houve quem decidisse nem ver o filme. Dos que viram, muitos (e uma parte boa da crítica) tiveram bem pouco a dizer, mesmo com o debate se alastrando. Teve gente que resolveu estar diante de expressão subversiva; no bom sentido. Este quadro de reações já não seria indicação de um desacordo com os padrões costumeiros do circuito?

Indicação tivemos, mas para o Oscar. Difícilmente alcançaria ali a unanimidade de Melhor Filme. Tais abordagens do homossexualismo estariam restritas a filmes experimentais, à margem, portanto, do mercado. Sua novidade no cinema clássico, industrial, pode ser vista como explosiva e, em todo caso, desconcertante. Olhando-se os vídeos e filmes ligados à questão homossexual, programados, por exemplo, no Festival Mix Brasil, vemos uma propensão sintomática à ambientação em cenários noturnos ou reclusos, o que é mais ou menos explicável. A escapatória para os espaços públicos se faz mais raramente, com tensões ricas em conteúdos sociais e

dificuldades diversas¹. Os espaços da natureza são uma alternativa intrigante, pois deviam fugir dos dois anteriores – nem o espaço recluso-noturno, nem o público-político –, mas acabam também sendo um tanto noturnos e reclusos, a seu modo.

Quando esta natureza explorada como cenário liga-se muito vivamente à mitologia histórica e política, como é o caso americano do far-west, o lado social se insinua com força. O modo pelo qual Lee, em seu melodrama tristíssimo, utiliza a paisagem, a solidão e mesmo os temas da família, ou da virilidade, leva o filme para o lado do modelo western. Diante das tradições cinematográficas, ele ficaria a meio caminho entre duas vertentes reflexivas² do western contemporâneo, que, ao perder o seu vigor como gênero, tornou-se um campo de interrogações, sobretudo nos anos 70. Uma primeira tendência expandia o gênero para fora dos padrões, buscando temas ou estilos inexplorados, como a poesia amorosa e o forte lirismo em *A Morte Não Manda Recado* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970) de Sam Peckinpah, e *O Pistoleiro Sem Destino* (*The Hired Hand*, 1971) de Peter Fonda. Ou ainda, o interesse pelo sentido da violência – contrariando o sentido normalmente ultra-padronizado no gênero, por exemplo, através de certa espetacularização, em vários dos filmes do mesmo Peckinpah, e que o notabilizou por isso.

A segunda tendência, ao contrário, interessou-se justamente pela rigidez dos padrões solidificados no gênero para atacá-los criticamente, visando a uma reflexão não só sobre o gênero western, mas sobre a história americana e a sua

¹ Escrevi sobre estas questões da diversidade sexual e do seu espaço ao analisar *Rasgue Minha Roupa e A Mona do Lotação*, em *Realismo e Desprendimento, Grotesquerie e Sublimação*. In: *Sinopse* nº 10 ano VI. São Paulo, Cínusp, dezembro de 2004, pp. 84-88.

² Sobre os modos diversos da reflexividade, veja-se: STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York, Columbia University Press, 1992.

O Segredo de Brokeback Mountain



permanência na sociedade. Vem logo à mente uma comédia poderosa como *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, 1974), um dos melhores filmes de Mel Brooks. Mas eu pensaria nos filmes de Arthur Penn, como *Pequeno Grande Homem* (*Little Big Man*, 1970) ou *Duelo de Gigantes* (*The Missouri Breaks*, 1976). Neste último, Penn faz as inversões que o consagraram já na famosa aventura policial *Bonnie & Clyde - Uma Rajada de Balas* (*Bonnie & Clyde*, 1967): os bandidos tornam-se bem mais humanos que os mocinhos. Simpáticos ladrões de cavalos em *Duelo de Gigantes* são destroçados a mando de um latifundiário culto por um matador profissional experiente, de racionalidade fria e sofisticada (Marlon Brando). Contra a cultura do pai, a filha do fazendeiro vem ligar-se ao líder do bando transgressor (Jack Nicholson), complicando a trama.

Tanto a vertente “expansiva” como a “crítica” se contamam e às vezes se compõem. Elas fazem parte do ajuste de contas *maneirista* com Hollywood pós-68, são reflexivas, usando

de meta-linguagem, alusão ou paródia, são glosas que *negam* de alguma maneira o modelo do gênero western e muito do que vem junto, isto é, muito do que ele significa. O maneirismo aqui, como em teoria da arte, seria pertinente na medida em que os filmes não abandonam tecnicamente a linguagem clássica, mas se voltam tensamente contra seus limites e princípios de coerência formal ou temática, buscam seu esgotamento, a sua *crise*. É certo que a vertente de vocação crítica não garante resultados necessariamente mais críticos que os de vocação expansiva. Nestes, tematizar ou estilizar fora dos padrões praticados, além da inovação que traz, pode vir a liberar justamente aquilo que se reprimia nos moldes do gênero.

Robert Altman, que fez *Buffalo Bill* (*Buffalo Bill and The Indians*, 1976), realizava em 1971 uma síntese fabulosa destas duas tendências com *Onde os Homens São Homens* (*McCabe & Mrs. Miller*). Warren Beatty e Julie Christie fazem ali um par que se associa num novo front da mineração. O

investimento promissor que ele planejava era um *saloon*, enquanto ela traria as meninas que já explorava em itinerância. A parceria não tem tempo de estabelecer-se entre as primeiras vagas da corrida do ouro, dado que investidores mais fortes chegavam, precedidos de batedores armados, expedição de pistoleiros incapazes de qualquer negociação. Ele procura a cobertura de políticos demagógicos, e a paisagem densamente nevada daquelas montanhas – impedindo no fim um ir-e-vir literal – é também metáfora irônica da precipitação ideológica daquele discurso liberal que acoberta a fixação da lógica selvagem do monopólio nascente. Altman revisita cada tópico de um bom faroeste, só que pelo viés provocador do estudo político-existencial de um pequeno empreendedor em maus lençóis. Vai direto à história sócio-econômica que o western, ao evitar e recalcar, pressuporia.

Todo esse deslocamento crítico começava mais sutilmente já nos anos 60, com o acento contestador nas inversões de papel do mesmo Arthur Penn, e nas estilizações de inclinação mais *forasteira* de Sergio Leone, ou naquelas de inclinação mais *nativa* de Sam Peckinpah. Isso para não falar do que já vinha sendo tramado na maturação da própria linhagem clássica do faroeste. Ficando só em John Huston: *O Tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948), com Humphrey Bogart, e *Os Desajustados* (*The Misfits*, 1961), com Clark Gable e Marilyn Monroe. A transposição do western para ambientações atuais não é nova; entre outros, vide Roy Rogers. E em geral virá dialogar com estas duas formas de reflexividade, a expansiva e a crítica. Um bom exemplo: no filme *Amigos e Aventureiros* (*Rancho Deluxe*, 1975), de Frank Perry, Jeff Bridges faz um mocinho esvaziado, meio “pastel”, um tanto moderno e obscuro, mas bem expressivo, com sua caminhonete, sexualmente dissipado e saturado, e que não sabe muito bem o que fazer da sua vida de vaqueiro, de suas convicções, de sua virilidade ou da perspectiva da família. Estamos longe da desilusão cortante e ainda garbosa dos filmes de Huston, que vinham se nutrindo daquele viço maior do gênero. A pasmeira de Jeff Bridges já traz o claro *nonsense* existencial da herança *cowboy*.

É interessante que dos anos 80 para cá, com a linha restauradora de gêneros da onda mercadológica pós-moderna,

a indústria tenha deixado relativamente de lado o faroeste. No gênero, assim como na sociedade, algo da ordem da desmitificação percorrida entregou exauridos os seus conteúdos à contemporaneidade; como na imagem, desde então recorrente, de uma velha mina abandonada. A nova energia das metrópoles teria devorado até o osso a força do vaqueiro, como já vaticinava o esplêndido *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, 1969) de John Schlesinger. O que seria interessante é aproximar de *Brokeback Mountain* o seu contemporâneo não oscarizável *Querida Wendy* (*Dear Wendy*, 2005), do forasteiro dinamarquês Thomas Vinterberg, onde o tema da velha mina abandonada parece querer dizer muito mais do que consegue. É lá, nesta espécie de espaço uterino, que se congrega uma nova juventude fadada à impotência: são caricatos perdedores potenciais procurando uma saída em doentio culto à arma, à pistola. Deixo a tarefa aos psicanalistas que saibam lidar com os ecos do inconsciente, nestas áreas delicadas, que ainda cheiram à dinamite.

Onde terminam essas velhas minas, não sabemos ainda. O pouquinho que sobrou ultimamente do faroeste, enquanto tal, leva a marca indelével do espetáculo descompromissado, meio esquecido da história do cinema tanto em suas tensões formais como temáticas. Há um esmaecimento maior da inclinação crítica que da expansiva, agora interessada vagamente, sinal dos tempos, em ecologia, emancipação feminina, por vezes em abordagem mais realista ou contundente: *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), *Quatro Mulheres e um Destino* (*Bad Girls*, 1994), *Rápida e Mortal* (*The Quick and the Dead*, 1995). Das atualizações, viu-se destacar uma imperiosa transformação, ainda que oscilante, do papel da mulher. Nas últimas décadas, aparentemente, entre os diversos traços atualizados da cultura feminina, certa virilidade passa a ganhar peso – afirmação contra a sociedade que estigmatizava a debilidade do afeminado. Esta debilidade é afrontada, questionada, nuançada.

Algo de semelhante sucede com a cultura homossexual globalizada, para além da obviedade de clichês, que vão da onda do bigodinho à Fred Mercury a um personagem de TV tão arrematado como o Pitbicha, de Tom Cavalcanti. A questão é pensar que sentido este vetor viril teria hoje, em plena Era



Bush. Teríamos uma crescente integração ideológica no sistema vigente? Um aceno gay à inclusão, pela faceta virilizada, numa lógica social dominante? A diferença recuperada por uma nova inclinação unidimensional? Não, acho que vamos rápido demais nesse raciocínio. Tudo bem, *O Segredo de Brokeback Mountain* não perde de vista, tanto quanto a homossexualidade de hoje, a virilidade como atributo, e vem ensaiá-la num afrontamento do mito americano do faroeste, ainda que num diapasão mais expansivo que crítico, num embalo que acumulou benefícios da mercadologia pós-moderna e da onda politicamente correta. A provocação é efetiva, tem o seu lugar e a sua importância. É muito bem vinda numa sociedade democrática e moderna, questiona o seu forte resíduo conservador – e neste sentido é anti-Bush, nalguma medida. Agora, ver *Brokeback Mountain* como um filme revolucionário ou politicamente muito transgressor, equivale a um exagero que ignora um bocadinho da história da sociedade contemporânea, bem como da história do cinema.

O que me pareceu mais interessante no filme é que ao envolver o espaço mítico e a experiência amorosa, a sua ironia

fica em aberto, não se completa. Evaporam-se aqui as ironias fechadas, unívocas, de filme digestivo e mensagem publicitária. Elas até ocorrem em *Brokeback*, mas o *timing* do filme não as deixa aflorar expressivamente; são epifenômenos que se diluem em turbulências maiores e não se manifestam com clareza em sua superfície plácida. O romantismo da presença da natureza parece querer suspender o tempo histórico, numa trégua providencial, mas também virá questionar a experiência amorosa. O tempo de narração do filme não poderá confirmar as promessas criadas no espaço da evasão. A história da sociedade e do lugar em que vivem não permitirá uma relação plena. A grande tristeza que nos afeta na conclusão do filme é difícil discutir, mas tem uma importância central, tem a ver com a substância poética construída, que se amarra no final como um nó na garganta, e que decide bastante sobre o sentido último daquelas experiências. Esta tristeza tem a ver com a presença da Natureza, sem dúvida, diante daquela história de vida. Mas tem a ver também com uma impossibilidade histórica, no sentido mais amplo.

A sedução do cinema de gênero: o terror dramático de Walter Salles e o thriller de espionagem de Fernando Meirelles

por Hudson Moura ¹

O poder de representação do cinema narrativo encanta o espectador pela capacidade de fazê-lo se deixar seduzir pela fábula cinematográfica. Existe uma verdadeira catarse ou, como já afirmou Laura Mulvey, um prazer visual ao assistir a esses filmes. A indústria do cinema desenvolve há anos a fórmula do filme de gênero e, a cada nova temporada de lançamentos, aperfeiçoa e compartimenta as narrativas cinematográficas voltadas para o mais puro e descompromissado entretenimento. Muitas vezes, para não perder o filão, a indústria ousa repetir incansavelmente velhas – mas certeiras – receitas de sucesso. O cinema de gênero existe, antes de tudo, em função do espectador, suas expectativas e especulações sobre o desenrolar da história.

Apesar de ser o lugar do olhar – o ponto de vista – que define o cinema, nos filmes de gênero não é o do espectador que impera. As convenções dos filmes narrativos negam, segundo Mulvey², o olhar da câmera e o do público, subordinando-os ao ponto de vista dos personagens da trama. Assim, elimina-se a presença intrusiva da câmera e resguarda-se uma distância do público. Com essas duas ausências (a existência do material do processo de filmagem e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não pode atingir a realidade, obviedade e verdade. A representação atinge, assim, o seu grau máximo de sedução e prazer visual.

Esse prazer que o cinema provoca pode ser desafiado ao se quebrarem os códigos cinematográficos e seu relacionamento com as estruturas formativas externas. Ou seja, o poder de sedução pode e deve ser modificado e reexaminado a cada

nova tentativa de se inovar um gênero narrativo a partir de uma perspectiva sensorial dentro da representação cinematográfica convencional. Mas, antes de tudo, o cinema narrativo já é por si só um desafio aos seus realizadores quanto à prática e ao domínio dos códigos e características de cada gênero.

Coincidência ou não, dois dos cineastas de maior sucesso do da Retomada do cinema brasileiro, Walter Salles, de *Central do Brasil*, e Fernando Meirelles, de *Cidade de Deus* (este que considero, assim como *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, um divisor de águas no cinema brasileiro), se aventuraram no cinema de gênero comercial. Ambos embarcaram recentemente em ambiciosos projetos do cinema de entretenimento: Salles dirigiu o suspense-terror *Água Negra* para produtores da Disney e Meirelles, o drama-ação *O Jardineiro Fiel*, feito por encomenda para produtores ingleses e americanos, numa produção orçada em 25 milhões de dólares (quase dez vezes o orçamento de seu filme anterior). Ambos, projetos baseados em arrebatadores sucessos comerciais: *Água Negra* é uma refilmagem do mestre do J-horror, Hideo Nakata, e *O Jardineiro*, uma adaptação do recente best-seller do mestre do romance de espionagem, John Le Carré.

Neste breve ensaio, os filmes *Água Negra*, de Walter Salles, e *O Jardineiro Fiel*, de Fernando Meirelles, serão analisados principalmente no que concerne à maestria de seus diretores em dominar os códigos cinematográficos a partir de suas concepções pessoais do cinema narrativo e quanto à possibilidade de questionar o gênero enquanto exercício cinematográfico.

¹ Pós-doutorando em cinema da *School for the Contemporary Arts* da *Simon Fraser University*, Vancouver, Canadá, e pesquisador associado do Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP.

² MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres, McMillan Press, 1989, pp.14-26.

O terror dramático

A solidão das personagens e o lado *cult* dos filmes de gênero foram os motivos que levaram Walter Salles a dirigir a refilmagem de *Dark Water* (*Água Negra*). O filme, realizado pelos mesmos produtores da versão americana de *O Chamado*, também se baseia em um sucesso da dupla japonesa formada pelo diretor Hideo Nakata e o escritor Kôji Suzuki.

Água Negra, a primeira grande produção americana de Salles para a indústria do cinema, tem um elenco que foge aos padrões dos filmes de horror. A premiada Jennifer Connelly (Oscar de melhor atriz por *Uma Mente Brillhante*) protagoniza o filme ao lado de outros atores de peso, como os excelentes John C. Reilly (indicado ao Oscar por *Chicago*), Tim Roth (*Pulp Fiction*) e Pete Postlethwaite (indicado ao Oscar por *Em Nome do Pai*). Para reunir um elenco desse porte, o filme não poderia ser um terror convencional. O que atraiu os atores foi o lado dramático da história e o tratamento narrativo inovador para o gênero.

No entanto, se por um lado o filme não funciona por seu tom pessimista e final inevitavelmente trágico, por outro, esses dois elementos se tornam justamente o que ele tem de assustador, o que é sua grande novidade enquanto um filme de terror-psicológico.

Ocupando o quarto lugar no *box-office* do final de semana de estréia (exibido em 2.657 salas), com um faturamento de 10 milhões de dólares, o filme não frustrou as expectativas da Disney/Touchstone Pictures, produtora do filme. O mesmo se pode dizer em relação à crítica americana, que, apesar de não ser complacente e unânime sobre o filme, produziu resenhas favoráveis – caso muito raro em se tratando de filmes de terror –, como a do famoso crítico Roger Ebert. Apesar de tudo isso a imprensa americana especula sobre um suposto descontentamento de Walter Salles com a montagem final.

Pendengas à parte, se o objetivo era fazer um filme voltado para o entretenimento do público americano disposto a passar medo durante duas horas na salinha escura do cinema, *Água Negra* cumpre plenamente com o proposto. E uma das razões é, sem dúvida, a excelente direção de Salles, que se sai

muito bem na sua primeira experiência como *orquestrador* do medo. O mesmo se pode dizer de sua equipe, que, como ele, vem do drama e é quase toda estreante no gênero, dos atores ao roteirista Rafael Yglesias (*A Morte e a Donzela*), do montador Daniel Rezende (*Cidade de Deus*) ao fotógrafo Affonso Beato (*Tudo Sobre Minha Mãe*). Se não há criatividade ou experimentalismos, há segurança e competência.

O público sai do cinema não somente com medo de todos os símbolos ligados ao filme (uma goteira no canto do teto ou o conjunto de prédios da ilha Roosevelt), mas também com a sensação de ter levado um soco no coração (o que é pior do que no estômago). É muito fácil se identificar com os conflitos da personagem principal. O filme atinge os dramas emocionais e os medos cotidianos da vida moderna: a perda da guarda dos filhos, da moradia, da estabilidade financeira e emocional. Aliado a esses sentimentos de perdas há ainda o clima de isolamento e paranóia, ancorado numa poderosa trilha sonora de Angelo Badalamenti, veterano de filmes de suspense e autor de todas as trilhas dos filmes de David Lynch, desde *Veludo Azul* até o ainda inédito *Inland Empire*.

Em toda boa refilmagem, sempre se opta por repetir o filme anterior ou tentar dar uma nova roupagem àquela história. No caso de *Água Negra*, o roteiro do americano Yglesias privilegiou as linhas tênues e dramáticas das personagens, ao invés de se concentrar na narrativa. O mesmo caminho seguiu Salles, um especialista em dramas de perdas e na relação entre pais e filhos.

A história é a de uma mãe, Dahlia (Jennifer Connelly), que acaba de se separar do marido e, para garantir a guarda da filha de cinco anos, Cecília (Ariel Gade), precisa alugar um apartamento às pressas. Por questões financeiras, ela aluga um apartamento caindo aos pedaços de um edifício isolado numa parte abandonada da cidade, a tal ilha Roosevelt, quase no centro da cidade de Nova York. Os corredores estão sempre vazios e o circuito interno de TV não vigia coisa alguma, sob o olhar displicente de um dissimulado e enigmático zelador (Pete Postlethwaite, excelente no seu jogo interpretativo). O

inescrupuloso corretor (John C. Reilly) não pensa duas vezes em manipular e esconder as precariedades do lugar. Os problemas começam tão logo elas se mudam para o apartamento: uma goteira no canto do quarto e, principalmente, uma amiga imaginária, Natasha, que atrai toda a atenção de Cecília. A “nova amiga” tem o mesmo nome da menina que morava no apartamento do andar de cima e que está desaparecida há mais de dois anos. O inexplicável vem de uma lancheira *Hello Kitty* vermelha e da água escura que insiste em atormentar mãe e filha. Mas tudo pode ser imaginação ou manipulação feita pelo infiel ex-marido (Dougray Scott), que revela o passado psiquiátrico da ex-mulher e a acusa de não ter condições psicológicas de cuidar da filha. Em defesa de Dahlia, surge um advogado reticente e atencioso (Tim Roth) que tenta encontrar explicações lógicas para os ocorridos.

O abandono é o grande drama de Dahlia. A primeira imagem do filme é dela, quando criança, na chuvosa Seattle à espera de sua mãe na saída da escola. Uma espera que perdura até os dias hoje, a qual ela tenta a todo custo evitar que aconteça à sua filha. Os traumas do passado atormentam e modificam a percepção do presente. A fantasia se mistura à realidade, o sonho à paranóia. Nada de novo até então, já que os filmes de terror tentam sempre explicar através de simplistas análises psicanalítico-freudianas os traumas de seus personagens, ligando-os a uma conturbada e mal resolvida infância.

É neste limite entre realidade e ilusão, passado e presente, que vai caminhar a trama do filme, constituindo-se como a sua característica não-convencional. No lugar do tratamento narrativo e direção lenta e minimalista de Nakata, entram a direção segura de Salles e as interpretações complexas e experientes de atores carismáticos de Hollywood. Assim, o mundo em torno de Dahlia é tão atormentado e insólito quanto os seus próprios dramas, fugindo um pouco da loucura solitária da protagonista.

No roteiro original de *Dark Water*, a trama se centrava exclusivamente na figura da mãe e da filha. Já nas mãos de Yglesias, outros personagens são mais presentes na tela e conhecem bem a questão do isolamento e do abandono: o zelador que assiste a filmes pornôis na hora do almoço; o corretor que aposta em corrida de cachorros; o advogado que

finge ir ao cinema com a família no domingo. Todos mentem, mas por pura defesa e fragilidade.

Com isso, não se espantam com as reações de Dahlia. Estamos todos com ela e vivemos seus dramas como se fossem nossos; nós entendemos seu desespero e suas fraquezas. Essa complexidade dos personagens secundários da trama talvez se aproxime mais da obra literária. Mas não podemos deixar de ver também os ótimos *insights* de Yglesias (ou de Salles), ao colocar o advogado, por exemplo, num estado completamente transitório e em movimento constante, fazendo do seu carro o seu próprio escritório, circulando no trânsito caótico de Nova York ou se escondendo em estacionamentos (ele não quer enfrentar o drama de pagar aluguel, como Dahlia). Movimento este que faz lembrar uma referência forte dos filmes de Salles, o cineasta Wim Wenders.

Em *O Estado das Coisas*, de Wenders, um empresário hollywoodiano perseguido por gângsteres faz de seu trailer-móvel o seu escritório. Símbolo americano de uma sociedade solitária e moderna. O cinema enquanto documento de uma época é também o desejo de conhecermos nós mesmos e sabermos quem somos, ou qual papel temos neste mundo cada vez mais globalizado e esvaziado de sentido. Um mundo pleno de informações, mas vazio de cultura, de comunicação. *Água Negra* é, ao mesmo tempo, uma análise e uma crítica a este devastador e incontestável ritmo de perda das relações humanas na sociedade contemporânea.

Assim, a versão de Salles traz as marcas de seu diretor: os conflitos humanos e uma narrativa que se interrompe para contemplar e acompanhar os dramas de seus personagens. A câmera tenta descrevê-los e mostrá-los de maneira “completa”, respeitando seus tempos, suas hesitações e seus delírios. Onde a verdade perde o seu valor, seja no confronto com o desconhecido, o mistério do inexplicado, ou na ilusão das realidades que cada um fabrica para si mesmo. Ninguém conhece melhor do que si próprio seus demônios e fraquezas.

Ilusão, fantasia, delírio, paranóia, mentira – tudo é tratado no mesmo tom de credulidade pela câmera de Salles. Nada cai no ridículo ou é colocado de maneira irônica ou jocosa, como sempre acontece nos típicos filmes de terror adolescente americano que imperam em Hollywood desde os

anos 80. Passamos do que o filósofo francês Gilles Deleuze classificaria como imagem-ação à imagem-afeição. Por isso, este filme se aproxima bastante dos filmes dramáticos de terror dos anos 70. São os nossos demônios pessoais e internos que estão em jogo. A câmera se aproxima das personagens, para sentir os afetos. Os *closes* nos revelam, através dos rostos atônitos do terror, a profunda relação e ligação entre mãe e filha. *Água Negra*, desde seu original japonês, vem na contracorrente do cinema de terror americano para reencontrar aquela ambiência e tradição de filmes como *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, *O Bebê de Rosemary* ou *O Inquilino*, de Roman Polanski, *Terror Cego*, de Richard Fleischer, ou *Desafio do Além*, de Robert Wise.

Se Nakata, no filme original, optou por um tom melancólico e pessimista muito próximo à estética dos anos 70, Salles opta no tratamento da trama pela ambiência do drama da solidão e da angústia humana. Mas a versão americana não tem as características que trazem a marca da novidade e do brilhantismo de Nakata, como uma narrativa extremamente *clean*, onde o terror habita a película e não o encadeamento das imagens. As expressões das personagens e a incredulidade de seus olhares, assim como o tempo narrativo lento, constroem um terror que cresce à medida que olhamos aquela realidade corriqueira mais de perto. Como a insistente gota que cai do teto.

Nakata trabalha com planos vazios e cotidianos como o mestre do cinema japonês Yasujiro Ozu. A música é discreta e pontual, quase ausente. A câmera não cria tensão ou o suspense do não mostrar; ela mostra o real, mas este subentende um virtual. Nada se esconde nas sombras ou fora de campo, da tela. O filme apresenta uma imagem outra, misteriosa, oculta. No entanto, o terror não vem do que ela esconde, mas do que ela deixa subentender. O fora de quadro. Que vai além do que é visto. O intolerável.

O intolerável também está presente no trabalho de outro mestre do cinema japonês, Kenji Mizoguchi. *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva (Ugetsu Monogatari)* mostra a miséria humana e o desespero durante a guerra. Os personagens se agarram a ilusões e chegam a acreditar nos sonhos e fantasias. Os fantasmas do filme se apoderam da fraqueza dos

personagens e lhes trazem a crença de um mundo melhor, o pós-morte.

Água Negra começa com uma imagem pouco conhecida e explorada da cidade de Nova York nos filmes americanos: o bondinho que liga o centro de Manhattan à ilha Roosevelt. O bondinho permite essa primeira tomada do alto dos prédios, plano-chave na conclusão da trama. As imagens aéreas do conjunto de edifícios sob a chuva constante são assustadoras. Roosevelt é uma pequena ilha onde vivem imigrantes, aposentados e pacientes de um grande hospital, atraídos principalmente pelo baixo custo dos aluguéis e pela proximidade da cidade – apenas dez minutos de metrô. O conjunto habitacional é opressivo, concreto e impessoal, o que nos faz lembrar de outro edifício nova-iorquino um tanto quanto assustador, The Bramford, do filme *O Bebê de Rosemary* (o mesmo onde, anos mais tarde, seria assassinado o beatle John Lennon).

Assim como em *O Chamado*, em *Água Negra* são histórias de fantasmas que aterrorizam os personagens. Mas o que era um terror-suspense passa a ser um terror-drama. A televisão, como em *O Chamado*, tem um papel importante na trama: é ela que revela desde o início ao espectador aquilo que os personagens ainda desconhecem. O que diferencia substancialmente os dois filmes é a intriga que move a história. O suspense de saber por que a água é escura, ou por que a goteira não pára, não é mais importante do que o próprio estado emocional da protagonista. É o que chamamos comumente de terror psicológico, e não uma aventura de terror, onde a figura do herói se impõe como em *O Chamado*. Não existe herói em *Água Negra*. A figura mítica da heroína, tão marcante na presença da louca e forte Rachel em *O Chamado*, não se configura em *Água Negra* – e nisto ele é anti-climático. Tudo é escuro, incluindo a cor dos cabelos da protagonista. Outro ponto importantíssimo de semelhança entre os dois filmes é o sacrifício da mãe. Esse amor incondicional é tão inexplicável no filme quanto os próprios fantasmas.

Não existe redenção possível para os personagens de *Água Negra*. A vida toma rumos sem volta, não se consegue esquecer o passado: ele está sempre lá, habitando nossos



Água Negra

pensamentos e mesmo nos atormentando com a sua insistência monocórdica. São as mesmas imagens que nos voltam do passado. Como o som de um pequeno tambor da infância. Uma alusão aos próprios traumas pessoais dos personagens, como a mãe de Dahlia, que lhe aparece em sonhos. “Ela está perdida como você”, diz Cecília, falando de sua amiga imaginária para a mãe. “A sua mãe te esqueceu também”, completa a filha.

Diferentemente dos filmes convencionais, o suspense não vai além. O que fica é a sensação de vazio e estarcimento com o final pulsante e inesperado do filme. Mas, se não existe redenção, há esperança no olhar lúcido e corajoso de Cecília, brilhantemente interpretada pela pequena Ariel Gade, que é realmente uma revelação do filme. Ponto forte, aliás, é o elenco irrepreensível, do prestativo advogado de Tim Roth ao dissimulado porteiro do edifício interpretado por Pete

Postlethwaite. Este consegue, nos seus poucos minutos em cena, dar uma dimensão gigantesca ao personagem, aliando o clima de mistério e suspense à trama. O mesmo vale para John C. Reilly, o corretor, um dos atores mais talentosos em Hollywood atualmente e um dos mais solicitados também.

A excelente fotografia de Affonso Beato é muito bem composta e contrastada, não fugindo à proposta dos filmes de Nakata, onde a fotografia é em tons pastéis e escuros, quase num sépia em cores. Há pouquíssimo recurso aos efeitos especiais e uma busca por trazer o sobrenatural ao cotidiano das personagens – quase tudo pode ser explicado e colocado como paranóia da mãe.

Não existe o terror explícito no filme, com efeitos especiais ou imagens assustadoras. O terror vem de uma goteira, do rosto cáldo de uma menina ou de uma lancheira infantil japonesa. A música é interpretativa, dramática e sempre presente. As composições de Badalamenti caem como uma luva para criar uma atmosfera opressiva e misteriosa. Mas mesmo os *leitmotivs*, como duas notas de piano ou o som intermitente de um tambor que vem do passado (que significa desamparo e frustração), são por demais conhecidos do público. O trabalho de orquestração da tensão é ótimo. Quando não é a música, são os sons da cidade, do elevador ou das pessoas que mantêm o clima de tensão através do ruído. No entanto, as imagens têm dificuldade de fugir dos clichês. A montagem não é criativa ou experimental, mas eficiente. Especialmente no clímax do filme, com um coração que pulsa sobre o fundo negro da tela e o primeiríssimo plano do olho estarecido da mãe. Uma clara homenagem à Hitchcock.

O filme parece estar sempre à frente do espectador, não deixando o elemento suspense-surpresa tomar forma e se sedimentar. Mais do que um terror psicológico, podemos pensá-lo enquanto um terror dramático onde tudo toma forma real nos dramas e angústias das personagens. O filme traz toda a dramaticidade e suspense que um terror psicológico exige, aliados a um roteiro sóbrio e bem equilibrado, uma fotografia e montagem eficientes e uma trilha bem casada com a imagem, como pede o cinema comercial. Além de ser um excelente retrato de uma sociedade cada vez mais atormentada com as perdas e a solidão das grandes cidades.

Dirigir um filme é saber criar uma ambiência, já disse Martin Scorsese. *Água Negra* não se ressentida da falta de atmosfera de medo e mistério. No final, chega até mesmo a fazer uma cópia-homenagem ao grande mestre do medo, com um plano para lá de hitchcockiano. No entanto, a direção não ousa. Ela toca mais o coração do que os nervos do espectador, justamente a diferença entre o drama e o suspense.

O drama-ação-espionagem

O público fica impressionado com duas coisas ao sair do cinema após assistir ao filme *O Jardineiro Fiel*: a força das imagens de Fernando Meirelles e a ousadia de John Le Carré. Criar uma ambiência é uma qualidade de ambos. Dois pólos diferentes, e mesmo divergentes às vezes, mas que ganham o público. De um lado, o texto experiente de Le Carré sobre um assunto ousado: as experiências das indústrias farmacêuticas e os jogos de interesses dos ingleses na África. De outro, as imagens marcantes da periferia africana, poucas vezes vistas no cinema comercial. As semelhanças com o Brasil são impressionantes. Meirelles conhece bem o terreno, onde circula com desenvoltura; tem uma câmera ágil e uma direção segura que não deixa a ação cair no vazio. Apesar de o diretor compor belos quadros, com uma música emotiva, suas imagens não têm os excessos de maquiagem que o cinema americano está acostumado a apresentar. Nessas seqüências do filme, entende-se melhor o elo entre o diretor de *Cidade de Deus* e a trama palaciana do escritor de *O Espião que Saiu do Frio* e *A Casa da Rússia*.

Em *O Jardineiro Fiel*, a trama se apresenta aos poucos. A partir das reminiscências dos personagens, vamos descobrindo os enlacs da intriga. Justin, interpretado por Ralph Fiennes, é um funcionário de carreira do corpo diplomático inglês no Quênia, na África. Servidor exemplar de Sua Majestade, cultivava um pequeno *hobby*: a jardinagem. Um dia seu mundo de conveniências e diplomacia será colocado em cheque e desmontado diante de seus olhos como um castelo de cartas. Sua bela e jovem esposa, Tessa (Rachel Weisz), é brutalmente assassinada num distante lago do deserto africano no norte do Quênia. Como não há motivo aparente para a sua morte, o único suspeito é o seu suposto amante e

companheiro de viagem, o médico negro belga Albert Bluhm, que desaparece misteriosamente sem deixar vestígios.

Exposto como jamais esteve em toda sua vida, o recatado Justin é pressionado pelo alto comissariado inglês, pela imprensa e pela polícia. Todos o acusam de “cornô”, covarde e irresponsável por não conhecer os passos de sua mulher. No entanto, cada vez que a trama avança, ela se torna mais intrincada e desvenda-se um outro lado da África que ninguém quer conhecer e que Tessa tentava denunciar: o uso indiscriminado de medicamentos nas populações pobres. Um *tour de force* que envolve tanto questões econômicas, das multinacionais farmacêuticas, quanto políticas, de seus países-sede (como o Reino Unido, a Suíça, a Alemanha e o Canadá). A cada nova informação, somos levados a desvendar novos lugares e novas facetas dos personagens. E cada vez menos nos perguntamos “quem a matou?” e passamos a questionar “por que a mataram?”.

Após o mega-sucesso de *Cidade de Deus*, Meirelles mergulhou num mar de propostas e cantos de sereia da indústria do cinema – afinal, seu filme tinha os quesitos essenciais que Hollywood procura no cinema de gênero: entretenimento e maestria narrativa. A proposta de dirigir *O Jardineiro Fiel* encantou mais do que as outras principalmente pela abordagem e pela possibilidade de contar com um excelente roteiro e uma história intrigante. Experiente em trabalhos feitos por encomenda, hábito que desenvolveu nos tempos do mercado publicitário, Meirelles tem bem clara a função do diretor no cinema comercial e não encontrou problema algum em administrar os egos da equipe e as expectativas dos produtores.

Cinema é arte, mas é indústria também, afirma o cineasta³. Isto pode soar gratuito, mas mostra o redemoinho de compromissos que um filme comercial deve superar. Onde

não há espaços para subjetividades pessoais ou argumentações muito particulares. Todos, até o advogado da distribuidora do filme, devem estar de acordo com os rumos da história até um certo ponto. Não se pode – ou não se deve – provocar os leões. O assunto escolhido é espinhoso, trata de interesse de multinacionais da indústria farmacêutica, organismos não-governamentais de ajuda na África, interesses nacionais tanto do lado africano – como as milícias sudanesas sustentadas por governos corruptos – quanto do lado do hemisfério norte – as potentes e intocáveis indústrias e a defesa desses mercados pelos governos dos países envolvidos. O mais incrível é que o filme precisa manter um tom de denúncia e veracidade numa história que é 100% ficcional. É necessário ir além da pura representação-entretenimento, e dar um certo respaldo ao narrado – sem, no entanto, provocar nenhum desconforto entre tantos países envolvidos e ávidos consumidores do cinema industrial. Até onde uma história como essas pode ou deve ir?

Toda a seqüência da história que se passa no Canadá chegou a ser filmada – e algumas imagens dela até mesmo constam do trailer – mas foram retiradas na montagem final. Com isso, o filme deixa de fazer menção à participação canadense no escândalo envolvendo as indústrias farmacêuticas.

“Mas não envolver a América do Norte nesta trama sobre a indústria farmacêutica seria um erro”, diz Meirelles em seu diário. “Conforme se lê no roteiro, os civilizados canadenses costumam tirar as luvas quando seus interesses estão em jogo – é só lembrar como pegam pesado na OMC (Organização Mundial de Comércio). Além do mais, seria uma pena perder a textura e a limpeza da neve no filme. O corte do Canadá frio e branco para o Quênia quente e colorido dá textura ao filme.”⁴

Diferentemente dos tempos da Guerra Fria, quando o inimigo tinha feição e propósitos claros e tudo era válido em busca da defesa e salvação do mundo, hoje os tempos são outros: os inimigos podem estar muito mais perto do que

³ Cf. um diário de produção do filme que Meirelles publicou na *web*, disponível em: http://www.cinemaemcena.com.br/prem_oscar_textos.asp?cod=20&ano=2004&artigo=310

⁴ Idem.

imaginamos. A fértil imaginação dos escritores de histórias de espionagem refez o seu alvo e precisou buscar inimigos nos lugares mais insólitos e inesperados. As indústrias de armamentos que negociavam com terroristas agora são as indústrias farmacêuticas; e no lugar de pequenos governos corruptos estão insuspeitos diplomatas britânicos. Em nome do “bem”, se mata e se negocia. Entre tantas cobras e lagartos, entre tantas incongruências e contradições, não podemos mais confiar em ninguém e tampouco territorializar o mundo entre O Bem e O Mal. Não há mais muro para pular ou símbolos pelos quais lutar. A palavra do outro já não tem mais valor algum e personagens bem intencionados como Justin, em sua lealdade à esposa, ou mesmo Tessa, a esposa, no seu trabalho humanitário nas periferias de Nairobi, são quase inexistentes. A não ser na ímpolita criação literária de Le Carré. Talvez as histórias não tenham mudado tanto assim. Pelo menos não no cinema comercial, onde a identificação com um herói é parte essencial do pacto entre público e filme.

Do livro ao filme, a trama continua a mesma e é magistralmente transposta para a tela. Justin é o verdadeiro herói por acaso. Abatido e indignado pela tragédia da morte da mulher e, principalmente, pressionado pelos acontecimentos, não lhe resta outra alternativa a não ser desvendar o crime. No entanto, as semelhanças acabam por aí, já que o tratamento da história é completamente diferente. De uma intriga de bastidores onde os interrogatórios e as fabulações das diferentes versões dos fatos são confrontados, passamos a um *thriller* “elettrizante” e hipnótico. Meirelles deu um ritmo frenético à história, que não existia no livro.

Duas obras que se completam e se subtraem. Do livro ao filme, perde-se muito da força dos diálogos e do jogo de palavras que cada personagem, sem exceção, tenta explorar para manipular os fatos. Algumas digressões e conflitos internos dos personagens secundários são completamente esquecidos para se concentrar nos personagens centrais. No livro, o momento da descoberta da morte de Tessa pelo corpo diplomático britânico, logo nas páginas iniciais, é de tirar o fôlego, tais as indiscrições e especulações. Nessa primeira parte,

o narrador é o funcionário do alto comissariado britânico no Quênia, Sandy Woodrow (Dany Huston), melhor amigo de Justin. O sarcasmo e a ironia estão presentes mesmo nos momentos mais trágicos: “A famosa voz aveluda, pensou Sandy. Marcada pelo tempo, mas garantido o seu poder de sedução, caso você prefira o tom ao conteúdo. Por que eu o desdenho, quando estou a ponto de mudar a sua vida? Daqui em diante e até o fim dos seus dias, haverá para sempre o antes e o depois deste momento.”⁵

Mesmo para dar a notícia da morte da mulher, a diplomacia dissuade os fatos e não revela todas as informações. Há sempre o capcioso, o suspeito, o mal-contado que permeia a trama e que impede os personagens de alcançar a verdade – até um ponto em que tudo, e especialmente os personagens, parece ser estereotipado. Mesmo o responsável do alto comissariado britânico, Sir Bernard Pellegrin (Bill Nighy), é irônico e sarcástico, o que corresponde à imagem que esperamos, ou que construímos exoticamente, da elite inglesa. Em uma das cenas, comentando o suposto *affair* entre Tessa e o médico negro, Pellegrin faz alusão ao *hobby* de Justin: “algumas coisas muito maliciosas podem ser encontradas debaixo de rochas, principalmente em *jardins* estrangeiros”.

Nas intrigas de Le Carré, todo mundo pode se tornar da noite para o dia um espião a serviço de Sua Majestade ou um ousado detetive. O delicado e gentil Justin é colocado como herói principalmente pela câmera agressiva e urgente. No entanto, ele é enredado pela hipocrisia e cinismo diplomáticos que ele tanto conhece e sabe como agir. Há uma certa indisposição entre o personagem e a câmera, que ao mesmo tempo revela que algo está fora da ordem. Nisso, o filme coloca bem o clichê do *big brother*, a sensação de vigilância e controle. Por outro lado, perde um pouco da malícia e sutileza das conversas entrecortadas, das histórias mal explicadas, e a impressão de que a ‘realidade/verdade’ se aproxima.

Assim, Meirelles transforma uma intriga palaciana em um verdadeiro *thriller*. O drama amoroso do casal é elevado à categoria número um. Não estão mais em jogo os conflitos

⁵ LE CARRÉ, John. *O Jardineiro Fiel*. São Paulo, Record, 2005.

dos interesses políticos e diplomáticos, e sim a defesa do espaço do outro e a denúncia do neocolonialismo na África. Tessa é uma ativista emotiva e aguerrida em defesa dos direitos humanos. Ela afronta as autoridades e cobra das organizações internacionais ações drásticas e concretas. Sempre ao seu lado está o médico belga Bluhm, negro que trabalha para organismos não-governamentais de combate à pobreza na África. Jovem e bonito, ninguém duvida que esteja tendo um caso com Tessa. Ambos vão mover uma investigação sobre as suspeitas de uso indiscriminado de remédios nas populações carentes e perturbar muita gente. Na primeira metade do filme, os *flashbacks* e *flash-forwards* fazem os tempos narrativos se alternarem e se mesclarem, numa quase impossibilidade de identificar o passado e o presente – a não ser pelo fato de sabermos que a personagem está morta.

As atividades de Tessa e a sua devoção aos pobres da favela de Kibera, na periferia de Nairobi, são algo que Justin vai precisar conhecer e entender, coisa que se negava a fazer – e se negava até mesmo uma aproximação, justamente para não estabelecer nenhuma relação afetiva com os africanos. Afinal, “nós não podemos nos envolver em suas vidas. São milhões na mesma situação e não se pode ajudar a todos”, diz Justin. “Mas este é um que podemos ajudar!”, combate Tessa.

No filme, a história toma rumos diferentes em relação ao livro. Existem passagens mais melodramáticas e apelativas, como esta que acabamos de citar. Já os tratamentos narrativos, tanto o cinematográfico quanto o escrito, aproximam-se na habilidade técnica de prender a atenção do espectador ao desfiar a trama. Num jogo de perguntas e respostas pela metade, a história vai e volta tantas vezes quantas necessárias, numa busca obstinada pela informação. Enquanto no filme é o tempo narrativo que se estende, com *flashbacks* e *flash-forwards*, no livro são as diferentes versões dos fatos, pelos vários personagens da trama nos infundáveis interrogatórios: “Quem matou Tessa? Onde está o médico Bluhm?” Mas, nada é o que parece ser. As respostas vêm a muito custo. Daí a constância e fidelidade do jardineiro ao prosseguir em sua jornada, reafirmando a sua crença e o seu amor por Tessa.

Da história de espionagem aos interrogatórios do livro, do *thriller* ao drama romântico do filme, a busca de Justin se torna conhecer Tessa. A verdade é conhecer a verdade do outro. Olhar o que ela olhou e sentir o que ela sentiu. Uma solitária odisséia através de uma África que Justin não queria confrontar e tampouco conhecer, mas que guarda lembranças de sua esposa.

Dois anos depois do primeiro encontro em Londres, eles moram em Nairobi. Tessa está grávida e se envolve num trabalho com mulheres da favela de Kibera. Justamente o hospital que atende os moradores da favela é onde Tessa resolve ter seu filho, Garth. Ele nasce morto.

Numa seqüência, o amigo Sandy, que alimentava uma paixão reprimida por Tessa, diz a Justin: “Ela foi traída por todos nós”. Se Sandy se identifica como aquele que denunciou às autoridades inglesas, entregando papéis que a comprometiam, Justin é aquele que negligenciou a esposa, e a própria África, em favor dos interesses ingleses. O momento da morte é o momento da revelação e do encontro com uma verdade do personagem: “Tessa era o meu lar”. Neste momento da história, a aparente frieza do personagem cai por terra e ele toma contato com as suas próprias emoções e lembranças. Ele decide então que tudo vale a pena e que tudo deve ser feito. O filme, assim, retoma o famoso mito do herói que vai empreender sua jornada em busca do seu objetivo. Ele age além de seus limites e, neste percurso, se transforma e se redime. “Nada de novo, este é o arquétipo que mais gostamos de ver e rever em suas milhares versões⁶,” diz Meirelles.

O movimento é o elemento de mudança. A câmera colada tanto na ação quanto no personagem dá à história uma certa urgência. O ritmo do filme varia, com muitos altos e baixos, como numa opereta de variações constantes entre momentos de tensão com muita movimentação e momentos de quietude e silêncio mergulhados no vazio. Os detalhes ganham importância fundamental na busca de uma construção do suspense através da fragmentação do espaço. Não se

⁶ Idem.

consegue ver o todo, assim como Justin não consegue entender tudo que se passa ao seu redor. A cada nova aproximação de câmera, a cada novo plano fechado, novas informações surgem, delineando um “intrincamento” contínuo da narrativa. Os movimentos de câmera são precisos, em toda sua imperfeição de composição de quadros e desfocamentos de imagens.

O filme incorpora também imagens às vezes em vídeo, de *web cam* ou de uma câmera super leve de 16mm. A textura e a movimentação dessas câmeras ajudam a dar um clima mais pessoal às imagens. E, se não bastasse, em muitos momentos as imagens caseiras dos personagens são realizadas pelos próprios atores, que acabam operando a câmera, tomando literalmente o ponto de vista dos personagens. Exemplo disso é a seqüência em que Justin entra no necrotério para o reconhecimento do corpo de Tessa. Ou quando eles se filmam em casa com a *web cam*, ou na cama com o vídeo. A composição de quadros da seqüência e o movimento de câmera/olhar são aqueles segundo a sensibilidade do ator na visão do seu personagem. Segundo Meirelles, “são momentos mais íntimos, sem muito diálogo, apenas improvisação e clima. E, como não precisamos da equipe, os atores podem ficar sozinhos se gravando, conseguindo um tom realmente íntimo. O Dogma propõe que o ator faça seu próprio figurino e maquiagem, mas poderiam ter dado este passo à frente, propondo que os atores também fizessem a câmera. Tem funcionado”, afirma o diretor.

No entanto, o filme tem muitas imagens que acabam “imitando” desnecessariamente uma visão subjetiva, o que muitas vezes acaba confundindo a narrativa. As imagens variam de texturas e tonalidades, com muitos grãos, estouros de luz nas janelas, correção de diafragma com a câmera rodando. Cenas compostas por detrás de um vidro ou através de um objeto, com falta de luz, de foco, com excesso de sombras, ou desenquadradas. Com isso, sente-se a presença da câmera através de ângulos inesperados e imagens interrompidas, ou bloqueadas. O que na narrativa clássica poderia ser interpretado como o olhar subjetivo de algum personagem, no filme de Meirelles é o olhar subjetivo da própria câmera, ou melhor, do narrador desconhecido (em terceira pessoa) da história. Quem conta a história do filme é certamente um narrador

ausente da trama, da narrativa, mas que se deixa “aparecer” na escrita cinematográfica. O diretor acaba ferindo uma das bases do cinema narrativo, a transparência da imagem e a ausência do processo de construção fílmica na tela. De acordo com Meirelles, a intenção do fotógrafo César Charlone é sugerir mais do que mostrar e deixar para o espectador o trabalho de completar a imagem em sua cabeça.

Na busca de um espectador, o fotógrafo espera que este espectador desvende/complete – na verdade, tome o lugar da câmera e descubra/construa – o filme a partir das premissas dadas pela imagem. Mas não confunde, já que aprendemos que num filme, assim como num romance, o espectador acessa a história narrada através de um narrador subentendido ou explicitado na trama? Como o espectador narra a história ou compartilha da narração sem perceber o *aparatus* fílmico? O cinema contemporâneo comercial, na busca de uma revitalização do gênero e da imagem em si, tem burlado as suas próprias regras numa tentativa de se aproximar ainda mais do espectador. Já dizia o poeta que finge tanto que ele mesmo acredita na própria dor que deveras sente. Assim o cinema comercial tem acreditado tanto no poder de sua representação que ultrapassa os seus próprios limites na tentativa de aumentar a credibilidade de suas imagens. É o poder da representação se auto-afirmando e elevado à sua enésima potência.

O filme faz uma descrição minuciosa de vozes, linguagens, danças, numa diversidade tal que temos a impressão de realmente entrarmos em contato com as favelas. Uma seqüência é especial no filme, nessa tentativa de identificação ao espaço e à realidade africanas. Em Kibera, Tessa e seu amigo Dr. Bluhm passeiam pelas vielas da favela. Para que a interação entre personagens e moradores pudesse realmente acontecer, Meirelles reduziu a equipe a apenas três pessoas: ele, o fotógrafo com uma pequena câmera 16mm e o operador de som. Com os atores na pele de seus personagens, eles paravam nas portas das casas, falavam com as pessoas pelo caminho, como se fizessem realmente parte daquele local. Eles conversavam com as crianças e com as mulheres como se as conhecessem. Segundo Meirelles, a população reagia muito naturalmente, sem ver a câmera. Eram momentos improvisados que não ajudam muito

a trama, mas servem para construir melhor os personagens e torná-los críveis. “Mesmo que as usando só por alguns segundos, isso vai dar à personagem uma dimensão que não estava prevista no roteiro. É a vida ignorando o roteiro e o planejamento, e invadindo o filme”⁷, afirma o diretor. Dessa maneira, cria-se também uma espécie de ponto de vista da favela e dos negros. Ao invés de reconstruí-los em matéria, faz com que eles surjam da representação em si.

A música do filme é um outro capítulo à parte, e ela tem um papel crucial para a ambiência de suspense em que o filme nos enreda durante mais de duas horas – do medo à dor, da incredulidade à fantasia. O compositor da trilha sonora, Alberto Iglesias, autor da maioria das trilhas dos filmes de Pedro Almodóvar, faz um verdadeiro trabalho de pesquisa e sintoniza o filme a uma imagem musical moderna da África. A música marca a montagem das imagens.

Os *flashbacks* e *flash-forwards* são uma constante no filme e ajudam a criar e desenvolver a técnica narrativa do *thriller* e do suspense, alimentando uma certa complexidade do roteiro. Muita informação necessita de muita atenção do espectador para compreender o que se passa na tela. “Como informar ao máximo o espectador sem aborrecê-lo com diálogos intermináveis?”⁸, se pergunta Meirelles. Criando atrativos imagéticos independentes das informações passadas nos diálogos, entrega-se assim o fardo informativo sem necessariamente cansar a atenção do espectador. Talvez este seja o mandamento principal do cinema comercial: a espetatorialidade fílmica. Tudo é decidido e criado em função de quem assiste ao filme.

“Procurava um montador que juntasse uma sensibilidade em relação à atuação, para escolher o *take* certo, um conhecimento de drama, para inverter ordem de cenas ou de falas, e que tivesse experiência em videoclipes ou comerciais.

Montadores que têm esta experiência tendem a experimentar mais. Transgridem regras com naturalidade. Há um grupo de críticos que vê uma limitação nestes profissionais, quando é justamente o oposto. O clipe ou a propaganda bem feitos exploram a fundo as possibilidades narrativas da linguagem do cinema.”⁹

No entanto, agregando texto e imagem independentemente, aumenta-se a carga informativa da cena e prende-se a atenção ao movimento, esvaziando conseqüentemente de sentido tanto um quanto outro – ou seja, texto e imagem. O filme, assim, apresenta algo que está sempre por descobrir, a informação, sem muitas vezes permitir o *tempo* de habitar o *espaço*. Sem sedimentação, resta o intangível, o puro *temporal*. Mas não o tempo que se materializa, e sim aquele que passa, que se esvai. Talvez por isso Meirelles se defina como um diretor/montador. A montagem, nesse raciocínio, é ritmo, mas não do tempo, e sim da velocidade, da passagem.

“Há diretores/fotógrafos ou diretores/diretores de arte, que contam suas histórias a partir da construção da imagem, Peter Greenaway, Julian Schnabel, Terry Gilliam, irmãos Scott. Há os diretores/produtores, os diretores/atores, ou os diretores/músicos, como o David Lynch. Se isso faz algum sentido, nesta linha, eu me incluíria na tribo dos diretores/montadores.”¹⁰

O filme corrobora essa idéia desde a concepção de filmagem, quando Meirelles preferiu filmar as cenas sem cortes e em ordem cronológica internamente. Utilizando duas ou três câmeras, ele podia deixar o ator livre de marcações e mesmo do tempo preciso para cada *take*, dando oportunidade às improvisações. Liberdade esta sentida na transposição de uma mídia a outra, quando na escolha da ordem e cronologia dos fatos. Numa das seqüências finais do filme, a história se fecha com Justin experimentando a mesma situação que Tessa. Após o ataque a uma aldeia no meio do deserto por terroristas

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.



O Jardineiro Fiel

sudaneses, Justin embarca correndo com algumas crianças em um avião da WFP (*World Food Programme*). Neste momento, ele é informado pelo piloto que as crianças não podem ir. Devem desembarcar. Essas são, de fato, as regras da ONU e disso depende a sobrevivência de organizações como esta. “São milhões de pessoas na mesma situação”, explica o piloto. “Este é um que nós podemos ajudar”, replica Justin. Finalmente, ele

compreende e experimenta o que sentiu sua mulher. Quem matou ou porque matou se tornam questões menos importantes para Justin do que conhecer o que Tessa conhecia, conhecer quem era ela, o que ela fazia, em que trabalhava, em que ela acreditava – mesmo que ele não faça o que ela faria ou que ela gostaria que fizesse. O seu sacrifício – um ato que ela faria?

Quase Dois Irmãos e Cabra-Cega matizam o social e o político nos anos de chumbo

por Humberto Pereira da Silva

Na nossa história recente, os anos de chumbo remetem ao período que vai do decreto do AI-5, em dezembro de 1968, à abertura, em fins de 1978. Nesse período houve, como é de conhecimento geral, um recrudescimento da ditadura: as pequenas liberdades de expressão artística e de organização política pós-golpe foram tolhidas. Como consequência, a juventude brasileira ficou dividida; não vendo solução para o impasse no qual o país estava, parte dessa juventude aderiu à luta armada como forma de resistência. Trata-se, pois, de um momento complicadíssimo, envolvimento em névoas, em que radicalismos se exacerbaram e um clima de desconfiança pairava no ar (parte da juventude que nem aderiu ao regime nem topou pegar em armas ficou conhecida como geração “desbunde”). Por tudo que aconteceu, os anos de chumbo geraram ressentimentos, reavaliações, *mea-culpas*, revisionismos nos anos posteriores e as feridas do período parecem que não estão ainda cicatrizadas.

Os eventos daquele momento, óbvio, se prestaram e se prestam a muitos estudos históricos e, igualmente, servem de referência para cineastas desde os primeiros anos da abertura: *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, *O Bom Burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *Nunca Fomos Tão Felizes* (1983), de Murillo Salles, *Extremos do Prazer* (1983), de Carlos Reichenbach, estão na esteira dos primeiros filmes que lançaram luz sobre os anos de chumbo (os dois primeiros se inserem numa estética que Ismail Xavier chamou de “naturalismo da abertura”, os outros dois são mais nuançados do ponto de vista subjetivo).

E assim tem sido nesses vinte e sete anos de abertura. Os anos de chumbo – em particular a questão da adesão à guerrilha – não passaram despercebidos nos filmes iniciais da Retomada: *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, e *O que É Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, têm como foco dois momentos

históricos daquele período: o caminho traçado pelo capitão Lamarca, que deserda do exército em prol da causa revolucionária, e o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick.

Além desses dois filmes, que procuraram atingir um público amplo com narrativas próximas de *thrillers* americanos, pois se centram em demasia nos feitos espetaculares (chamaram a atenção de público, crítica e mobilizaram debates, por conta da verossimilhança), os anos da Retomada nos propiciaram filmes mais contidos quanto à dimensão dos feitos – *Ação Entre Amigos* (1998), de Beto Brant, *Dois Córregos* (1999), de Carlos Reichenbach – sem que, no entanto, tenham privado os espectadores de um viés para a condição dos que optaram pela clandestinidade (dado interessante: ambos são narrados por personagens que revisitam o passado).

Por se tratar de um período tão complexo quanto conturbado, em que muitas feridas não foram fechadas (alguns dos que tiveram ação efetiva nos anos de chumbo estão vivos e participam da vida política do país), o quadro pintado na produção cinematográfica gera controvérsias, polêmicas, debates: condicionantes ideológicos, erros de avaliação, maniqueísmos e glorificações atizam ânimos, despertam paixões. Talvez por isso, ponderações de que os filmes que retratam os anos de chumbo careçam de um matiz para um olhar mais aguçado para pessoas, personagens e acontecimentos não são despropositadas.

Entendo que, nos anos da Retomada, os dois filmes mais emblemáticos que pintaram os anos de chumbo – *Lamarca* e *O que É Isso, Companheiro?* – não escapam a essas ponderações: ambos opõem ações até certo ponto inocentes num quadro em que as cartas já haviam sido jogadas. Moral da história: ficamos com uma mitificação de pessoas, personagens, acontecimentos, com um quadro sacrificial por uma causa perdida, pois o destino já estava dado.



O social, o político e o isolamento nos anos de chumbo

Em 2005, dois filmes – *Quase Dois Irmãos*, de Lúcia Murat, e *Cabra-Cega*, de Toni Venturi – tiveram como tema a questão da adesão à guerrilha nos anos do AI-5. Portanto, convidam a pensar sobre as ponderações ajuizadas anteriormente. Vale destacar que, antes de tudo, ambos exibem os anos do AI-5 sob um pano de fundo diferente; da mesma forma, ambos expressam preocupações distintas quanto à questão da adesão à guerrilha. Para esclarecer esses pontos e como esses dois filmes se postam ante as ponderações destacadas, tracemos então as linhas gerais de suas narrativas.

Quase Dois Irmãos é narrado em três momentos complementares: 1957, na favela de Santa Marta; 1970, no Presídio da Ilha Grande; 2004, no Rio de Janeiro sob fogo cruzado entre traficantes. Nos três momentos, o ponto de convergência da trama é a relação quase fraternal entre Jorginho e Miguel: ambos crescem e se tornam adultos no Rio de Janeiro dividido entre favela e condomínio de classe média. O primeiro, filho de sambista, é do morro e, adulto, controla o crime organizado; o segundo, filho de jornalista, torna-se deputado. Em 1957, crianças, eles estão na roda de samba – os pais deles são ligados pela música; em 1970, na Ilha Grande, Jorginho é

assaltante e Miguel preso político; em 2004, o deputado Miguel procura Jorginho, que está encarcerado no Presídio de Segurança Máxima de Bangu, para que ele interceda em favor de sua filha, que está envolvida com traficantes controlados por Jorginho. Dos três momentos, o que importa aqui é o encontro dos dois em 1970.

No presídio da Ilha Grande, Jorginho é um assaltante que, por conta da proximidade com Miguel, funciona como elo entre presos comuns e políticos. A ação se centra nas diferenças entre os mundos representados pelos dois. Tendo o presídio sido concebido inicialmente para eles – a galeria da Lei de Segurança –, os presos políticos estatuem um regimento votado pelo coletivo (não roubar, não praticar pederastia, não fumar maconha). Mas o sistema carcerário brasileiro exige espaço e por isso, paulatinamente, presos comuns são levados para a galeria dos presos políticos. As normas estatuidas pelos presos políticos são respeitadas enquanto eles são maioria; mas, com o crescimento em progressão geométrica da população de presos comuns, eles perdem o controle da galeria, Jorginho não consegue mais intermediar os conflitos e a tensão culmina na construção de um muro separando os dois mundos.

Ponto importante: os jovens que escolheram a luta armada como forma de resistência à ditadura não conseguem se comunicar com o povo (embora dialogue com Miguel, Jorginho, que simboliza o povo, em nenhum momento pontua o diálogo pela situação política do país); eles estão no mesmo espaço físico, mas o povo é opaco às razões que os levam a partilhá-lo. A opção pelo povo, pela transformação das relações sociais no país, revelou-se um fiasco justamente onde a guerrilha esteve mais próxima do povo. A seqüência em que o hiato entre povo e guerrilha é mais evidente se dá quando Pingão, um assassino brusco e descompassado, chega ao presídio. Ao tentar informá-lo das normas de convívio naquele espaço, Miguel não consegue estabelecer o mínimo diálogo; é apenas pela intervenção de Jorginho que as coisas ganham uma páldia calma.

Cabra-Cega tem a ação praticamente confinada ao apartamento em que Thiago, líder de um aparelho guerrilheiro, ficou preso, recuperando-se de um ferimento à bala sofrido quando seu aparelho fora derrubado. Thiago passa a dividir o

tempo com Pedro, um arquiteto simpatizante da guerrilha que é o dono do apartamento, Rosa, uma militante extremamente disciplinada e cujo pai foi um quadro do Partidão, e Matheus, importante membro do grupo ao qual Thiago pertence e elo dele com o mundo exterior. Meio que por acaso, entra em cena também Dona Nenê, melancólica moradora do apartamento ao lado, que mostra a Thiago o quanto as aparências enganam. Em grande parte do tempo, no entanto, ele está só, limpando armas, escrevendo, preparando seu retorno à organização. Sintomático do tempo em que passa no apartamento é a deterioração do teto do quarto em que dorme.

A narrativa, com exceção dos primeiros planos, nos quais Rosa está arrumando o apartamento para receber Thiago e Pedro compenetrado em seu trabalho, é exasperante. Thiago sente-se isolado do mundo, quer voltar o mais rápido possível à ação guerrilheira; entra em choque com Pedro, que ele considera da geração “desbunde”, e com Matheus, que dá rumo à organização à sua revelia. Apenas Rosa o mantém menos inquieto, na medida em que ela é o ponto de contato com a fantasia, com a poesia, com o sonho e com discursos sobre a avaliação da finalidade da luta armada para transformar o mundo. Apesar da presença de Rosa, o clima de tensão gradativamente se acelera e a desconfiança ganha contornos de paranóia. Thiago perde o controle dos acontecimentos e por fim seus pesadelos batem de frente com a realidade mais dura.

Ponto importante: Thiago está isolado, incomunicável com o mundo; seu sacrifício pessoal é opaco ao povo, ao que acontece para além das fronteiras do apartamento. O mundo flui, a roda gira (a *Roda Viva*, nos versos de Chico Buarque) alheia aos seus ideais; onde está, ele não pode gritar, não pode agir: é um ser acuado, como consequência de suas escolhas. O momento mais simbólico de sua condição é aquele em que sobe com Rosa ao terraço para um piquenique; na subida, ele tem os olhos vendados (a brincadeira de cabra-cega); no topo do edifício, eles comem uma macarronada, ele vê a cidade, em transe, ao som de *Quero Botar Meu Bloco na Rua*, na voz de Sergio Sampaio e, por fim, constata que está sozinho, que ninguém sabe de sua luta.

Diferenças e proximidades nos caminhos traçados por Murat e Venturi

Como destaquei anteriormente, *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega* exibem os anos do AI-5 sob pano de fundo diferente e expressam preocupações distintas quanto à questão da adesão à guerrilha. O filme de Murat tem a ação centrada nos conflitos entre presos políticos e comuns, no que vislumbra uma inevitável separação social: povo de um lado, classe média de outro e um muro entre os dois para proteger o segundo do primeiro. Os anos de chumbo, quando colocados diante de um espelho, refletem a realidade atual, num micro-universo carcerário. A questão social é mais premente que a política. Os diálogos em que o político está presente são vazios e carregados de clichês. Quanto a isso, a seqüência mais marcante é a que João abre mão de sua parte do leite em proveito de um gatinho de estimação e ouve de Miguel: “Qual o sentido em ter um gato aqui? Não tem leite pra todo mundo... tem companheiro morrendo no Vietnã, tem companheiro lutando pra voltar pro Brasil, tem companheiro pegando em armas... pára de frescura!”.

Essa seqüência é vazia porque as diferenças de encaminhamento para a ação, que marcam os diferentes grupos que aderiram à guerrilha são totalmente desconsideradas. Não se sabe por que Miguel e João estão na Ilha Grande nem a que grupos pertenciam. Eles não avaliam a condição em que se encontram. Uma suposta discussão política sobre a partilha do leite acaba se inscrevendo no registro idiossincrático: João é cândido como o leite derramado, mas Miguel, mais esperto, por trás de um discurso politizado está de fato preocupado com a sobrevivência (a proposta de separação – concretizada com o muro – foi rejeitada por João, mas Miguel viu nela a garantia para a segurança deles na galeria).

Entendo que *Quase Dois Irmãos* esmaece o político (a ponto de pensarmos que o grupo de jovens que está na Ilha Grande é vítima de um mal-entendido) na mesma medida em que enaltece o social. No jogo entre presos políticos, presos comuns e autoridades, os primeiros são tratados de modo brando pelos últimos (é Jorginho quem tem o sangue

derramado em consequência da violência carcerária), estão quase sempre com os rostos limpos e expressam uma certa resignação com a situação: há menos medo neles, em função do clima de repressão política, do que desconforto e luta para sobreviver num espaço social em que gradativamente vão perdendo o controle.

Lucia Murat abre espaço para que se possa sugerir que em *Quase Dois Irmãos* há mais proximidade afetiva entre as forças de repressão e a guerrilha do que entre esta e o povo. Aos olhos de Murat, os anos de chumbo são retratados tendo como pano de fundo a impopularidade social: num país cindido socialmente, Miguel e Jorginho nem são – nem poderiam ser – irmãos. O pano de fundo de *Cabra-Cega*, em contraste, é a discussão política acerca dos rumos a serem tomados diante da situação em que se encontram. E, como consequência, a incerteza de que a luta armada, como a estão levando, tenha sido a escolha mais adequada.

Em *Cabra-Cega*, de fato, o político pontua a trama o tempo todo; isso é fortemente marcado pelo embate entre reflexão e ação, pela separação entre orientação racional para a ação e o impulso passional (no primeiro contato entre Thiago e Matheus, este último é enfático: “Isto não é filosofia! É política! E em política é preciso saber a ocasião certa para agir!”). O instante em que esse embate é mais evidente, no entanto, ocorre quando Thiago recebe um documento de Matheus, no qual é proposto um recuo da guerrilha: ele se insurge de modo passional e se nega a discutir racionalmente as orientações. Não se trata, assim entendo, de idiossincrasia: a reação de Thiago, conquanto seja passional, reflete claramente sua posição política, que se expressa na crença de que não se deve perder o foco da ação, mesmo que ao custo do sacrifício da própria vida.

A situação-limite em que Thiago se encontra remete, inequivocamente, às *Mãos Sujas*, de Jean-Paul Sartre. Inegável destacar, igualmente, que suas agruras ecoam em Paulo, personagem de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (a poesia e a política estreitam os laços entre Thiago e Rosa). Quando posto diante de um espelho, *Cabra-Cega* reflete a fragilidade do discurso político face à realidade (talvez por isso, de alguma forma dialogue com o momento político atual: os ideais

altruístas se chocam com o pragmatismo econômico, a conjuntura se sobrepõe a princípios).

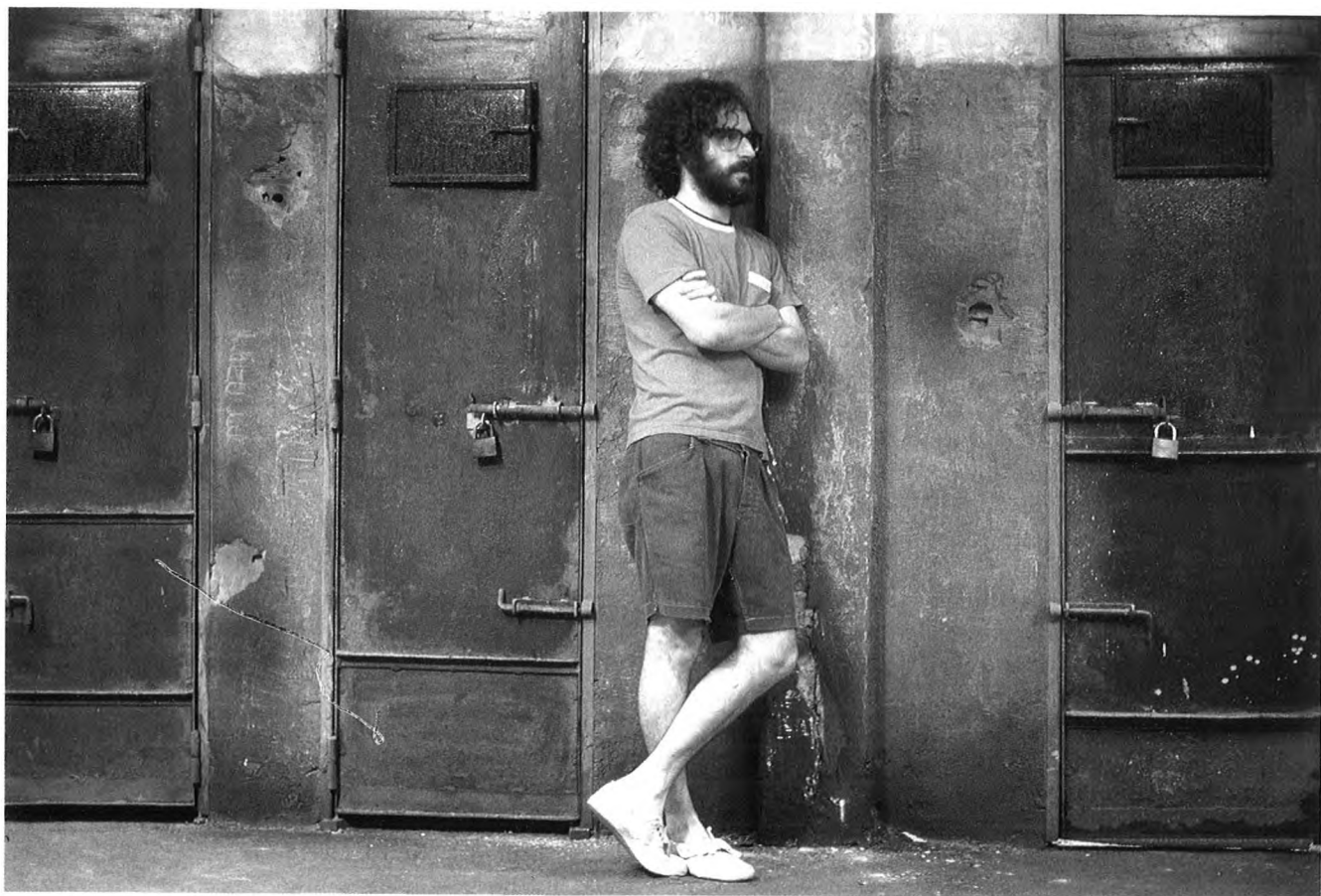
Destacadas as diferenças, há um forte ponto em comum entre *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega*: ambos matizam o social e o político de forma que apenas de modo vago se pode perceber em filmes anteriores da Retomada. *Lamarca* e *O que É Isso, Companheiro?*, para ficarmos nesses dois exemplos, têm narrativas próximas de *thrillers*, neles não há propriamente conflitos sociais ou políticos (no filme de Bruno Barreto, o seqüestro foi um sucesso: colocaria a ditadura em xeque); o desfecho da trama nesses dois filmes segue o encadeamento dos acontecimentos; o foco está nas ações espetaculares: seqüestro, assalto, tortura, fuga...

O mesmo não se pode dizer tanto de *Quase Dois Irmãos* quanto de *Cabra-Cega*. Nos filmes de Murat e Venturi, temas como isolamento e incomunicabilidade, fruto de escolhas, têm mais relevo na trama que acontecimentos espetaculares (a metáfora do muro, que separa povo e classe média em *Quase Dois Irmãos*, e a do olho mágico na porta do apartamento em *Cabra-Cega* – única possibilidade de Thiago acessar a realidade exterior – são fortes o suficiente para marcá-los). Por conseguinte, neles está ausente o tratamento maniqueísta que pode ser observado em outros filmes (nos filmes de Rezende e de Barreto, a glorificação da ação dos protagonistas encobre erros e equívocos nas escolhas: ainda que possam ser concebidas como exemplos que não devem ser seguidos, a guerrilha sinaliza para o bem e as forças de repressão o mal).

Murat e Venturi: entre escolha e predeterminação

Nesse ponto, então, podemos pensar na pergunta: com esses dois filmes ficamos com uma mitificação do passado, com um quadro em que pessoas se sacrificaram por uma causa perdida, pois o destino já estava dado?

Esse é o nó tanto em *Quase Dois Irmãos* quanto em *Cabra-Cega*; pois se por um lado Murat e Venturi matizam condicionantes sociais ou ideológicos de modo peculiar, por outro, eles inserem personagens em situações em que seus destinos estão predeterminados. A moral é: a opção pela luta armada foi suicida, os que por ela optaram se sacrificaram por nada. Esse é um nó porque, justamente,



Quase Dois Irmãos

enfraquece o que há de mais peculiar e interessante nesses dois filmes: propiciar debates sobre a angústia da escolha; nem Miguel nem Thiago são personagens angustiados, no sentido sartreano, no sentido em que Paulo o é em *Terra em Transe*.

Enfim, com esses filmes, Murat e Venturi abrem espaço para discussões e debates que filmes anteriores sobre o conturbado período em que o AI-5 esteve em vigor não abriram. São filmes, portanto, com méritos indiscutíveis na filmografia

recente do cinema nacional (o matiz dado a condicionantes ideológicos e sociais envoltos na questão da escolha merece ser ressaltado). Não obstante, esses dois filmes geram controvérsia porque, como outros filmes que abordaram o período, acabam mitificando personagens; Miguel e Thiago são, por assim dizer, versões tropicais do mito de Prometeu. Os deuses, do céu, teceram seus destinos; eles não estavam livres para a angústia da escolha. Convictos, jogaram num jogo perdido de antemão.

A música sertaneja e o cinema em *Estrada da Vida* e *2 Filhos de Francisco*

por Célia Tolentino ¹ e Odirlei Dias Pereira ²

Hoje, o fenômeno da assim chamada música sertaneja parece ter chegado a um nível razoavelmente estável de produção e, ao mesmo tempo, penetrado no gosto de um público muito mais amplo do que aquele que tinha há duas décadas atrás. Inclusive porque, atualmente, o mercado do “estilo sertanejo” vai muito além do consumo deste tipo de música, vendendo um estilo de vida que copia aspectos do *country* norte-americano: tem indumentária própria, carro próprio, linguajar característico e a adesão de setores indiferenciados, urbanos e rurais, e inclusive de um público universitário que, em outros tempos, esteve associado ao consumo e sucesso da música de protesto e de vanguarda. Resultado da superação indiscutível do Brasil rural caipira, entendido aqui na acepção de Antônio Candido, o *country*/sertanejo associa o romantismo rural à liberação de costumes, a elegia da vida simples do campo ao consumo, o arrasta-pé ao baile estilo *cowboy*, Jeca Tatu a Dallas etc. Na esteira deste filão – que vai da butique ao camelô, da caminhonete de luxo às lojas de discos – é que se localiza o sucesso alcançado pelo filme *2 Filhos de Francisco* – *A história de Zezé di Camargo e Luciano*, do estreado em direção de longas-metragens Breno Silveira. Em seu primeiro mês de exibição, *2 Filhos* alcançou a marca de três milhões de espectadores. Ao longo do ano, elevou esse número para mais de cinco milhões e trezentos mil espectadores, tornando-se o filme mais assistido de 2005 no Brasil – e não apenas dentre os nacionais.

O filme narra a saga da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, a partir da perspectiva de Mirosmar Camargo (o verdadeiro nome de Zezé): menino nascido na roça, pobre, que depois de muito trabalho, muita disciplina e inúmeros

percalços conquista a fama e a fortuna como cantor junto ao irmão Welson (ou Luciano). *2 Filhos de Francisco* chegou ao circuito nacional no dia 19 de agosto de 2005 com 250 cópias para exibição, em um momento muito favorável à indústria do *country*-sertanejo, quando a Rede Globo de Televisão atingia grandes picos de audiência com a exibição da telenovela *América*, que ambientava parte de sua trama na fictícia cidade *country*-sertaneja Boiadeiros. O “mocinho” da trama era um peão e grande parte da trilha sonora da telenovela era composta por músicas do gênero em questão. Acrescente-se a isso o fato de que o filme entrou em cartaz durante a Festa do Peão da cidade de Barretos, o maior evento do estilo no país, que em 2005 comemorou seu 50º aniversário. Ou seja, o filme foi lançado num momento em que a indústria de entretenimento nacional investia pesado no público do rural/*country*, ampliando-o, inclusive, para muito além das periferias e das pequenas cidades do interior do Sudeste e do Centro-Oeste. São estas as regiões imediatamente identificadas com o universo da música sertaneja brasileira, tal como aparece no filme de Nelson Pereira dos Santos, *Estrada da Vida* (1980), que conta a saga da dupla Milionário e José Rico, representantes da primeira geração – bem menos polida de resquícios do rural pobre e já há muito superada, como dita a indústria – deste gênero musical.

Entretanto, é preciso dizer que embora negado no processo da modernização brasileira – tanto no projeto econômico como no cultural – o rural pobre visto a partir de uma determinada perspectiva cinematográfica sempre teve um público cativo. Lembremos aqui o caso conhecidíssimo de Mazaropi (1912-1981), que não dispensava os cantores de

¹ Célia Tolentino é professora da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP, autora do livro *O Rural no Cinema Brasileiro* (São Paulo, Edunesp, 2001).

² Odirlei Dias Pereira é pesquisador junto ao Grupo de Estudos de Literatura e Cinema da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP.

sucesso do rádio nos seus filmes e que, entre meados décadas de 1960 e 1970, controlava cerca de 20% da arrecadação dos filmes nacionais, tendo um público de cerca de três milhões de espectadores por filme.³ Filmado em 1976 e pegando carona no sucesso radiofônico de Sérgio Reis, *O Menino da Porteira*, baseado na música homônima composta por Teddy Vieira e Luizinho, foi uma das maiores bilheterias da década de 1970, atingindo a marca de cinco milhões de espectadores⁴. Em 1979, Nelson Pereira dos Santos realizou *Estrada da Vida*, com a dupla que consagrou a canção de mesmo nome no rádio, e fez grande sucesso de bilheteria, atingindo uma cifra de espectadores proporcionalmente comparável à de *2 Filhos*.

Lembremos também que os chamados *filmes musicais* não são recentes na cinematografia brasileira e tampouco passaram a ser produzidos na década de 1970. A chanchada carioca, entre os anos de 1930 e 1950, tinha como elemento central dos seus filmes, além da comédia e da paródia, o lançamento de sucessos musicais, particularmente os carnavalescos. Associando-se à indústria fonográfica, os seus filmes muitas vezes “ditavam” as músicas que viriam a fazer sucesso no rádio, que se constituía como o principal meio de comunicação de massa, levando os cantores para as telas de modo que a música pegasse carona no cinema para fazer sua divulgação. Os filmes em debate, *2 Filhos de Francisco* e *Estrada da Vida*, entretanto, inverteram essa estratégia: pegaram carona no sucesso dos cantores e das músicas sertanejas, da vendagem de seus discos, e mais recentemente dos CDs, para levar esse público ao cinema. Diga-se de passagem que esta aventura cinematográfica também não é nova e, só para citar um exemplo, lembremos os filmes com Roberto Carlos na virada de 60 para 70.

Os filhos do milagre

Estrada da Vida foi produzido num momento em que

o Brasil podia declarar-se um país predominantemente urbano. Em 1979, vivíamos os últimos anos do governo ditatorial que, apesar de mostrar-se enfraquecido devido ao descontentamento popular com a situação econômica, ainda mandava os tanques para as ruas para conter as manifestações operárias. Naquele momento, vivíamos o fim do ciclo desenvolvimentista e o início da implantação da política econômica neoliberal, que impunha padrões de produção e consumo semelhantes aos dos países ditos desenvolvidos. Vale ressaltar que essa consolidação da *sociedade do consumo* fora, em larga medida, atrelada ao capital estrangeiro e à super-exploração da classe trabalhadora que, do chamado milagre econômico, conhecia apenas os *ex voto*: as quinquilharias à disposição no mercado de bens industrializados que incorporava a todos, mas de forma desigual, como observam João Manoel C. de Mello e Fernando Novais.⁵

Coincidindo, não gratuitamente, com a fase de maior repressão política, a indústria da cultura de massa também se consolidou nesse período, tendo como um dos resultados a marcante expansão da indústria fonográfica brasileira. “Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades. O consumo de toca-discos, entre 1967 e 1980, aumentou em 813%.”⁶ Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil tornou-se um dos grandes consumidores mundiais de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções.

Foi nesse período também, nos anos da virada de 1970 para 1980, que a produção musical ganhou nova roupagem. A Bossa Nova tinha revalorizado os elementos do samba feito nos morros cariocas. Caetano Veloso, Gilberto Gil e os chamados tropicalistas tinham introduzido guitarras elétricas e elementos afro-brasileiros em suas músicas. E surgia o

³ Mazaropi participou aproximadamente de 32 filmes, entre os anos de 1951 e 1980.

⁴ Fonte: RAMOS, F. MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Senac, 2000

⁵ MELO, J. M. C. NOVAIS F. A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: NOVAIS, F. A. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁶ ARAÚJO, P. C. de. *Eu Não Sou Cachorro, Não – Música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2003, p. 14

movimento do rock brasileiro – fortemente influenciado pelo rock inglês – que passava a ser chamado de “música jovem” e a ter um grande espaço nas rádios e na televisão, que já atingia uma parcela considerável de espectadores. Mas e a velha música caipira? A dupla Léo Canhoto e Robertinho apareceria no cenário mudando a tradicional indumentária dos duos sertanejos ao misturar em seus trajes elementos da roupa do “velho” boiadeiro com o novíssimo estilo “roqueiro”, tentando estreitar os laços da música caipira com a música jovem, com a intenção de, como observa Rosa Nepomuceno⁷, modernizar a cara da música e do próprio artista do gênero. Entretanto, essa mistura de elementos só viria a se consolidar em 1975, com a dupla Milionário e José Rico, a partir do lançamento do LP *Estrada da Vida* que atingiu “a maior marca de vendas até então, 200 mil LPs – o que equivaleria, hoje, a dois milhões de cópias.”⁸ Introduzindo pistons, baixo elétrico e violino, a música *Estrada da Vida* tornou-se *hit* entre 1979 e 1980 e deu nome ao filme de Nelson Pereira dos Santos. As antigas duplas caipiras que tentavam manter-se fiéis ao dueto de vozes somado à tradicional viola e acordeom foram deixadas de lado. Este novo estilo provavelmente sugeria ao público consumidor que também a música sertaneja tinha se modernizado e deixado de ser caipira, isto é, rural.

E assim, dando pistas da nossa modernidade insegura, a música de origem rural mudava a sua roupagem, mudava os temas das canções, contaminava-se de urbanidade periférica, dos ícones do consumo de massa e acabava produzindo um produto híbrido e cafona, involuntariamente *fake*, como deixará entrever o filme *Estrada da Vida*. Assumindo o ponto de vista da dupla, Nelson Pereira faz um filme sob a égide – em que pese a ironia em relação ao nome artístico dos cantores – da pobreza material, cultural e política que, para além de ambos, atingia grande parcela da classe trabalhadora brasileira. Observando a saga de Zezé di Camargo e Luciano contada em *2 Filhos de Francisco*, talvez pudéssemos dizer que algum avanço se fez nestes anos que separam uma narrativa da outra: retratando personagens com os mesmos objetivos, o sucesso e

a fortuna através da música popular de massa, o filme de hoje não ousa atribuir a projeção da dupla a um milagre de Nossa Senhora Aparecida, como fez aquele primeiro. Os devotos ainda são muitos, mas soaria falso se não se evidenciasse o duro esforço pessoal por trás do sucesso, além do risco de passar para o público a idéia de que teriam sido “fabricados”.

E “fabricados” parecem ser Milionário e José Rico, que em *Estrada da Vida* não se despem jamais das vestes que os caracterizam como artistas. São eles que contam suas histórias, que atuam na fita, cantam suas canções de sucesso e que, provavelmente, contribuem para dar o tom “mazzaropiano” à narrativa que atribuirá, a primeira vista, o êxito mercadológico de ambos ao milagre da santa padroeira do Brasil para além de uma “astúcia ingênua” que os faz levar as dificuldades “na esportiva”, para usar um termo da época. Numa segunda olhada, se entrevê os reais acordos/arranjos com as gravadoras que os divulgam e vendem ao grande público até a exaustão, fazendo com que pouco tempo depois fossem considerados ultrapassados e fora de mercado. E, neste sentido, o tom farsesco assumido por *Estrada da Vida* faz coro com o nome da dupla e, poder-se-ia dizer, acaba compondo uma espécie de chanchada paulista, destinada a um público amplo e distinto daquele que ia ao cinema para ver as obras mais complexas e engajadas de Nelson Pereira dos Santos – lembremos que *Memórias do Cárcere* foi filmado nesta mesma época.

Destinado claramente ao entretenimento, *Estrada da Vida*, no entanto, deixa entrever em algumas cenas a ironia que cerca o Brasil do milagre, a pobreza indisfarçável da população trabalhadora – detalhes que anunciam a recessão econômica em curso e o oportunismo e a cafonice da nossa indústria cultural controlada pela censura do governo militar. Na perspectiva assumida pela narrativa, não se pode dizer que haveria uma intenção de denúncia, já que os percalços ali relatados acabam dando relevo ao milagre operado pela santa a quem a dupla diz dever o estrelato.

Relendo o mesmo período, a narrativa de *2 Filhos de Francisco* traz para o centro da trama o pano de fundo

⁷ NEPOMUCENO, R. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 183.

social de *Estrada da Vida* e, de certo modo, inverte os sinais. Também sem intenção de denúncia política, os percalços enfrentados por Seu Francisco colocam em relevo a sua batalha quixotesca para superar a pobreza da família, terminando por traçar um quadro do Brasil recente e das pouquíssimas possibilidades reservadas aos que saíram da miséria rural em busca das oportunidades prometidas pelo urbano industrial. Vale a pena observar que não foi só o fim da censura que permitiu ao cinema de entretenimento trazer à baila certos temas que 25 anos atrás poderiam embargar um filme. Ao contrário dos últimos anos da década de 70, quando a longa repressão a qualquer participação ou debate popular de caráter político tinha relegado uma grande parcela da população à cultura da boçalidade e da ignorância, o público de hoje é outro. O país de fundo é o mesmo, mas uns são filhos do tempo do anunciado milagre econômico, do silêncio, da repressão política, da perseguição, morte ou exílio dos líderes que lutavam por mudanças na estrutura do campo ou da cidade; os outros são filhos de Francisco, ou o potencial consumidor de Milionário e José Rico, que pôde testemunhar o sumiço de ambos dos rodeios e das prateleiras das lojas de discos assim como a redemocratização do país, a volta dos exilados, a retomada dos movimentos sociais, o fim da censura estatal aos meios de comunicação e ao debate político que colocou o rei a nu: ninguém ousaria definir a falta de projeção e fortuna de um homem pobre brasileiro como falta de fé ou o seu contrário como milagre redentor pela devoção. O trabalhador brasileiro aprendeu de forma dolorosa que a história se escreve por aqui, isto é, que o destino é orquestrado na concretude das relações e dos fatos: aprendeu a protestar, a reclamar direitos, a denunciar desmandos e, sobretudo, a cavar brechas na estrutura social excludente, nem sempre pacificamente, nem sempre com bons resultados. Ainda que o misticismo – inclusive com apoio midiático – tenha crescido, pastores e ovelhas sabem que a lógica do mercado é implacável. Traduzindo numa filosofia de pára-choque de caminhão, para ficar no clima de *Estrada da Vida*, está mais claro do que nunca que *Deus ajuda a quem cedo madruga*.

A curta estrada de *Estrada da Vida*

Desde a primeira cena, *Estrada da Vida* indica que contará a saga da dupla Milionário e José Rico a partir dos seus personagens artísticos tal como são conhecidos pelos fãs: o cenário é a arena de rodeio na pequena cidade de Santa Fé do Sul onde, segundo o locutor, a dupla é esperada para a realização do “show do ano”. Um corte nos leva até a estrada onde a famosa dupla se debate com um pequeno contratempo: o fato de ter ficado sem combustível. Com o olhar coladíssimo na conjuntura imediata, o filme faz do racionamento do petróleo que impedia o abastecimento nos fins de semana um grave problema, a ponto de justificar que José Rico solenemente peça a intervenção milagrosa de Nossa Senhora Aparecida para resolvê-lo. Seja porque os atores em questão não convencem muito nos papéis de si mesmos, seja porque a cena resulta canhestra – uma vez que a Santa é normalmente invocada para assuntos menos prosaicos –, o fato é que o filme mostra o tom farsesco que irá seguir a partir de então. Da estrada de terra às margens do Rio Paraná, olha-se em retrospectiva para a história da formação da dupla e da vida recente de sucesso. A didática inscrição “há tempos atrás” nos leva até a Estação da Luz, em São Paulo, para assistirmos a chegada de Milionário ou do então pobre migrante mineiro à procura de trabalho, alojamento e projeção como cantor. Paralelamente, José Rico desembarca na velha, e hoje desativada, Estação Rodoviária da capital paulista em busca das mesmas oportunidades. A cidade grande é hostil aos não-iniciados, como já havia nos contado Mazzaropi em *Jeca Tatu*. Mal desembarca, Milionário é roubado por um pivete no Jardim da Luz enquanto José Rico é desdenhado ao pedir uma simples informação na saída do terminal. Como ambos se encaminham para o depauperado “Hotel dos Artistas”, situado nas imediações dos terminais, é lá que se encontram pela primeira vez e, segundo narram, tentam dissimular a situação de pobreza em que se encontram contando vantagens pouco críveis um para o outro, endereçadas ao dono do estabelecimento que reluta em hospedá-los. Para piorar a situação, ambos não possuem documentos e, se para a trama este dado completa a idéia de que eram sujeitos sem eira nem beira tentando vender a imagem de bem-sucedidos,

para nossa análise indica que a narrativa vai tratar da lenda, isto é, daquilo que a indústria fonográfica, através dos meios de comunicação de então, propagava a respeito da dupla e que ambos se encarregavam de repetir sobre si mesmos. O ponto de vista está dado: será nesta tentativa meio malograda de mostrar algum lastro que se auto-definirão como Milionário e José Rico – e daí a ironia e a graça.

Deste ponto em diante, a trajetória de ambos em busca do sucesso seguirá por caminhos similares aos dos meninos cantores da família Camargo. O primeiro empresário que os contrata, Malaquias, os leva para um show num circo da periferia, chamado “Circo do Fundinho”. Conhecido entre os aspirantes a artistas e hóspedes do mesmo hotel como “caloteiro”, Malaquias, segundo indica o filme, não paga ninguém, é um aproveitador que na indumentária e no estilo não difere de Miranda, o primeiro empresário de Camargo e Camarguinho.

Seguindo a pista do mágico e do milagroso, várias coincidências estreitam a relação entre Milionário e José Rico, que se vêem, por mero acaso, constringidos a trabalharem juntos na construção civil. Também será obra do acaso a entrada de outros instrumentos musicais, para além dos violões de ambos, quando do primeiro ensaio realizado no pátio do hotel: outros hóspedes acrescentam uma sanfona, um baixo elétrico, uma viola, um violino e um trompete à canção *De Longe Também se Ama*⁹. Entretanto, teria sido no show do “Circo do Fundinho” que a dupla teria chamado a atenção de um agente de uma importante gravadora do setor, ao fazer sucesso junto ao público – denominado pelo filme “povão”. Neste mesmo dia, José Rico teria conhecido a sua mulher e ambos teriam revelado a Malaquias, e ao público do cinema, que não podiam mais ser chamados de caipiras. Tal denominação, como vimos, desde os anos 60, resultava (e resulta) ofensiva. Vale a pena observar o diálogo perpassado de ironia:

[Malaquias:] “Mas desse jeito vocês não vão trabalhar no meu show, não! Mas não vão mesmo!” (Tenta sair de cena)

[Milionário:] “Seu Malaquias, o senhor não pode fazer isso *conó!* Afinal de contas *nóis* não tratamos nenhuma roupa com o senhor.”

[Malaquias:] “É, *mais*, vocês sabem que toda dupla de caipira se veste igual!”

[José Rico:] “Dupla caipira não! Nós somos Milionário e José Rico! Caipira pode ser você e o seu pai!”

Contrariando as ordens do empresário, cantam o que definem ao apresentador do circo como *modão* ou, nas palavras de José Rico, “a música sertaneja que o povão gosta”. Segundo contam, a empatia com o público é imediata e isto seria a chave do sucesso da dupla – para além da ajuda de Nossa Senhora, é claro.

Fazendo a releitura zombeteira da história pregressa de ambos sob o ponto de vista dos mesmos, então famosos, o filme divide a história em esquetes nos quais mostra vários episódios ilustrativos da miséria em que se encontravam antes de tornarem-se efetivamente campeões de vendas de discos. Durante o número musical no circo, José Rico percebe que está com um de seus sapatos furados, o que lhe causa certo constrangimento diante da platéia. Pouco tempo depois, demitidos do emprego na construção civil, são obrigados a dividirem um único copo de café para colocar algo no estômago, além de aceitar os desaforos de Malaquias para conseguirem um trabalho num circo muito longe da cidade de São Paulo. Novos imbróglis são criados pelo dono do circo que não os paga e por um espectador insatisfeito que pede as entradas de volta. Sem um centavo, dormem ao relento junto a um estábulo e, ao acordarem, descobrem que uma vaca “comeu” o único paletó de Milionário. Com fome e meio e perdidos, alimentam-se de laranjas e cogitam arrumar um emprego na produção citrícola. Neste ínterim, já conseguiram gravar o primeiro LP, mas, sem apoio para a divulgação radiofônica, o disco encalha nas prateleiras das lojas – uma cena que se repetirá com muita semelhança na história dos

⁹ Seguindo o filão explorado pela dupla, a canção traz como temática a distância entre os amantes e a promessa de amor eterno, sob as bênçãos da Igreja, após o esperado matrimônio na capelinha do vilarejo. Uma análise da letra desta valsa “rasqueada” poderia indicar, para além do romantismo piegas, um apego a elementos da cultura rural, particularmente a religiosidade e o conservadorismo em termos de costumes, aspecto que mudaria consideravelmente com os sucessores da dupla, já nos anos 80.

Camargo, salvo o fato de que aqui a situação arranca o riso do espectador e não a comoção, pois Zé Rico, agente maior das trapalhadas da dupla, tenta retirar os discos da prateleira da loja onde trabalham como pintores de parede e acaba sendo acusado de roubo pelo proprietário. O episódio custa a descoberta da identidade de ambos e o julgamento positivo da pequena platéia de fregueses da loja que termina por aplaudir-los entusiasmada.

É nesta situação de penúria e com o disco embaixo do braço que o trapalhão mas crente José Rico convence Milionário da utilidade de viajar para a cidade de Aparecida do Norte e pedir ajuda à Santa Padroeira. Comovido e ajoelhado em frente ao altar, José Rico faz a seguinte oração, cujo caráter didático é endereçado ao espectador: “Oh, Senhora Aparecida! Nós viemos pedir para que a Senhora seja a chefe da nossa dupla, que ilumine nosso caminho para que possamos enxergar o rumo do sucesso. Oh, Senhora, *fazei com que todos entendam a nossa música. Ela é simples, fala de amor, da natureza, do povo, e a voz do povo é a voz de Deus.* Minha chefe, eu vou deixar como presente esta pequena recordação: o nosso primeiro disco. É tudo que podemos fazer neste momento! Mais uma vez obrigado. Obrigado mais uma vez minha chefe!”

O disco oferecido à santa e deixado junto ao altar é encontrado por um padre que o leva à então ouvidíssima Rádio Aparecida. Por obra da Padroeira, suas canções passam imediatamente a fazer parte programação e daí em diante a dupla inicia sua carreira de sucesso junto às camadas populares: a canção *Estrada da Vida* passa a ser ouvida o tempo todo e em todos os lugares por onde circulam os trabalhadores e a população pobre, o chamado “povão”. Talvez se pudesse dizer que, repetindo à exaustão o mote de que o “modão” é a música do “povão”, o filme endereçava alguma crítica aos que torciam o nariz para a cultura popular de massa. Mas também, e às avessas, mostrava o povo trabalhador na sua rotina conformista, crente e saudosista, contra um populismo de esquerda que propagava que haveria alguma semente de rebelião escondida no povo brasileiro e que só a repressão impedia um levante. Ali estava o chamado povão, na figura dos trabalhadores da construção civil, dos espectadores dos circos

mambembes, da periferia ou das festas de peão das cidades do interior, que não consumia Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil ou Caetano Veloso, música crítica ou aquela que deveria produzir uma ação iluminista como a canção de protesto. A chamada “boa música popular brasileira” era destinada ao público universitário, intelectual ou com algum grau de instrução. O “povão” consumia Milionário e José Rico e outros cantores do gênero e, para ele, Nelson Pereira faria um filme numa linguagem que ele entendesse. É certo que naquele momento o movimento de contestação começava a ir para as ruas. Mas o povo das pequenas cidades e dos vilarejos do interior vivia a realidade do Brasil energúmeno: para estes, o cinema nacional era a pornochanchada por excelência. *Estrada da vida* era a outra possibilidade de cinema destinado esta população – para além do *bang bang* à brasileira que lotava as platéias naqueles anos 70.

O fato é que o filme acaba consolando o espectador que tenderia a sentir-se parte do chamado “povão”, filhos de Nossa senhora Aparecida como a dupla, em oposição à uma possível arrogância de outros setores intelectuais ou da elite. E sob este ponto de vista, o milagre associado à adesão do público teria obrigado a indústria fonográfica a gravar e vender a dupla. Descarta-se, à primeira vista, o fato de que ambos são também um produto desta indústria que os faria lançar um ou mais discos por ano até que saturassem o público e fossem superados por um produto novo. Olhando criticamente, pode-se ver que o filme anuncia esta questão quando os dois cantores são vistos a correr de um lugar para outro em direção aos shows, quando uma apresentação sucede a outra, assim como os discos, que são lançados em profusão até o desfecho final, quando ambos, significativamente em um entroncamento rodoviário, decidem parar para um balanço da carreira e da vida privada, deixando o filme em aberto. A letra da tormentosa *Estrada da Vida* critica justamente esta busca desenfreada pelo “primeiro lugar”, conduzindo ao cansaço e ao fim precoce da “corrida”, e sutilmente a narrativa indica que os cantores se rendem à mensagem que cantam. Mas é muito provável que o público tenha visto neste *break* a veleidade de quem alcançou o topo e pode dar-se ao luxo de não fazer nada por algum tempo.

Quando a narrativa retorna ao ponto onde havia

começado, vemos que José Rico, íntimo de Nossa Senhora Aparecida, consegue nova intercessão da santa e a gasolina para chegar até o rodeio de Santa Fé do Sul. Terminado o show, Milionário e José Rico decidem voltar para suas “terras” em seus carros novos. Milionário afirma sentir saudade do tempo em que vivia mais tranqüilo, em sua terra natal, assim como José Rico que diz precisar ajudar a família a realizar o sonho de seu pai: ter um pedaço de terra. Ou seja, o sentido último da “corrida”, tal como diz a impregnável *Estrada da Vida*, era o de voltar para o rural, talvez na forma de proprietários e não mais lavradores. Mas há que se observar que o filme de Nelson termina em aberto, com os protagonistas numa estrada que não se sabe bem para onde vai – assim como o Brasil do período, em pleno processo de transição. A indústria fonográfica, sem piedade e como Cronos, que come os seus próprios filhos, não deixaria que Milionário e José Rico, com seus óculos escuros, seus anéis e correntões de ouro, seus signos de mercado periférico, ultrapassassem a década de 80.

A longa estrada de Francisco

No filão fonográfico aberto por Milionário e José Rico entrariam outras duplas sertanejas que reeditariam o sucesso do gênero em fins daquela década de 1980: Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Gian e Giovani, Teodoro e Sampaio, João Mineiro e Marciano, Christian e Ralf, João Paulo e Daniel, Zezé di Camargo e Luciano, entre outros. Aproximando-se paulatinamente e cada vez mais do *country* norte-americano, considerado mais próspero, essas duplas passaram a imitá-lo também nos modelos de vestimenta e de lazer. Viabilizava-se a união entre a “alma” rural e o progresso econômico, técnico e científico, consolidando o estilo chamado por Rosa Nepomuceno de “nova música sertaneja” ou *sertanejo pop*.

Os artistas desse novo *boom* sertanejo cantavam para um Brasil que voltava a ter no campo grande força econômica, muitos anos após o período mais rico da cultura cafeeira. Como observa Nepomuceno, cujo tom discursivo corresponde

ao modo como o setor queria ser visto à época, “megapecuaristas e agricultores importavam máquinas fantásticas, modernizavam processos produtivos, especializavam mão-de-obra, transformando seus produtos na principal fonte de divisas para o país.”¹⁰ Esse rural poderoso buscava não só a demonstração da sua força econômica mas também investia na formação de uma representação política específica. Para isso, transformava as antigas festas de peão em mega-feiras agropecuárias, nas quais, além dos tradicionais rodeios, realizava exposições de produtos agroindustriais e leilões de gado que, segundo estudo de Regina Bruno¹¹, ajudavam a financiar a UDR – União Democrática Ruralista, entidade patronal criada fundamentalmente para fazer frente ao avanço dos movimentos em defesa da reforma agrária que ganhavam força com o fim do governo militar. O show de música sertaneja era (e ainda é) parte fundamental do evento, pois atraía (e atrai) para as feiras agropecuárias um imenso público, ajudando a projetar os cantores e também os organizadores e as lideranças políticas a eles vinculadas. Identificado com este ambiente, o *sertanejo pop* tendia a negar a base caipira e rural pobre: jaquetas de couro, chapéus estilo panamá, botas de cano alto, cinturão e fivela vistosa passariam a compor, daí em diante, o “visual” dos cantores. Para os fãs da chamada “música de raiz” – a versão tradicional da música de origem rural – não havia como não ver neste gênero um parentesco com a ideologia política do setor agropecuário que, na maior parte das vezes, financiava os seus shows. Também por esta razão, o gênero ganhava a antipatia de um público consumidor da tradicional MPB, associada à uma cultura de protesto ou de esquerda na sua acepção mais genérica.

Durante toda a década de 1990, a música sertaneja pop só fez crescer em termos de projeção e consolidação do seu estilo, com sustentação da grande mídia televisiva e radiofônica. Os cantores mais proeminentes passaram a vender milhões de discos, a lançar moda e produtos como calçados, roupas e bijuterias e, como já dissemos, ao contrário de Milionário e José Rico que tinham um público formado quase

¹⁰ NEPOMUCENO, R. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo, Editora 34, 1999. p. 201.

¹¹ BRUNO, R. M. L. *UDR: os sem terra dos patrões*. In: *Anais do APIPSA*. Rio de Janeiro, 1994.

exclusivamente pelo chamado “povão”, ser consumidos por um público muito mais amplo, incluindo parte daqueles setores que torciam o nariz para os predecessores. Saindo da exclusividade das feiras agropecuárias, realizaram verdadeiros *happenings* de música sertaneja com muitos milhares de fãs nas praças e nos estádios, até chegarem às renomadas casas de shows metropolitanas e ganharem, nos últimos anos, o apoio de uma certa parcela dos cantores da MPB, como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Ney Matogrosso, Nando Reis, entre outros, outrora associados a um público bem mais elitista. Regravando sucessos das duplas e dando a eles novos arranjos, estes últimos acabam legitimando o consumo dos chamados sertanejos também pelos seus públicos já consolidados. É assim que se inicia o filme *2 Filhos de Francisco*, numa casa de shows paulistana, com essa atmosfera de conagração geral. Essa será a tônica do filme, que transforma a trajetória de Zezé di Camargo e Luciano numa espécie de epopéia do herói popular contra as engrenagens da indústria cultural de massa. Relato comovente, quase nos faz esquecer que a grande luta de seu Francisco não é pela resistência à pressão avassaladora do mercado fonográfico, mas exatamente pelo seu contrário, isto é, para ter a merecida cooptação.

Não é mais o público do rodeio de uma pequena cidade brasileira, como em *Estrada da Vida*, que espera o início da cantoria dos irmãos Mirosmar e Welson di Camargo, os verdadeiros nomes de Luciano e Zezé di Camargo, mas um público paulistano que tampouco está num circo de periferia. Ou seja, da roça a dupla sertaneja passou para o centro da capital financeira do país. Ainda sob o vozerio da platéia, Zezé inicia a narração de sua história: “O meu pai, na época, pelos amigos e principalmente pelos parentes, era considerado um cara que tinha ilusão demais. Eles falavam isto: sonhador. Chamavam ele de doido. Mais doido *era* nós! Ele é que tinha razão.”

A partir de então, a narrativa passa a ser reconstruída pelo fluxo da memória de Zezé, que nos conta que o maior sonho de seu pai era o de ter dois filhos e transformá-los em cantores de música caipira: “formar uma dupla, uma dupla de dois”. O pai é Francisco, lavrador pobre, vivendo meio de empréstimo e meio de favor na pequena propriedade do sogro

na pequena Pirenópolis, no interior de Goiás. Na tela, o esperado bucolismo do campo cede lugar à aspereza da vida no interior goiano e a partir daí veremos, através da vida de Francisco, a situação de milhares de lavradores em todo o país, particularmente naqueles anos 60. Uma vida miserável, em que o homem pobre trabalha para o proprietário de terras ficando subjugado aos seus imperativos, a um cotidiano de rações magras e vãs esperanças, compensado apenas, segundo o filme, por uma abundante união familiar e carinho recíproco.

Com uma fotografia bem contrastada e cores que dão um aspecto *naïf* à narrativa, sugerindo que aqui se fala de um tempo vivido de forma ingênua, passamos a acompanhar obstinada peleja de Seu Francisco, em pouco tempo pai de sete filhos, que sentencia: “Meus filhos vão ser alguém na vida”. De fácil compreensão para o público brasileiro, ser alguém na vida significa, sobretudo, não ser apenas parte da classe trabalhadora e, menos ainda, rural. Um desejo que perpassa a vida nacional desde que o trabalho foi associado ao cativo e que os filhos d’algo pertenciam à classe proprietária. Não por outra razão, a relação trabalho braçal/sacrifício será estabelecida em diversas cenas do filme e é sob este signo que se constrói o heroísmo de Francisco: com sua vontade férrea, não mediu esforços para mudar a condição social da família. Diga-se que sem uma certa esperteza, teimosia e riscos assumidos, apenas o trabalho não haveria de dar a Francisco o lugar esperado, já que não confere nem mesmo cidadania à maior parte dos trabalhadores braçais como ele. É desta capacidade quase improvável de vencer as barreiras que separam um trabalhador pobre rural do *showbusiness* que se faz a matéria do filme. Francisco, como Milionário e José Rico, precisou convencer a indústria de que o “povão” consumiria a música de seus filhos, mas aqui não houve milagre algum, só uma luta quixotesca para ser parte da engrenagem do mercado. Poder-se-ia dizer que este filme dá à sociologia a justa dimensão do “sentimento de exclusão” que prova o sujeito pobre diante da civilização burguesa à brasileira, que não confere escancaradamente nenhuma igualdade – nem mesmo de fachada – ao trabalho e ao trabalhador. A narrativa exemplar dá conta do árduo caminho da adesão ao *status quo* e não do seu contrário, o que, num tempo em que proliferam narrativas

que falam da rebelião do excluído das possibilidades burguesas, acaba servindo de recado à grande parte da platéia, que verá na trajetória da dupla a projeção da própria história de vida.

Contudo, não devemos pensar que o filme mostre uma crítica política. Se há denúncia, é porque se entrevê a condição precária da família ao longo da narrativa que, fiel ao olhar Zezé, acaba trazendo à tona situações de evidente injustiça social, como os dias de fome, a doença que acomete o irmão Wellington, o trabalho infantil dos dois meninos para ajudar a sustentar a família, a falta de escola, a casa miserável na periferia de Goiânia etc. – elementos que reforçam para o espectador o tamanho da batalha empreendida pelo pai e pelos meninos, hoje famosos e narradores da história. Como já é lugar-comum no Brasil, só a transformação de um dos filhos em jogador de futebol ou artista permite, dentro da lei e da ordem, que uma família pobre escape da miséria. Sabendo disso, Francisco não espera, arregaça as mangas e, com obsessão, coloca os filhos no caminho da música – daquela que conhece e admira: a caipira, ou moda de viola, ilustrada no filme pela gravação de *Beijinho Doce*, de Tonico e Tinoco. E a *estréia* de Zezé, ainda na pequena cidade goiana de Pirenópolis, será justamente cantando, ou tentando cantar, *Beijinho Doce*.

A partir de então, firme em seu propósito, Francisco “obriga” seus filhos a aprenderem música. Primeiro, compra uma gaita de boca para Mirosmar, para desespero do ouvido da família, substituindo-a mais tarde por um acordeom, ao qual acrescentaria um violão para o filho mais novo, Emival – e para a compra dos instrumentos, empenha toda a colheita, para escândalo do sogro. É aqui que o filme desenha a luta de Francisco e o recado passado para os meninos: a música, ou a vida de músico, seria a alternativa ao duro e desprestigiado trabalho “no cabo da enxada”. Espreitando o pai a capinar, Mirosmar/Zezé ensaia os primeiros acordes aceitáveis de *Tristeza do Jeca*, não por outra razão a música que daria à dupla o primeiro tostão – quando os meninos decidem tocar na rodoviária de Goiânia para dar de comer à família.

Como tantos trabalhadores rurais na mesma situação, Francisco se desentende com o sogro/proprietário e acaba rumando com a família para a cidade grande, não sem levar consigo a esperança de que no urbano haveria mais “futuro”

para os seus filhos. E por futuro leia-se: empregos melhores que o trabalho braçal, escolarização, alguma chance de melhoria econômica. Como o pai de Zezé, uma infinidade de trabalhadores rurais fez a mesma estrada em direção às periferias das cidades industriais e das capitais dos estados. Muitas vezes, saíram motivados pela expectativa de melhores condições de vida; muitas outras, expulsos pelo processo de modernização da agricultura, pela violência da grilagem ou pressão do capital agrário concentrador.

Acompanhando a mudança da família Camargo rumo à Goiânia, podemos perceber de maneira sutil, as etapas da transição do Brasil rural para a consolidação do capitalismo urbano e de mercado que observávamos acima: vemos a troca do lampião pela luz, da lavoura pela construção civil, do rádio pela televisão, e também as mudanças da tradicional música caipira rumo à constituição do atual gênero *sertanejo pop*. Um trajeto que parte da integração à vida rural coletiva (cujo exemplo máximo na fita é o baile na tulha ao som da sanfona), passando pela sua desintegração e conseqüente absorção pela indústria de cultura de massa, quando se “contamina” com os elementos de outros gêneros. Acompanhando coerentemente esse percurso, o filme se inicia com as canções tradicionais caipiras interpretadas pelas velhas duplas para terminar com os cantores que fazem sucesso no estilo MPB, como, por exemplo, Ney Matogrosso, que canta *Calix Bento*, e Maria Bethânia cantando *Tristeza do Jeca*.

De caipira a sertanejo

É na rodoviária de Goiânia que Miranda, “um empresário exatamente de dupla caipira”, como se intitula o próprio, “descobre” a dupla infantil que passara a apresentar-se naquele terminal para conseguir algum dinheiro para a família num momento de grande privação. Note-se que neste filme a identidade de dupla caipira não é negada: pelo contrário, é aceita pelo pelos personagens que, neste momento da narrativa, tentam tirar proveito dessa identificação. Com a entrada de Miranda na vida dos meninos, estes conhecerão o trabalho duro, a exploração e também alguma fartura que, por obra da malandragem de Miranda, acaba sendo mais do próprio empresário que da família Camargo. Miranda, com

suas camisas coloridas, suas correntes de ouro e seus óculos escuros, além do olhar de águia, não difere muito de Malaquias, como já dissemos. Este pequeno momento de “fartura” – somente da dupla, não da família toda, porém – é interrompido quando um acidente de trânsito termina com a morte de Emival, o Camarguinho. A dupla se desfaz e Mirosmar, então Camargo, pensa em parar de cantar, pretendendo trabalhar com o pai. Mas entra em cena novamente o fato de que, sem outra formação, acabaria tendo de encarar o mesmo trabalho braçal do chefe da família. Para não decepcionar o pai e passar a vida “lavando chão”, para usar as palavras de Francisco, o menino mais velho, então adolescente, forma um novo duo: Zezé e Dudu. Ganha alguma projeção na capital goiana, mas ainda não consegue se firmar na carreira de cantor e, portanto, muda-se para São Paulo, já com a mulher e duas filhas, em busca de oportunidade. Na capital paulista, Zezé vê as suas composições fazerem sucesso através dos já famosos (e, provavelmente, de trajetória símile) conterrâneos Leandro e Leonardo. Numa cena parecida com aquela de Milionário e José Rico, Zezé descobre numa loja de discos que sua gravação não vende, embora a sua música projete a outra dupla em escala nacional. Com tônica bastante diversa do filme anterior, as tentativas falidas de tentar ganhar o mercado já estão quase levando Zezé à desistência quando o irmão mais novo, Welson, muda-se para São Paulo e compõe com ele uma nova parceria.

Decidem dar-se os nomes artísticos de Zezé di Camargo e Luciano e, depois de muita insistência, conseguem contrato com uma gravadora, que cobra da dupla uma música de sucesso a qualquer custo. Zezé, pressionado por essa exigência da casa discográfica, exaspera-se e termina por expulsar clientes da mulher Zilú, que sustenta a família vendendo quinquilharias em sua casa. Segundo a ótica assumida pela narrativa, é justamente para reconciliar-se com Zilú que Zezé compõe a canção *É o Amor*, que atenderia às exigências da gravadora. Mas, ainda assim, é a intervenção providencial do incansável Francisco que faria a música tornar-se um sucesso em todo o país, “obrigando” a casa discográfica a lançar e promover comercialmente os seus filhos. Com uma cópia em fita cassete do disco produzido, Francisco leva a gravação até uma rádio goiana, troca todo seu salário pelas antigas fichas telefônicas e

liga incansavelmente para a rádio pedindo que toquem a música. Distribui fichas aos colegas de trabalho na construção civil e pede que façam o mesmo. O resultado desta empreitada é que durante o jantar a família reunida ouve o radialista dizer: “E agora, chegando ao primeiro lugar da nossa parada, *É o Amor*, com Zezé di Camargo e Luciano”.

A música começa a tocar e é entrecortada por cenas mostrando que a partir de então a dupla faria sucesso e realizaria o sonho de Francisco. Faz-se um corte e voltamos ao início da narrativa para dar continuidade ao show, mostrado há aproximadamente duas horas ao espectador, onde finalmente a dupla canta na íntegra seu primeiro sucesso.

O narrador cinematográfico faz um novo corte e com isso vemos Zezé di Camargo e Luciano retornarem ao velho sítio onde viveram quando crianças. De dentro da caminhonete “cabine dupla” de última geração, dizem:

[Luciano:] “É a primeira vez que eu tô vindo de perto o ‘Sítio Novo’ onde começou tudo, onde nasceu você...”

[Zezé:] “Na verdade você tá indo na casa que eu nasci, que a mãe foi criada, que lá era o sítio do meu avô. Meu pai na época era chamado, pelos amigos, de doido, mais doido era nós!”

Com a câmera assumindo a perspectiva dos cantores, vemos novamente a precária casa onde moravam os Camargo em tempos de pobreza. Prossegue Zezé contando sua história a Luciano: “Isso aqui é a melhor lembrança que eu tenho da minha vida. Melhor período da minha vida. Tenho guardado na minha memória todos os minutos que vivi aqui neste pedaço de chão! Neste aqui!”

Na seqüência, conheceremos finalmente o verdadeiro Francisco (e dona Helena, mãe dos meninos, que mereceria um artigo à parte), que se apresentará ao espectador junto à velha casa, com toda a família Camargo reunida defronte à antiga moradia. Deste modo, o filme acaba assumindo um tom biográfico que fica difícil de ser contestado. Soma-se a isso a sua linearidade e o depoimento, no final da fita, do próprio Francisco: “É, foi loucura! Loucura, loucura, loucura! Loucura mesmo! Num tinha um homem que tinha essa coragem de sair assim, arrastando os filhos passando fome! Só eu que era louco! Eu tomei nome de louco demais! Dos

parentes, da família, *chamava* eu de louco! Eu era louco!” Mas, pelos espectadores e pela narrativa, Francisco está completamente redimido: lá estão seus filhos, famosos e ricos, e toda a família em melhores condições.

Assim como Milionário e José Rico, Zezé di Camargo e Luciano terminam o filme cantando. Na cena final, leva-se ao espectador uma nova e última emoção. Enquanto os filhos cantam a música *No Dia em que Eu Saí de Casa*, Francisco e Helena sobem ao palco obrigando-os a dar uma pausa para conter as lágrimas, levando o público ao delírio. Com esse aumento da carga emotiva, temos a sensação que a tarefa de seu Francisco fora cumprida: seus filhos tornaram-se “alguém na vida”.

Dois olhares bem distintos

Enquanto em *Estrada da Vida* a história é tratada sob a perspectiva da comédia, *2 Filhos de Francisco* o faz sob um olhar melodramático. No primeiro, a dupla se ri das misérias e dos desafios que enfrentam na condição de pobres migrantes em busca de fama e fortuna. Não há drama, não há sentimentalismo exagerado e não há profundidade de campo, no sentido de que os dois artistas não “descem do palco”. Ao contrário, em alguns momentos é a narrativa que se coloca em função de ambos, enxertando na seqüência um número musical – como, por exemplo, quando cantam dependurados no décimo quinto andar do prédio que deveriam estar pintando. A canção de louvor à natureza, tendo como pano de fundo a metrópole paulistana, entretem os trabalhadores, que param a obra, terminando por ocasionar a demissão dos pintores cantores. É nesse momento, a pretexto de mostrar o sujeito consumidor de Milionário de José Rico, que a câmera de Nelson Pereira nos faz ver a precarização do trabalho braçal, particularmente aquele da construção civil: lá os trabalhadores aparecem sem qualquer proteção de capacetes, luvas ou cintos de segurança. Numa cena mais adiante, um cartaz anuncia que se contrata mão de obra por 18,00 cruzeiros a hora, enquanto a lanchonete da esquina vende o “prato feito” por 40,00 cruzeiros. A pretexto de mostrar a tentativa dos cantores de arrumar emprego, vemos os muitos anúncios de que não há vagas. São pistas do cineasta sobre a vida do operário ou

do trabalhador sem qualificação que, entretanto, acabam perdidas na economia da narrativa, em função do seu todo centrado nas figuras dos sujeitos “vitoriosos” e das suas personas nunca abandonadas durante o filme. A estrada da vida antes do grande sucesso não parece tão longa assim que justifique a desmontagem dos mitos.

Já na versão atual, os dados da realidade e da história brasileira adquirem outro peso na vida desse Davi sertanejo que enfrentou o Golias da indústria cultural, fazendo dela a alavanca para tirar a sua família da pobreza e do ostracismo. O filme no conjunto, no entanto, também não aponta para um questionamento profundo, uma vez que a cena final leva o público, juntamente com os filhos, a dar razão a seu Francisco, a redimi-lo. Mas nós podemos propor uma questão de outra perspectiva: o que há de tão inédito numa história que deveria compor o horizonte de todos os que estão em conformidade e sob o manto da cultura burguesa? Afinal, “subir na vida”, procurar melhoria econômica é parte do mecanismo de emulação da concorrência, da ambição e, por fim, de integração à sua própria lógica transformada em subjetividade.

O fato é que a batalha de Seu Francisco parece extremamente difícil para um homem espremido entre um tempo e outro, entre o Brasil rural e o Brasil urbano. Seus anseios não cabem no rural tradicional. Ele vislumbra a condição de letrados/famosos para os filhos, não deseja para eles o trabalho braçal que, segundo a perspectiva do filme, equivale a uma vida de sacrifício. Efetivamente, enquanto membros do rural pobre, os filhos muito dificilmente chegariam a proprietários, a menos que se engajassem numa luta por reforma agrária. Mas dessa luta de resistência seu Francisco só tem notícia através do rádio, e não parece fazer muita idéia do que signifique – vai nesse sentido a cena em que são expulsos da rádio ao tentarem apresentar uma canção em louvor às Forças Armadas contendo uma palavra “perigosa”. O sonho do patriarca é o de alcançar as oportunidades sugeridas pela vida urbana, e para isso concorria o discurso político e ideológico da época, que tinha mesmo a intenção de seduzir a mão de obra rural para as indústrias – e também para engrossar o exército industrial de reserva. E, como migrantes, a família Camargo passaria pelas muitas provações, como já demonstra a cena da chegada à capital do estado. Sem

qualificação, o trabalho continuaria braçal, mal pago e na última escala da construção civil. O custo de vida mais caro e o rancho substituído por uma casa não muito diferente dele. Quer dizer, rompido o elo com o rural tradicional, com sua hierarquia autoritária - mesmo na linha menos poderosa economicamente -, com o fatalismo ingênuo, Francisco é um homem sozinho com seu sonho de pertencimento e integração à vida burguesa brasileira moderna, cujo modelo ideal era aquele desenhado por Milionário e José Rico: fama, sucesso e poder de consumo. Mas o faria através da música caipira - ou da sua releitura, do *sertanejo pop* cantado pelos filhos -, o único cabedal da cultura rural pobre que julgava (justamente) válido para o mercado de consumo urbano. Na trajetória de Francisco há o sujeito abandonado por Deus e pelo Diabo, sem qualquer laço com o coletivismo (inclusive o dos engajados na luta pela terra) rural ou urbano, sem a proteção do Estado, sem acesso mínimo à cidadania, definitivamente individualizado. A improvável superação deste estado de coisas é que constitui-se no mote do filme, já que milhões de outros franciscos sucumbiram na tentativa de mudar o destino social com as próprias mãos. A empreitada quixotesca assume, segundo o olhar narrativo, condição de ação exemplar, de padrão a ser seguido em conformidade com a tese publicitária recente de que “o brasileiro é aquele que não desiste nunca”. Nessa perspectiva, o narrador acaba por exaltar o fato de que tudo se fez dentro da ordem e das leis, pois a família Camargo esteve alheia aos movimentos populares e políticos ou à qualquer saída que não fosse aquela do trabalho. O bom-mocismo dos filhos de Francisco sugere quase uma inverossimilhança, não fosse o fato de que o filme assume coerentemente o olhar daqueles que contam a própria trajetória com os instrumentos que lhes são facultados: a lógica do sacrifício em busca da justa redenção. Frequentemente destituída do caráter político fundamental que assumiu ao longo da sua história, a trajetória do Presidente da República, outro migrante em direção à cidade, tem sido insistentemente contada do mesmo modo: o homem que alcançou a presidência depois de ter começado como vendedor ambulante, ainda menino. A perspectiva política conservadora, neste caso, assume caráter moral e faz eficiente contraste com *Cidade de Deus*.

Por fim, observe-se que tanto os filhos de Francisco

quanto Milionário e José Rico, nas suas falas finais assim como nas letras das suas músicas, acabam deixando entrever uma saudade profunda da vida pobre rural, que aparece como uma espécie de tempo da felicidade.

No final de *Estrada da Vida*, quando cada cantor toma um rumo, Milionário e José Rico cantam:

Um carro de boi rodando/ Rodando dentro de mim/
Deixando rastro de saudade/ Saudade que não tem fim/ Ai se eu pudesse/ Voltar o tempo que foi/ Papai sempre contente/
Tocando carro de boi.

Em *2 Filhos de Francisco*, Zezé di Camargo e Luciano, abraçados aos pais durante o show final, cantam:

No dia em que eu saí de casa/ Minha mãe me disse
filho vem cá/ Passou a mão em meus cabelos/ Olhou em
meus olhos começou falar/ Eu sei que ela nunca compreendeu/
Os meus motivos de sair de lá/ Mas ela sabe que depois que
cresce/ O filho vira passarinho e quer voar/ Eu bem queria
continuar ali/ Mas o destino quis me contrariar/ E o olhar de
minha mãe na porta/ Eu deixei chorando a me abençoar/ A
minha mãe naquele dia me falou do mundo como ele é/ Parece
que ela conhecia cada pedra que eu iria por o pé/ E sempre ao
lado do meu pai da pequena cidade ela jamais saiu/ Ela me
disse assim meu filho vá com Deus/ Que este mundo inteiro
é seu.

Como explicar que os tempos de dureza, superados com esforço hercúleo, venham tomados nessa acepção romântica, tanto nos anos 70 quanto nos dias atuais? Talvez pudéssemos pensar em um certo romantismo agrário presente na cultura brasileira, revitalizado insistentemente no plano da retórica por aqueles que já podem olhar para o tempo rural como passado. O fato é que, em ambos os casos, volta-se ao campo na posição de proprietário, com carro de último tipo, e não mais na condição de trabalhador pobre. Mas é o caso de lembrar que também uma parte dos trabalhadores engajados no movimento por reforma agrária traz consigo esse discurso romântico de resgate da terra mítica, que um dia pertenceu aos seus pais ou aos seus avós, como o lugar da redenção, do reencontro com a natureza e a produção da própria vida. Mas, como vimos, não é do rural rebelde que aqui se trata. Este é outro filme.



Dois Filhos de Francisco

Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes

por Stella Senra

A figura do encontro casual entre personagens vindos de contextos estranhos, que se prestou à retomada da alegoria pelo cinema brasileiro dos anos 90 e reintroduziu a questão nacional e política por meio da alusão ao pacto entre mundo desenvolvido e mundo periférico, ressurge – em nova chave, porém – em *Cinema, Aspirina e Urubus*, de Marcelo Gomes. Tomando o seu pólo oposto, o desencontro, já tratei, nestas mesmas páginas, do modo como o filme *Amélia*, de Ana Carolina, focalizou esse pacto ao colocar em cena, sempre na forma da alegoria, as desavenças entre personagens estrangeiros e brasileiros. Chamei, então, atenção para a solidão desta obra no seu tempo, opondo ao caráter “frouxo” da alegoria do encontro o embate, ou a insanável desavença entre os personagens de *Amélia*, embate este que figurava a mútua e dilacerante dependência entre o mundo central e a periferia¹.

Este recurso, que nos filmes da década anterior sugeria a existência de uma lógica mais ampla a condicionar as experiências individuais, não atende mais, em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, à mesma função alegórica que visava a tornar patente, para além da narrativa, a existência de um outro plano determinante da realidade. No filme de Marcelo Gomes este outro plano continua atuante, mas, deslocando-se da alegoria, passa a se afirmar de modo muito mais direto que nos filmes da década anterior, revelando-se por meio da evocação explícita da História.

São duas histórias paralelas que se desenvolvem em *Cinema, Aspirinas e Urubus*: a dos dois personagens estranhos que se encontram e a de seus dois mundos, distantes, porém interligados, que evoluem conjuntamente. Atenuado o valor alegórico do primeiro encontro pela presença determinante

da História, o filme é marcado por um certo tom nostálgico, que talvez valha a pena interrogar. Sobretudo se tivermos em mente que neste milênio, inaugurado entre nós sob o signo da transformação, a nova configuração política desenhada após as eleições de 2002 acenava com o futuro, com a esperança, atrelados a um projeto político ainda sustentado por uma perspectiva nacional.

Além do anúncio de que o filme se inspira numa “história real”, o próprio tom realista da narrativa e a precisão da referência cronológica – o ano dos acontecimentos narrados é 1942 – nos sugerem que, de fato, em *Cinema, Aspirinas e Urubus* é a própria História que sustenta a narrativa: seja determinando a trajetória dos personagens – um alemão que foge da guerra em seu país, um nordestino que foge da seca e da miséria no seu, sonhando com a modernização que esta mesma guerra deve ensejar; seja pontuando a narrativa por meio de referências a fatos históricos que têm o poder de a reorientar, tanto no espaço quanto no tempo.

Apesar de emprestar uma figura mítica do relato para conduzir a narrativa – a viagem como modo de transformação – e mesmo adotando uma imitação ritualística para atestar o nascimento da amizade entre esses dois personagens vindos de contextos distintos (são muitos os rituais pelos quais eles têm de passar para selar o “encontro”), o tom do filme é realista, realismo potencializado ainda pela duplicação do relato por um outro plano narrativo – o do noticiário do rádio, que os personagens vão escutando ao longo de sua viagem. A existência deste segundo plano narrativo, na sua função de atualização da referência histórica, confere ao encontro seu lastro “real”, além de orientar o desenvolvimento da história e de definir o

¹ Ver SENRA, Stella. *Amélia – dependência de dois mundos que se estranham*. In: *SINOPSE*. nº 8, ano IV, abril de 2002, pp. 38 a 41.



seu desenlace. Curiosamente, este tom direto (até mesmo “naturalista”, poder-se-ia dizer) parece ser um dos responsáveis pela nostalgia das imagens de Marcelo Gomes, por esta característica que talvez explique a sua boa recepção e a sua repercussão.

É do sertão do Nordeste, desta espécie de “reserva simbólica” do cinema brasileiro, que mais uma vez se trata. Mas aqui não estão em questão nem o sertão mítico de Glauber, nem tampouco o sertão “abstrato” de *Vidas Secas*; muito menos se trata do sertão “midiático” que tem sustentado uma outra mitologia, mais recente, a de um Brasil “autêntico”. O sertão do filme de Marcelo Gomes tem – pela primeira vez no nosso cinema? – uma data precisa: 1942. Não por acaso, o filme se passa em meio à Segunda Guerra Mundial.

Recuando no tempo como numa última visita nostálgica, percorremos com os dois personagens do filme os signos de uma vida “primitiva” onde impera a miséria, mas onde a unidade familiar ainda resiste, empenhada nas mesmas tarefas rudes; onde as palavras são poucas, e o silêncio tudo toma; onde a presença quase bíblica dos animais, o caráter tosco dos objetos e dos materiais transmitem ainda um certo “frescor”, cuidadosamente reconstituído e sublinhado por uma fotografia advertida; onde, sobretudo, os olhos brilham ao contemplar, por meio das imagens trazidas pelo vendedor de aspirina, a cidade grande e as suas promessas e ao divisar o advento promissor da tecnologia.

Talvez devamos nos perguntar sobre esta nostalgia, sobre o que poderia significar, nos dias de hoje, um tal anseio por

este mundo desde há muito condenado. E talvez a resposta tenha a ver com o brilho dos olhos desses espectadores “primitivos”, com a evocação de um mundo que *ainda* podia ter esperança.

Por intermédio do personagem que vende aspirinas Brasil a fora e mostra filmes da cidade para atrair o público, *Cinema, Aspirinas e Urubus* ainda permanece, como os filmes da década anterior, fiel à questão nacional, tematizando a modernização ao associá-la objetivamente às transformações históricas que ocorrem na Europa e nos EUA – à explosão da Segunda Guerra Mundial, mais precisamente. Vista pelos olhos dos personagens do filme, a modernização parece ser, de fato, o único destino possível desse país à beira da História: é com ela que o alemão acena, ao oferecer medicamentos e imagens; com ela também sonha Ranulfo, o nordestino que quer fugir da sua terra em busca de um destino melhor, do “seu” destino. É a fé na promessa da modernização, neste seu (hoje já) remoto primeiro aceno, que faz brilharem os olhos dos espectadores do cinema improvisado no sertão. Parece que chegamos, agora, à raiz da nostalgia de *Cinema, Aspirinas e Urubus*: o filme se passa no tempo em que o futuro ainda estava diante dos olhos, em que ainda era possível *esperar* por ele.

Num filme que privilegia a História e suas determinações, não deixam de ser curiosas tanto a insistência na evocação do Destino como uma figura decisiva, quanto as formas por meio das quais ele vem se manifestar. Não apenas Ranulfo busca “seu” Destino na cidade moderna, no Rio de Janeiro; também a prostituta encontrada na estrada afirma que seu Destino é “ser feliz”; enquanto isto Johann, o alemão, encontra o seu – e não sem ironia – num trem que, a modo dos trens de prisioneiros da Segunda Guerra rumo aos campos de concentração, o leva para um outro tipo de campo, o inferno da exploração da borracha na Amazônia (para os americanos produzirem pneus para a guerra), seu último esconderijo após a chegada do conflito ao Brasil.

Tal convivência entre uma História que se afirma, e um Destino que se efetiva, não deve ser tomada como uma contradição se nos lembrarmos que, no momento focalizado

pelo filme de Marcelo Gomes, Destino e História ainda não se separaram. Até esta data crucial, a História *ainda* é o destino comum, que todos colhe. Imperceptível ainda por algumas décadas, é justamente a Segunda Guerra que dá início a um processo de ruptura desse pacto, da antiga solidariedade entre História e Destino; é com ela que a História começa a deixar de ser esse destino que todos partilham.

Com efeito, com a Guerra Fria, a História, dividida entre dois projetos, ou entre dois destinos possíveis, ainda fará sentido por mais quatro décadas. E é justamente dentro desse confronto entre dois “destinos” que ainda pode se alojar, numa espécie de prolongamento daquela antiga solidariedade, o projeto desenvolvimentista, que põe fé na modernização como caminho que pode fazer avançar o mundo periférico. No plano ideológico, esta perspectiva de progresso só rui de vez com a queda do muro de Berlim – que, ao eliminar o confronto, arruína as narrativas que sustentavam os dois sentidos conflitantes da História. Além deste esfacelamento do discurso, o novo arranjo mundial propiciado pela globalização e pela terceira revolução industrial torna intransponível o fosso que separa do mundo desenvolvido a periferia cada vez mais depauperada. Nesta virada de milênio, em que o descarte dos povos periféricos sepultou de vez a esperança de transformação de tão perverso equilíbrio, o sonho de desenvolvimento nacional também se despede de nós, brasileiros, com a rendição incondicional, no governo Lula, das derradeiras forças que pareciam sustentá-lo.

É por ser assim datada, por evocar um tempo antes do nosso desastre, que a narrativa de Marcelo Gomes ainda pode tomar a História *como* destino. Nela, com efeito, o sertão ainda pode ser visto como uma espécie de mundo “anterior”, há muito desaparecido. Mas não é apenas ele que suscita nossa nostalgia. Ao contemplar as imagens desta terra se afastando, céleres, pelo retrovisor do caminhão, junto com a solidariedade entre Destino e História de nós também parece se apartar a última esperança do desenvolvimento.

É este desaparecimento que o filme de Marcelo Gomes nos leva, não sem uma certa nostalgia, a contemplar. Filme de seu tempo, tempo de perdas e de luto. Filme da nostalgia da esperança?

A malfadada dívida do cineasta:

Baile Perfumado, dez anos depois

por Pedro Plaza Pinto¹

O perfume do combate

Veneno/ Faz o mundo girar/ Um calafrio de medo eu não posso evitar/ Quando ela espalha o seu doce perfume/ Sinto no peito a paixão e o terror/ Se alguém soubesse o que me passa/ Ao vê-la alegre dançando/ Me invade um cheiro de morte/ Sinto loucura no ar/ Quando ela chega e pede um tango/ Me perco todo em seu rastro/ Não há razão nem virtude/ Só seu sabor *Fleur d' amour*

A música *Baile Perfumado* nos orienta na apreensão de características do desejo do cineasta em filmar o cangaceiro. É a dimensão do ominoso exposto nas investigações da psicanálise: o desejo e o estranho; o familiar que comparece abrindo uma cunha no universo simbólico do sujeito. É “um calafrio de medo” inevitável, cujas notas cantadas

por Stella Campos expõem, tensionando a palavra “posso”, a nota aguda e quase dissonante. “Ela” remete, sem dúvida, aos encontros amorosos da recriação proposta para o libanês, fotógrafo e cineasta Benjamin Abrahão (Duda Mamberti). O “cavador” é uma figura histórica do cinema brasileiro, operador da câmera que capturou para a posteridade as imagens do cangaceiro Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e de seu bando na década de 30. Seguindo o rastro do “Capitão Virgulino”, o estrangeiro nos legou imagens únicas que serviram de base para a construção narrativa do filme de Lício Ferreira e Paulo Caldas, o premiado *Baile Perfumado* (1996).

O filme cobre, a rigor, o período histórico que se localiza

entre a morte do Padre Cícero (Jofre Soares), “padrinho” do Libanês, e a morte do próprio Benjamin. Todavia, figuras retornam mesmo após as mortes: o cangaceiro e o cineasta, este reaparecendo num *flashback* datado de 25 anos antes, quando da sua chegada ao Brasil. O filme conta a história da execução das filmagens de Benjamin Abrahão, desde a preparação até o desenrolar das conseqüências que puseram a perder a própria vida do cineasta. *Baile Perfumado* recoloca a certeza e necessidade do gesto de filmar. Entre a paixão e o terror, entre a alegria e o “cheiro de morte”, a lição do final traz à tona a virtude do registro cinematográfico, mediação proposital para um balanço histórico.

O assunto de *Baile Perfumado* é o próprio cinema e, por extensão, o que está implicado nos tempos modernos: jornal, fotografia, metralhadora, telégrafo, rádio. A tonalidade reflexiva admite, portanto, uma atitude projetiva: há uma recuperação da teleologia da História e da narração quando avaliadas as últimas conseqüências para uma empreitada tão perigosa. Filmar é, antes de tudo, um gesto ousado, uma atitude de combate homóloga à atitude do cangaceiro, que só depois será redimida, no *post-mortem*, pelo resgate dos documentos que circundam as fisionomias impressas em película. Mas o gesto também está atravessado pela negociação, pela atitude pragmática daqueles que cedem algo em troca de um benefício ou de dinheiro.

A proposta desta exposição é reter aspectos significativos implicados na narrativa do filme, através do exercício de análise, descrição e interpretação do conjunto da obra. O objetivo é demonstrar a maneira como o narrador mobiliza a personagem

¹ Pedro Plaza Pinto é ator e produtor da Cia. de Teatro Nu Escuro (Goiânia), mestre em comunicação pela Universidade Federal Fluminense e pesquisador de crítica do cinema brasileiro moderno junto à Escola de Comunicações e Artes da USP. O presente texto é resultado da pesquisa apoiada pelo CNPq Contradições do Realismo Transfigurado no Cinema Brasileiro no Final dos Anos 1990, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF.

principal num jogo arriscado, numa constante negociação de limites cada vez mais tênues. O pano-de-fundo construído faz emergir uma visão sobre a modernidade representada na técnica do registro cinematográfico. A consecução das filmagens traz, entretanto, conseqüências funestas que serão examinadas como momentos em que a apresentação direta da morte é interdita, a exemplo do destino do próprio herói. O filme se estrutura como uma espécie de negócio que vai deixando rastros; ora o negócio tem sucesso (primeira parte da narrativa); ora ele é falho e não salda as dívidas que serão cobradas “a peso de chumbo” (segunda parte da narrativa). Margeando a narração, dando o sentido de atualidade, está a música. A apropriação *pop* aponta para ícones da cena regional recente: Mestre Ambrósio, Chico Science & Nação Zumbi, Lenine, Mundo Livre S.A. Entre as planuras aéreas dos sobrevôos da câmera, observamos a trajetória do libanês ocupado em lidar com os seus fantasmas: seja o legado de influência do Padre Cícero, sejam as ameaças que a sua obsessão em filmar um combate vai criando.

O “baile perfumado” filmado é a encenação, antes de tudo, da impossibilidade de estar no momento certo e capturar as imagens de uma “verdadeira refrega”. As tomadas do baile fazem parte da segunda filmagem do bando que o filme narra. É a seqüência mais representativa por amarrar música, presença corporal dos músicos (o jovem grupo Mestre Ambrósio), a figura de Lampião, o veneno conotado pelo perfume *Fleur d’amour* e a câmera de Benjamin Abrahão. O baile segue em paralelo com a morte do coronel Zé do Zito (Chico Dias) por cabras de Lampião. O preâmbulo do baile justifica o nome do filme e retoma a famosa imagem de Lampião com o perfume. Maria Bonita (Zuleica Ferreira) está penteando o cangaceiro num plano conjunto; Benjamin está filmando a cena enquanto ela fala: “Tá vendo como o bicho é manhoso, seu Abrahão? Isto gosta que só destes carinhos. Não é, Virgulino?”. A pergunta feita a Abrahão arremata o nó da cena: ele está vendo? Os signos da vaidade do cangaceiro aparecem à nossa vista.

Em outro momento, na primeira filmagem do bando, vimos várias ações reencenando a película original. A oração comandada por lampião é a ação do plano que inicia e faz

cessar a seqüência de cenas: Benjamin faz anotações e é auxiliado por Tonho da Serra; Maria Bonita posa para dois *takes* repetidos; Tonho da Serra e Benjamin operam a câmera; Tonho da Serra filma Benjamin, Lampião e Maria Bonita. A reiteração da presença de Tonho dá a ver a cabeça que depois será separada do corpo. É a face do terror que acompanha o “doce perfume”, igualmente aludido quando, ao final da narração, vemos em câmera lenta o tenente Lindalvo Rosa (Aramis Trindade) quebrar o frasco com o pé.

A conversa mole do apostador

Uma pergunta retoma, já na segunda parte da narrativa de *Baile Perfumado*, após o primeiro encontro entre câmera e Lampião, o *leitmotiv* que orienta a aproximação com a personagem Benjamin Abrahão. Enquanto adquire as encomendas que regarão o forró filmado, Benjamin faz uma lista com um vendedor numa loja de Recife. O libanês está de pé na esquerda do quadro, preocupado em anotar os gastos em sua caderneta; o cenário é uma loja estilo Secos & Molhados. O primo Said está postado ao lado do vendedor. “E uisque?”, pergunta Abrahão. “Qual uisque?”, retorna o vendedor. “*White Horse!*”. “*White Horse* nós temos”. Benjamin então explicita a grande quantidade que vai levar, emendando, ao parar de escrever: “*Ocê vai faz precinho* bem baixinho para nós, hã?”. O sotaque típico parece acentuado neste momento, a fala saindo num tom quase irônico. O vendedor responde positivamente, perguntando logo depois, após um corte para o primeiro plano do seu rosto: “O amigo é mascate?”.

A pergunta denota a primeira e mais básica das faces de negociador com que o libanês comparece durante o filme, com os caracteres de um comerciante cuja empresa básica consiste na troca de mercadorias previamente adquiridas. O sentido do *negócio* é, entretanto, bastante variado na gama com que comparece na narrativa, definindo não só a personalidade de Abrahão, mas o tipo de conversa de vários encontros. A metáfora lúdica – jogo, combate, peleja, baile – organiza os palavreados do filme e gera a postergação do desenrolar dos fatos. Os efeitos de conversa, de diálogo, valem pela sua duração e pelo avultamento do “grande negócio”

perseguido por Abrahão, objetivo referido numa passagem anterior na casa do primo Said, após a compra do material necessário para a negociata da encenação de uma refrega do bando de Lampião. Outras faces de negociador são dadas paralelamente à fisionomia do jogador quando o arдил inclui avanços e recuos num colóquio entre o cangaceiro e um coronel.

Após a ida de Benjamin a Recife, vemos uma mesa armada na beira de um rio (São Francisco?), numa praia. Lampião e o coronel Libório jogam cartas, acompanhados de outros cabras. A cena, composta de uma dúzia de planos, foi montada na lógica de um círculo feito em pequenos movimentos, *travellings* que rodeiam a mesa a partir da direita e vão lentamente se aproximando dos personagens, detalhando a ação com uma redução de escala até chegar ao rosto dos interlocutores principais. Afinal, o que eles estão fazendo? Através dos gestos e falas, vemos que se trata de um “jogo de blefe”. Na verdade, é um debate que imita a forma lúdica da contenda que segue paralelamente, um negócio que concerne à morte de um dos homens do bando de Lampião, justamente Tonho da Serra, pego em uma refrega com a volante do tenente Lindalvo Rosa. A cabeça de Tonho já putrefata foi mostrada para Abrahão numa cena anterior. As falas da cena se sucedem alternando o assunto principal e o prosseguimento do jogo, deixando bastante clara a metáfora em questão. Negocia-se a morte de Zé do Zito, que teria delatado a localização do bando. As indicações franqueiam ao leitor um passado de negociatas, troca de favores, respeito e desrespeito no coronelismo.

Outra imagem metaforiza condições de discussão numa controvérsia: “rede de captura” como objetivação de uma negociata. Logo no início do filme, após o sobrevôo sobre o leito do Rio São Francisco, conhecemos Ademar Albuquerque e Benjamin Abrahão. O primeiro é o dono do equipamento e futuro “produtor executivo” do filme. A cena é relativamente longa e mostra um debate ao estilo “toma lá dá cá” em plano e contra-plano. O objeto que alegoriza a cena é mostrado após o movimento lateral do primeiro plano com que se inicia o imbróglgio verbal: em *off* ouvimos a voz de Ademar, mas apenas vemos um outro homem sentado a uma mesa, atrás da rede de pesca que divide os espaços. A voz de Ademar fornece os

parâmetros do entrevero e caracteres do nosso personagem principal: “Olha, Benjamin, aprecio sua idéia. O senhor é um homem de uma capacidade extraordinária. E, por sinal, os turcos são fabulosos nos negócios. Mas é preciso uma certa segurança. Eu não posso expor o meu material estabnadamente, não é?” A rede encontra-se na parte baixa do quadro; vemos na metade superior o dorso dos debatedores que estão sentados.

Benjamin retruca que havia sido o próprio Ademar que se dispusera a ceder o equipamento: “Ademar, nós não *fica* bajulando *vosmicê*, não, hã!” E, após um corte, continua Benjamin: “O que nós não *entende* é porque *vosmicê* agora *fica* dando pra trás, hã?” Desfeita a armadilha do produtor, ele muda de tática e inicia-se uma série de planos e contra-planos que explicitam o recuo. Ademar diz que cede, mas que precisa de garantias. Como bom negociador, Benjamin empenha algo para ele ainda mais valioso, pois diz que está arriscando a própria vida, e que arranjaria um documento se responsabilizando pelo material. Encantado, Ademar expõe, finalmente, os pormenores que estão implicados no “combate” – ele está mais forte e pode usar tal prerrogativa fazendo exigências. A sua fala é muito significativa, pois manifesta as “visceras” da conversa, a sua condição de silêncio, reflexivamente, após uma risada: “Ah, seu Abrahão, se o senhor pudesse se responsabilizar pelo material não estava aqui atrás de sociedade. O bom mesmo era se um destes homens... destes homens influentes que vossa mercê conhece, nos desse a garantia...” Um olhar maroto e uma pausa calculada permitem um rápido contra-plano de Benjamin contrariado e derrotado. Ademar continua: “... que partilhasse da nossa aventura. Enfim: que apreciasse a brincadeira e gostasse de ganhar dinheiro”. A referência à conversa encerra a peleja. A exigência de mais negociatas aponta para a própria estrutura do filme e o uso da palavra “aventura” calça o estatuto da trajetória do cineasta.

A figura do tenente Lindalvo Rosa indica o par oculto, mas necessário, da negociação: a dívida. O aparecimento de uma obrigação implicada na dinâmica da negociata é o encargo que devem assumir as partes ou uma das partes. No caso da “guerra pessoal” de Lindalvo, o encargo traduz a cobrança de uma dívida que as refregas foram gerando: em face da morte nos combates, o tenente elaborou sua cobrança na forma de

uma promessa cuja expressão lembra o ato de falar em sua “pureza”. Logo na primeira cena após o prólogo e a cartela de título, vemos um combate no mato, a Volante de Lindalvo perseguindo os cangaceiros. Quando se depara com um de seus cabras morto no chão, aos gritos, com a metralhadora na mão, o tenente fala para todas as direções (já que a Volante está perdendo o rastro da perseguição), exclamando: “Seus bandidos de merda! A apoio vai matar ocês tudinho! E promessa de um Rosa, é dívida de cemitério!” Esta é a dívida de morte dos cangaceiros, que inclina para a mesma dimensão, em conta-gotas, do “veneno-perfume” que mina a segurança de Benjamin Abrahão como apostador, entre promessa e dívida.

Um olhar que se avista

Quando Benjamin Abrahão oferece, como presente, “tirar” o retrato do tenente Lindalvo Rosa e seus capangas, o tenente pergunta se “é coisa rápida”. A resposta: “Feito o vento”. Turbilhão, “tempestade vindo do paraíso”, aceleração do tempo histórico, a modernidade vai recolhendo seus cacões na forma de novas técnicas, a exemplo do cinema. *Baile Perfumado* encena as mudanças que participam deste movimento mostrando o fotógrafo, o cineasta e o soldado; cada qual opera o seu instrumento. O carro, o telégrafo, o trem, a cidade estão incluídos neste sistema e se inserem na mesma educação do olhar em deslocamento. O olhar que se avista traz a face do cangaceiro na sala de cinema, como na cena em que Lampião e Maia Bonita assistem ao filme *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares.

Essa idéia de velocidade e aceleração fica patente nos termos da técnica e da relação entre periferia (interior) e centro (cidade) na seqüência do encontro do cineasta com o coronel Zé do Zito. A cena mostra de frente Zé do Zito dirigindo um carro e Benjamin Abrahão ao seu lado, num plano bem fechado, recortado pelo pára-brisa do carro. “Comigo palavra é dívida”, sentencia o motorista, indicando o *leitmotiv* já investigado anteriormente. Eles conversam sobre “as encomendas” que Benjamin trouxera para o coronel e, na seqüência, Zé do Zito pergunta se o “turco” se “aperreia” se ele correr mais. Benjamin meneia a cabeça e o interlocutor completa, enquanto ouvimos o ronco do motor sendo acelerado: “Velocidade!

Velocidade! Isto é bom feito a peste! Lá em Recife, uma vez, eu botei quase 60, quase 60 numa pista. Mas aqui a estrada é ruim. E este carro está mais velho que posição de defecar.” O final é acompanhado de risadas por parte do falante. A comparação traz a dubiedade entre mais “rápido” do carro em alta velocidade e mais “antigo” da alusão escatológica.

A aparição de Recife na alvorada da modernidade do final dos anos 20 perfaz a trajetória do desenvolvimento técnico da cidade em contraponto à “caatinga”. A primeira aparição direta da cidade ocorre na viagem que Benjamin faz para emoldurar os retratos do bando e comprar as encomendas do capitão. Vemos carros atravessando um cruzamento e ouvimos uma buzina; vindo na direção da câmera, como dois passantes, estão Abrahão e seu primo Said. O plano acompanha a aproximação dos dois, fazendo uma panorâmica vertical que enquadra a arquitetura de um prédio atrás. Outro plano fechado acompanha os passantes bem ao fundo; num certo momento, um carro passa perpendicular ao ponto-de-vista, fazendo sumir momentaneamente o assunto do quadro. Em outro instante, outros passantes também atrapalham a visão que temos dos primos.

Recife reaparece novamente após o “segundo turno” das filmagens, agora em torno do jornal onde Benjamin Abrahão dá entrevista. Vemos a portaria de um prédio, novamente recheada de passantes. Um deles nós já conhecemos: é Benjamin Abrahão que entra no prédio, deixando passar uma mulher com uma menina e tirando gentilmente o chapéu antes de entrar no elevador. A câmera inicia um movimento de grua para cima, numa leve panorâmica que tange as folhas de uma árvore e termina por mostrar a bela fachada do Diário de Pernambuco. A seguir, repetido o sempre usado *travelling* à direita, acompanhamos uma entrevista do libanês com dois jornalistas, sentados em uma mesa. Ao fundo, vemos pessoas consultando arquivos e, no primeiro plano, Benjamin Abrahão com fotos na mão, passando uma a uma para os seus interlocutores enquanto ouve as perguntas e responde. Num certo momento, há o seguinte diálogo:

[Jornalista:] “Mas num é realmente perigoso e difícil perseguir Lampião lá pelas caatingas?”

[Benjamin:] “Olha, o caatinga é *um* coisa muito séria,



desanima. A gente vê *pra* todo lado espinho de mandacaru, facheiro, urtiga e macambira, né? *Ser* um excelente inferno.”

O cineasta, consciente da importância da sua fala, reitera o que está sugerido na pergunta e, em seguida, sorri para uma fotografia. Ele tenta intervir no complexo em que está incluído, jogando óleo de opinião na turbina social que o jornalismo faz movimentar. Ouvimos, durante a pose de Benjamin para um fotógrafo fora de quadro, o barulho da explosão do magnésio e os gritos de “Extra!”. Outro plano com movimento

de grua mostra a rua e o seu jornaleiro ao lado de um poste: “Extra! O árabe que filmou Lampião! Extra!”. O ponto-de-vista se eleva e vemos a rua em seu eixo: carros de passeio, um carro de funerária, pessoas. Outro corte nos leva para a casa de Said com mais um dos inúmeros *travellings* laterais à direita margeando a mesa onde jantam os primos com seus amigos: ouvimos Abraão ler uma carta de Lampião que diz que ele foi e será o único autorizado a filmar o cangaceiro e seu bando. O *travelling* continua mostrando os convivas até chegar ao

outro extremo da mesa, onde está Said. Este sorri satisfeito enquanto ouve e, finda a leitura da carta, exclama, com gestos largos: “Ibrahim, agora este filme é seu”. A luz se apaga, ouvimos as exclamações dos presentes e vemos somente os contornos das figuras. Um corte nos leva para um plano médio frontal de Benjamin acendendo um fósforo e dizendo, ironicamente: “Said, ocê esqueceu de pagar o tarifa *do* eletricidade, hã?”

Esta passagem nos esclarece a condição da “situação cinema” frente ao desenvolvimento dos meios técnicos, representados aqui pela geração e transmissão de eletricidade. O fósforo na mão de Benjamin Abrahão traz à memória as condições futuras da sua morte em Pau Ferro, quando as luzes da cidade são desligadas, apresentando o ambiente “ideal” para a prática do crime a mando do coronel para quem o libanês devia, motivo que também se justifica com um tempero passional. Este meio técnico elétrico é o ambiente do cinema, do telégrafo, do jornal, do carro e da metralhadora. Após a seqüência da cena da casa de Said, mencionada anteriormente, vemos o plano de uma metralhadora sendo pega por uma mão. O corte nos leva para um plano médio centrado no rosto do falante Lindalvo Rosa. Este explica o funcionamento da máquina e a compara a uma mulher. Ele continua quando se abre um plano conjunto, também num *travelling* que dá a ver o ambiente, provavelmente um quartel com foto do presidente e bandeira do Brasil: “De maneira que um bom atirador pode dar de três a cinco rajadas de tiro numa só noite”. Após um sorriso, o tenente pega um pente e começa a armar o maquinário. Bem atrás da sua mão mostrando o procedimento, vemos a foto de Getúlio Vargas: “Porém é preciso saciar a fome dela com moderação, num sabe? A capacidade de tiro dela são de 32 projêteis”. *Insert* do pente sendo colocado.

O tenente termina sua explanação colocando a metralhadora no ombro; a foto de Getúlio logo atrás. A cena seguinte mostra o repórter da revista Cruzeiro procurando por Abrahão, na frente da casa de Said. A rápida passagem dará verossimilhança para a reportagem que será mostrada depois. A metralhadora é assunto ainda de um momento bastante paradigmático na representação das mídias e dos

sistemas de comunicação no desenlace da trama perto do fim: o tenente João Bezerra dita para um telegrafista uma mensagem pedindo o deslocamento da metralhadora para a cidade de Piranhas. Em paralelo, vemos Ademar Albuquerque conversando com alguém ao telefone na sala da sua produtora. O assunto é a censura do material do filme, considerado “um atentado aos créditos da nacionalidade”. A situação se afunila e os termos da modernização técnica, seguindo a narrativa, tomam a frente como causa da “derrota” do cangaço.

Para concluir este trecho é preciso remeter à síntese da fragmentação que representou a criação do observador moderno colocada já na abertura do filme, como na conversa muito significativa entre Maria Bonita e Lampião dentro do barco, sob uma iluminação de fim de dia. Um corte os exhibe de frente, Lampião à esquerda, mais iluminado. Maria pergunta: “Mas Virgulino, Recife é muito *do* bonito, *num* é? Tu num *queria* vê?” A resposta carece de comentários: “Prefiro coisa que se aviste”. Maria ainda retruca: “Pois me agradava muito de *conhecê*. Tu não tem gosto mesmo, né?” Lampião decreta, afinal: “Isto é vontade de gente moça”. Cidade e olhar, cinema e modernidade: as trajetórias amalgamam a matéria do filme *Baile Perfumado*.

A face interdita da narração

O movimento da narrativa de *Baile Perfumado* torneaia o cerco que vai se fechando em dois sentidos: tanto num malfadado negócio que se transforma em dívida, quanto na perseguição ao grupo de cangaceiros. O estreitamento das possibilidades do endividado libanês é correlato à aproximação das Volantes, o destino das personagens principais se precipitando com a centralização técnica e militar do Estado Novo. A violência é crescente, apesar da mostraçõ constante dos *tableaux* que funcionam como espécies de emblemas da luta. A face do interdito, no caso, diz respeito às imagens que ostentam estes momentos aterrorizantes. Esses pequenos núcleos narrativos, tipos especiais de entrecchos, se organizam entre silêncios e notas da personagem principal e durante algumas narrações orais mostradas de forma paradigmática. Toda a organização lógica da violência visa, entretanto, conduzir-nos ao final do filme, ao momento do assassinato

do cineasta. A seqüência final em *Pau Ferro* é indicativa: ocorre logo depois de vermos Ademir Albuquerque receber a notícia da censura do filme.

O corte mostra um plano mergulho do quarto de Abrahão na pensão de Dona Arminda em *Pau Ferro*: ele está sentado à mesa e escreve em seu caderno; Pedro entra no quarto e engraxa os sapatos. Ouvimos a voz da personagem principal na língua estrangeira enquanto vemos em legendas o que estaria sendo dito: “Lampião continua sumido. O cerco está se fechando”. Uma fusão mostra o mesmo ambiente: desta vez, Abrahão sentado na cama fumando e Auxiliadora, filha de dona Arminda, deitada nua e coberta por lençóis. Ele não escreve, mas “ouvimos” e “lemos” o seu pensamento: “É melhor acordar a menina. Pedro pode voltar logo”. Os dois planos ainda articulam o “veneno” que causa a derrocada do sedutor: o marido deficiente e a moça encantada são colocados em seqüência. Pedro será o carrasco de Benjamin, apesar da motivação da morte não estar indicando “crime passivo”, como entendemos pela cena seguinte, que mostra a última e áspera conversa com o coronel João Libório. Benjamin fala: “Desculpe, coroné, nós *num quer* parecer assim inconveniente. Mas *coroné* não pode ficar cobrando *nós* desse jeito, né?” O coronel diz, já irritado, que não vai mais tolerar as precipitações do libanês. Benjamin, todavia, acusa uma suposta falta de ajuda e influência.

A resposta do coronel vem num plano com seu rosto de frente à esquerda e o de seu interlocutor meio de lado à direita: “Seu Abrahão, o senhor deve estar muito cansado. Eu não entrei em acordo nenhum. Eu apenas lhe ajudei a encontrar o capitão. Agora, se eu estou lhe cobrando uma dívida é porque ela não é pequena e o senhor assim comigo se comprometeu. Depois volta e meia o senhor vem à minha casa e querendo aumentar a sua dívida” [risadas].

Benjamin, num contra-plano, retruca com ameaça de “falar no jornal”. A reação do coronel é violenta. O torneamento da fala de Libório alterna raiva e ameaça velada. O coronel repete a “dívida comprometida” e repele qualquer ameaça do cineasta. Benjamin se despede e diz que o coronel nunca mais o verá. Sai da boca do futuro morto a antecipação da sua morte. Libório, após a saída de Abrahão, comenta: “Eu

tenho certeza. [para o capanga] Tudo pronto?” A fala enigmática ganha materialidade logo depois, na seqüência que apresenta a morte do cineasta. A locução do rádio contextualiza e ironiza o que está para vir: “Sangue limpo! Sangue puro! Elixir de Nogueira! Saúde integral! Elixir de Nogueira: o grande depurativo do sangue! Elixir de Nogueira!” O reclame, característico do momento específico representado, presente na memória do rádio, dá o tom sarcástico. A plasticidade e cuidado do plano prenunciam a importância do trecho: a elipse bruxoleia reproduzindo o movimento do fogo de um candeeiro. O plano começa num *travelling* lateral para a esquerda. Entra a sentença governamental.

Benjamin serve-se de cachaça enquanto escuta a nota do DIP. Ouve-se um som ao fundo, constante, um único acorde. Ele bebe a cachaça, pega um amuleto na mão e diz, já meio embriagado, dirigindo-se a um velho da mesa adiante: “Jamil Ibrahim vai vencer. Eu *ser* homem feito de glória. *Océ!* *Océ* aí! *Tá* vendo este pecador aqui? Este pecador aqui foi braço direito *da* Padre Cícero *da* Juazeiro. *Cê* não acredita? Mas eu fui. Este pecador que fala com *ocê*, filma *Lampion!* [abaixando o tom da voz, reflexivo] Mas agora, todos viram a cara *pra* eu. Todos.”

O plano mostra o mesmo candeeiro agora à direita e a cabeça do falante bem iluminada, perfazendo duas zonas de claridade recortada. Na medida em que vai falando, Benjamin abaixa o rosto; as referências a si mesmo com o uso do dêitico (“este pecador aqui”) reforçam um conflito no estilo da máxima “eu falhei”. A encenação da falha é justamente articulada como efeito para o sucesso posterior das imagens tomadas no encontro com “Lampion” que a influência “da Padre Cícero da Juazeiro” possibilitou. O golpe da narrativa é dar a ver, na projeção do presente filmado, o malogro inicial do gesto de filmar. A redenção, de fato, não está acessível ao próprio. É só depois, na “correnteza” da planura aérea dos planos finais, que reaparecem as figuras que Benjamin havia filmado, imagens censuradas no presente da narração. A figura de Benjamin renasce, então, no retorno ao passado 25 anos antes, na sua chegada ao Brasil, justificando a iniciativa e inquietação do cineasta.

Por enquanto, o que se vê é a moldura repulsiva do

corpo ensangüentado (lembremos o reclame). A cena da morte se inicia com uma luz azul difusa, em plano baixo, ao nível do chão, com o cotó Pedro se movimentando. O plano acompanha o gesto num *travelling* da esquerda para a direita e pára quando o mutilado sobe em um degrau da entrada de uma casa. As pernas de Benjamin entram na cena e o *travelling* retorna, diferentemente da primeira vez, perfazendo um ângulo que mostra Pedro ao fundo observando a passada de Benjamin. Benjamin pára e vira o corpo no rumo da outra pessoa. A mudança do eixo mostra Benjamin ao fundo, num contra-mergulho, com a figura de Pedro ao lado do ponto-de-vista. Ouvimos o “pensamento” pela fala estrangeira de Benjamin lida na legenda: “Que Deus me perdoe”.

O pedido de penitência puxa o corte para um plano característico da imagem da cidade de Pau Ferro à distância, vista em *tableau* noturno. Uma parte das luzes da cidade se apaga. Ouvimos os gritos de Abrahão: são duas séries de dois gritos da morte “fora de cena”. Após alguns segundos de silêncio, ou apenas ao som baixo do rumor do vento ou do rio, um outro grupo de luzes se apaga e a cidade fica às escuras. Um rápido *insert* da imagem noturna das corredeiras do rio vistas de cima é seguido por uma câmera em mergulho que, a partir do pé ensangüentado, vai mostrando o corpo agonizante do libanês. A quantidade de sangue é realmente respeitável, jorrando, em especial, pela boca do moribundo. O movimento termina na figura de Pedro sobre uma cadeira com a boca e os braços sujos de sangue. A parede branca atrás está riscada de sangue.

A descrição da morte do libanês remonta aos momentos funestos do filme: o quadro de três cangaceiros e um jagunço, mortos logo no início; a morte também sanguinolenta de dois cabras por Lampião na frente de uma igreja; o gesto perverso de Lindalvo de mostrar a cabeça de Tonho da Serra para Abrahão, sendo que está última é classificada pelo tenente como “imagem mais justa do mundo”. A cena acontece logo depois da primeira passagem de Benjamin pelo bando de Lampião. Benjamin encontra o tenente, que o pressiona dizendo que todos estão falando do seu “aprisionamento por um bando de cangaceiros”. Benjamin tenta se esquivar dizendo ter pressa, pois viajaria para Recife ainda naquela noite. O

tenente se irrita e diz que ninguém está pedindo explicações. Lindalvo pede então que Benjamin pegue a câmera para tirar um retrato, mas o fotógrafo diz não ser possível por causa da ausência de luz. “Pois o amigo me arrume só um tempinho para eu lhe mostrar uma coisa bem bonita que eu trouxe para *vosmicê* ver. Venha cá, chegue. Venha cá, seu Benjamin. Venha!” Um jagunço os acompanha, outro está esperando. A cabeça é apresentada enquanto ouvimos os sons de supostas moscas. *Close-up* em Benjamin, que tira um lenço da boca, aterrorizado pelo reconhecimento do dono da cabeça.

Vemos, num plano subjetivo, várias imagens em preto e branco de Tonho da Serra em seu encontro no bando de Lampião. A retomada do rosto de Benjamin é pautada pela sonoridade das moscas. Imagem interdita, paradigma de ato, a cabeça cortada de Tonho da Serra é o emblema da morte fora-de-quadro que também ocorre no assassinato dos cabras por Lampião na frente de uma igreja. O plano do rosto de Lampião manchando-se de sangue e o grito agonizante dos moribundos articulam a metonímia necessária para a representação da fatalidade. Sangue, cabeça, grito, língua fazem parte do mesmo sistema metonímico para mostrar o que não se coloca diretamente.

A primeira expressão desta clarificação do interdito se refere à única nota do diário de Benjamin Abrahão que não é traduzida em legendas, nas primeiras imagens do filme, no famoso plano-seqüência. As palavras agonizantes do Padre Cícero iniciam-se já nos créditos de abertura do filme. Em seguida, um plano médio mostra a face do Padre invocando santos e pedindo perdão: “Seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no céu”, diz, fazendo o sinal da cruz. Uma injeção entra no quadro e principia-se o movimento com câmera na mão. O enquadramento recua e mostra a cama: Benjamin está à esquerda da cabeceira; o médico está à direita e aplica a injeção; as devotas estão ao pé da cama, chorando muito. O som de uma rabeca leva a câmera para fora do quarto; uma beata fecha a porta. O som da rabeca toma a cena do corredor, que mostra, em seqüência, um quadro do rosto do padre, uma fotografia (do padre jovem?) e outro quadro do rosto do padre. Ao passar pelo terceiro quadro, inicia-se a voz *over*, ainda sem corpo, que depois vai ser identificada com Benjamin Abrahão.

O último quadro do corredor mostra a figura de Jesus abençoando um pastor. Na ante-sala, duas beatas rezam em um oratório; uma delas acende as velas.

A câmera continua o movimento em um corredor onde outra velha beata acende outra vela; o som da voz continua, mais alto do que som da rabeça ao fundo. O final do corredor iluminado pelas velas traz uma parede branca, muito clara, e uma efígie do padre. O pequeno cômodo conduz à imagem de outro cômodo onde Benjamin está de costas, sentado em uma mesa, anotando algo. A mesa tem um relógio, alguns frascos, uma fotografia de mulher, uma estátua, uma ampulheta. A câmera movimenta-se para mostrar Benjamin de frente. Quando pára de anotar, a voz desaparece. Ele fecha o caderno, levanta-se e inicia uma lenta caminhada. O mistério do plano é a franca elipse temporal que se cria sobre uma continuidade espacial e algumas descontinuidades fruto da intervenção direta neste espaço: Benjamin movimentou-se de um espaço a outro, a porta de entrada no cômodo foi fechada e ele sai por outra que foi aberta.

O plano-seqüência conta o entrecho da morte-velório do Padre Cícero e prenuncia o esquema voz-diário que tangencia momentos da odisséia de Benjamin Abrahão. Além disso, a terceira parte do plano denota o enlutamento que a “face da morte” fez criar. Após se exprimir numa língua incompreensível, Benjamin desce as escadas de forma lenta e pensativa; a câmera acompanha do ângulo inferior enquanto a ladainha das beatas, ainda em *off*, vai ganhando em proporção. Ele chega ao pé da escada, pega o chapéu, se olha no espelho e entra num corredor. Quando abre a porta, vemos a imagem do velório e o som da cantoria invade o espaço visado. Benjamin caminha de costas para a câmera, em direção ao caixão; à esquerda, muitas velas; à direita e atrás, muitas pessoas de preto entoam o canto: “... tua alma que agora revemos! Ah, Maria nós te compreendemos...” Benjamin chega ao caixão e pega na mão do padre. Uma beata chora desesperadamente, prostrada sobre o corpo morto. Benjamin sai, seguindo para o lado da câmera, que volta a se movimentar, posicionando-se novamente sobre o rosto do padre, agora lateralmente. A circularidade do plano, de rosto vivo a rosto morto, fecha o princípio da narrativa do filme. A figura morta

será retomada em fotografias, falas e lembranças durante a narração. O título do filme aparece com o movimento de um desenho estilizado de um chapéu de cangaceiro característico; o som, uma modulação de flauta, também remete a este viver “sertanejo”. É o início do filme.

O destino do filme e o destino do cineasta

É notável a confluência de elementos reflexivos sobre filme, história e construção da ficção em *Baile Perfumado*. A apropriação de imagens originalmente capturadas pela figura histórica do cinema brasileiro fixou novo interesse de jovens cineastas no final dos anos noventa. As imagens em preto e branco foram inseridas na montagem como índice de outro momento, período este representado na matéria da narração em favor de uma leitura positivada para o gesto original. Mesmo com a consciência de que a ousadia poderia resultar perigosa, a insistência em filmar Lampião seria a tradução de uma inquietude paralela à atitude de combate do cangaceiro. Além de pontuar a homologia entre portar armas e operar a câmera, o filme faz das reconstituições das filmagens um momento de formulação sobre a modernidade no Brasil. O encontro entre as figuras também históricas do cangaço e uma câmera fez emergir tal sorte de possibilidades, que as ressonâncias foram sentidas no decorrer da história do cinema brasileiro, ainda que no momento fossem interdidas pelo Estado Novo.

A atitude de combate representada não está descolada, entretanto, da dimensão pragmática de negociação para a consecução do filme. Além disso, o objetivo inicial traçado pelo cineasta-mascate não foi atingido. O grande negócio perseguido é malfadado, restando a esperança de melhor destino para o material filmado em contexto já não vivido por aquele que se tornou responsável pela situação de filmagem. Equilibrando-se entre o aparato de repressão, os acertos de coronéis e a vaidade do bando de cangaceiros, Benjamin não levou a cabo sua promessa de vultosos lucros com o seu produtor. Mas pelo menos deixou um registro cuja força possibilitou se tornar objeto de novo registro e de uma narração produzida cerca de dois quartos de século depois.

Questões de gênero e linguagem em *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman

por Marcos Kurtinaitis

Há uma prática corrente na crítica de cultura pop, bastante difundida, de classificação de produtos dessa indústria por um determinado critério valorativo: genericamente, estrelas. É curioso que, a partir de um determinado momento em que o objeto da crítica de arte passa a ser também um produto, a crítica cultural precise assumir uma função sócio-econômica de orientação de consumo. E, sob essa perspectiva, que busque estabelecer uma estrutura intercambiável de valoração de obras culturais, incorporando um modelo de classificação típico da crítica hoteleira e gastronômica para orientar consumidores de produtos também culturais. Não é nem exagero afirmar que os críticos de arte que freqüentam a mídia têm necessariamente que incorporar ao seu ofício a inglória tarefa de determinar em termos de quantidade de estrelas, ou caretinhas felizes e tristes, ou frutas, ou o que quer que seja, o quanto um filme, uma música, um livro, uma exposição de arte, é recomendável ou não ao público leitor de jornais e revistas. Tarefa inglória, porque fadada à ineficiência e imprecisão, mas também prática confortável e prazerosa, que permite ocultar sob o caráter informal que essas categorizações geralmente assumem uma generalização qualquer, um julgamento simplista.

É sintomático, portanto, que este artigo (de resgate crítico, como aqui se propõe) esteja dedicado a um produto audiovisual que jamais se prestaria a uma categorização desse tipo, por de alguma forma repelir a crítica que tenda a vê-lo como *produto*. Não seria possível escrever sobre *Imagens do Inconsciente*,¹ série de documentários de Leon Hirszman, sob essa perspectiva usual da crítica cultural de massa, que tentaria categorizá-lo enquanto bom ou mau filme de acordo com estes

ou aqueles critérios estéticos, éticos e/ou mercadológicos. Não se pode apresentar uma dissertação sobre as virtudes ou imperfeições (ou recomendar ou desestimular o consumo, como compete aos críticos de cultura de massa) desses filmes, mas é interessante reexaminar, exatos vinte anos após a sua realização, aspectos relevantes, especialmente aqueles relativos à linguagem audiovisual e àqueles relativos a gêneros audiovisuais. A proposta de resgate crítico desta obra de Leon Hirszman justifica-se, antes de mais nada, por se inserir numa lacuna bibliográfica: é virtualmente inexistente qualquer texto de crítica audiovisual produzido sobre estes filmes. E isso não diz quase nada sobre os filmes, mas muito sobre a crítica audiovisual, uma vez que a razão para esse laconismo está numa inaptidão, ou mera falta de prática, dos críticos em abordar produtos audiovisuais atípicos. É muito comum que a crítica cultural se ocupe de longas e curtas-metragem para cinema, de telenovelas, telejornais, programas de variedade, documentários, videoclipes, comerciais. Obras audiovisuais desses tipos prestam-se mesmo àquelas classificações por estrelas ou caretinhas, à inclusão em listas de *melhores do ano* ou *clássicos indispensáveis*. Mas este trabalho específico de Hirszman – e o resto de sua filmografia está pleno de obras merecedoras de resgate que objetive recomendar o seu consumo – dificilmente se prestaria a uma ou outra prática.

Imagens do Inconsciente é um projeto de três filmes (um de média e dois de longa-metragem) de “não-ficção” – para evitar as especificidades do termo “documentário” – desenvolvido a partir de argumento da psiquiatra Dra. Nise da Silveira²: *Em busca do espaço cotidiano* – Fernando Diniz,

¹ *Imagens do Inconsciente 1: Em Busca do Espaço Cotidiano* – Fernando Diniz; *Imagens do Inconsciente 2: No Reino das Mães* – Adelina Gomes; *Imagens do Inconsciente 3: A Barca do Sol* – Carlos Pertuis (Brasil, 1986, 16mm). Direção e roteiro de Leon Hirszman; fotografia e edição de Luiz Carlos Saldanha; argumento de Nise da Silveira; narração de Vanda Lacerda e Ferreira Gullar; música de Edu Lobo e Jards Macalé.

No Reino das Mães – Adelina Gomes e A Barca do Sol – Carlos Pertuis. Documentam, como indica o subtítulo de cada um deles, o resultado do trabalho desenvolvido pela psiquiatra com estes três artistas, pacientes psiquiátricos e participantes do projeto implementado pela doutora. Exceto, portanto, se para incluir *Imagens do Inconsciente* nas listas de “melhores filmes de psiquiatria” ou “filmes sobre artistas plásticos”, sua crítica só pode ser estabelecida segundo critérios que escapam tanto à concepção de cinema como entretenimento ou produto quanto à apreciação de um filme como obra de arte. *Imagens do Inconsciente* é um filme (ou uma série de filmes), mas não é cinema (e não somente não *chega a ser*, como também não é *apenas* cinema). Analisar um filme que esteja longe dos parâmetros (mercadológicos e estéticos) convencionais do cinema é algo a que a crítica tende a se fechar. Listas e classificações em *ratings* têm esse caráter excludente, na medida em que só é possível ordenar numa lista elementos de uma mesma categoria, só é possível atribuir notas a elementos redutíveis a um mesmo denominador comum. Seria bastante difícil estabelecer um critério de avaliação que servisse tanto a programas de televisão quanto a videocliques, ou fazer uma lista de melhores que englobasse simultaneamente filmes de longa e curta-metragem, ficcionais e documentais. E *Imagens do Inconsciente* não está apenas numa categoria de difícil inserção ou incomparável com as categorias mais tradicionais: é também uma obra, em larga medida, de difícil categorização. É uma obra audiovisual – e talvez essa seja a única categorização possível do objeto. Evoca um pouco a amplitude que esse termo pode assumir, afinal *audiovisual* é uma qualidade que ultrapassa as categorias de entretenimento, de produto e de arte, embora possa se apresentar como entretenimento, produto e/ou arte. E, sob esse viés, *Imagens do Inconsciente* talvez seja uma obra interessante de analisar porque combina elementos de linguagem que o audiovisual assume enquanto entreteni-

mento, produto e obra de arte. Em cada qual desses âmbitos, há algo no filme a ser salientado, de modo que criticá-lo como uma trilogia de longas para cinema, ou como um documentário, ou como um filme acadêmico de pesquisa seria sempre insuficiente ou inapropriado. Para arriscar-me a uma crítica séria a respeito do filme, vejo-me forçado a encarar todos e cada um desses aspectos do filme individualmente.

Filme acadêmico: cinema como instrumento

Como produto puro e simples, *Imagens do Inconsciente* atende a uma demanda bastante específica, que não é a do público espectador de cinema comercial, tampouco a do cinéfilo de carteirinha do cinema brasileiro, e nem mesmo a do espectador usual de documentários. Justifica-se no âmbito bastante desprestigiado do filme acadêmico, do registro de divulgação científica, do filme de pesquisa – quase que a um passo da vídeo-aula. No mercado editorial, seria um paradigmático. Difícil não é tanto pensar noutras obras audiovisuais que mereçam essa qualificação, mas pensar em qualquer razão para que uma obra dessa natureza atinja notoriedade. É necessário reconhecer que os filmes que compõem o conjunto batizado *Imagens do Inconsciente* são filmes para um fim. Um fim extra-cinema, extra-entretenimento, extra-arte: um fim acadêmico, ou pedagógico. Nas palavras de seu próprio diretor, Leon Hirszman: “é um filme científico, didático”.³ Como produto, vende-se apenas ao mercado restrito de bibliotecas universitárias, acervos institucionais e coisas do tipo. “Não serão filmes voltados para a exibição comercial na televisão ou em cinemas. (...) Esses filmes não poderão ser exibidos, a não ser para pessoas que efetivamente trabalhem na área do inconsciente (...). Uma coisa de caráter cultural, à disposição nas universidades, nos cursos, nas fundações de arte, nos centros de pesquisa (...)”⁴. Filmes, portanto, para professores e estudantes (e interessados em geral) nas áreas de psiquiatria,

² dentro de um projeto mais amplo de documentação e divulgação científica de sua pesquisa em psiquiatria, pioneira no uso da arte-terapia em pacientes esquizofrênicos e no estudo das obras de arte produzidas por artistas nessa condição, responsável pela fundação do Museu das Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro.

³ em entrevista a VIANY, Alex. O Processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 310.

⁴ Leon Hirszman apud VIANY, Alex. Op. cit, p. 309.

psicologia analítica e, em menor escala, artes plásticas e antropologia. Mas não se insiste aqui no reconhecimento desse aspecto de *Imagens do Inconsciente* para reduzi-lo a isto, pois os filmes certamente não se bastam na expressão *filmes científicos*. São mais do que isso. Se é preciso afirmar que são filmes científicos é porque essa condição é determinante de muitos aspectos de linguagem que esses filmes apresentam – o que é o foco da presente análise.

A estrutura narrativa (melhor seria dizer “demonstrativa”) fundamental do filme é aquela de um estudo de caso. Estudos de casos clínicos de esquizofrenia. O próprio título do projeto o insere num conjunto de documentações de um determinado tipo de estudo de casos de psiquiatria, a partir de obras de arte produzidas por esquizofrênicos, que já se popularizou como estudos de “imagens do inconsciente”. O fato de se estruturar dessa forma e nesse âmbito não só condiciona a linguagem verbal em que o filme se expressa em seu roteiro, que pressupõe um público razoavelmente familiarizado com (ou pelo menos interessado em) pesquisas nessa área, como também a linguagem audiovisual de que ele se vale: o que e como é mostrado em sons e imagens. É assim que se justifica a predominância no filme de seqüências que são apenas montagens com as imagens de pinturas e esculturas produzidas por esquizofrênicos e de uma narração em *off* que é quase que totalmente a reprodução de um discurso clínico e científico de uma psiquiatra sobre essas obras.

O método de trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente é o método de exposição do filme: estudo de séries de imagens de um mesmo autor esquizofrênico. Esse método, no museu, revelou a “repetição de motivos mitológicos” e a “continuidade no fluxo de imagens do inconsciente”. Ao espectador, então, é apresentada uma série de imagens criadas por um mesmo autor para que assim, por meio da reprodução das conclusões daqueles estudos, possamos “ler” naquelas imagens a “repetição de motivos mitológicos” e a “continuidade no fluxo de imagens do inconsciente”, de modo a didaticamente incorporarmos o conceito de esquizofrenia que o filme oferece logo de início: emergência de conteúdo arcaico que se acumula em fragmentos de mitos.

Outro recurso de que se vale a estrutura demonstrativa

da narrativa é a comparação (visual) entre as obras criadas pelos esquizofrênicos e obras de arte da Antigüidade, principalmente helênica (e também obras de arte modernas, caso das cadeiras de Van Gogh comparadas a uma série de quadros de Adelina Gomes no segundo filme). Mas será que é tudo o que o audiovisual tem a oferecer como linguagem e instrumento: uma ferramenta para uma exposição do que poderia ser um show de *slides* de uma aula – fascinante, mas uma aula, não um filme – de psicologia jungiana?

Não, pois a linguagem audiovisual tem sua riqueza, e como filme, *Imagens do Inconsciente* tem algo a acrescentar ao conteúdo de uma aula que transcende a mera ilustração. É exatamente isto o que quero tornar evidente nas considerações que se seguirão. Espero poder provar a autonomia de *Imagens do Inconsciente* como filme, não apresentá-lo como mera ilustração de conteúdos. O filme é um discurso que se constrói audiovisualmente – e para a construção desse discurso concorrem todos os recursos de linguagem a disposição dos realizadores.

A forma como se pode “recheiar” um filme de imagens de quadros ou esculturas é bastante restrita. Ainda assim, o filme se utiliza de *zooms*, *pans*, *travellings* que levam a câmera a percorrer o espaço em torno de uma escultura. E não apenas para estetizar ou estilizar a apresentação dessas obras de arte, que possuem autonomia em relação ao filme. O filme faz uso narrativo desses elementos. Busca fazer-nos sair de um detalhe de um quadro para depois apreendermos o todo (como ocorre quando a narração comenta o mais importante quadro de Fernando Diniz). Ou, ao contrário, fazer-nos vagarosamente mergulhar num determinado detalhe de um quadro conforme a narração nos chama atenção para esse detalhe. É um filme que se constrói também do tempo em que cada quadro permanece na tela. É sempre uma opção do roteiro e da montagem mostrar essa ou aquela obra, em que seqüência, por quanto tempo, de que forma. É assim que se constrói um discurso audiovisual, que é autônomo ainda que tome como matéria-prima imagética quase exclusivamente as obras de arte produzidas pelos internos e como matéria-prima sonora o discurso clínico da psiquiatria. Ainda que autônomo, porém, o discurso audiovisual repousa sobre uma opção narrativa

limitadora, que tenta reduzir tudo quanto possível do discurso apenas à manipulação das imagens criadas pelo personagem central de cada um dos filmes.

Do ponto de vista da apreciação do espectador comum, esses limites auto-impostos do projeto, derivados de sua pretensão de filme acadêmico, são empobrecedores. Empobrecem o discurso verbal tanto formalmente, por limitá-lo quase na totalidade a uma narração em *off*, quanto em termos de conteúdo, que, para se manter estritamente científico, evita incursões pormenorizadas por dados biográficos e mesmo por aspectos de linguagem plástica apresentados pelas pinturas e desenhos das *imagens do inconsciente*. E empobrecem também o discurso audiovisual, na medida em que limitam quase tudo o que se vê, e a progressão do filme, à exibição de obras de arte estáticas.

Por outro lado, essa opção é apenas uma disponibilização do cinema a que o cinema não está habituado. Novamente segundo as palavras do próprio diretor, o que o filme busca é “apenas criar um instrumento cinematográfico” de apresentação do trabalho clínico e teórico da Dra. Nise da Silveira, que demonstre sua pertinência, seu fundamento e sua viabilidade. Sob esse ponto de vista, o filme é muito bem-sucedido e sua estrutura não empobrecedora, mas adequada. Com efeito, limitar ao máximo as imagens do filme àquelas das obras dos esquizofrênicos e o som a um discurso de análise dessas obras pela própria doutora é uma estratégia eficaz, que comunica com economia aquilo que precisa ser comunicado: a experiência teórica a respeito das obras criadas por doentes psiquiátricos. Felizmente, essa opção econômica e humilde do cineasta – humilde porque se compraz em fazer do cinema instrumento da ciência – não é só o que basta para evitar que o filme ultrapasse o seu caráter instrumental. Pela própria força das imagens criadas pelos esquizofrênicos, mas também pelo recurso prudente a determinados expedientes da comunicação cinematográfica, o filme também informa, entretém, fascina, comove, choca. E, a partir daí, já não pode ser encarado apenas como filme didático, acadêmico, produto para consumo de instituições de educação e pesquisa. Revela-se também uma obra da indústria cultural, deixa evidente algum tipo de parentesco com o cinema tradicional.

Elementos de estética do documentário: entretenimento e informação

A forma mais fácil e imediata de classificação de *Imagens do Inconsciente* é aquela que vai designá-lo como um documentário. Mas trata-se de um documentário que, por suas especificidades, situa-se em algum ponto entre os gêneros *documentário acadêmico* e o documentário propriamente dito, *de cinema*. Ser cinema implica em apresentar elementos de espetacularização. Por estranho que possa parecer num filme que se pretende científico, esses elementos estão presentes em *Imagens do Inconsciente*. E se o projeto tem muito de cinema é principalmente devido ao fato de ter sido feito por um cineasta experimentado em documentários e por outros profissionais bem qualificados de cinema. Nesse sentido, os elementos de espetáculo, de cinema, do filme residem no envolvimento na sua produção de grandes nomes – um grande poeta na narração, músicos consagrados na trilha sonora, um profissional de grande competência na fotografia e na edição.

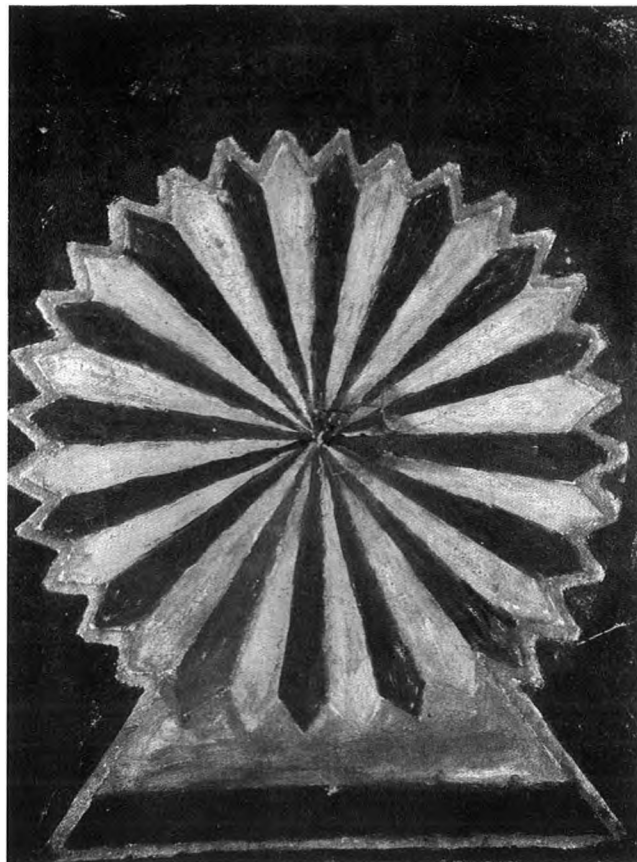
Mas a principal razão para que o filme não seja só um filme acadêmico, mas também cinema, é certamente a presença de um bom cineasta na direção. Se Francis Coppola fizesse um vídeo institucional, certamente seria mais do que um vídeo institucional – basta reparar nas qualidades inerentes aos comerciais dirigidos por bons cineastas, como aqueles da *Nike* feitos por Terry Gillian.

O filme também apresenta uma utilização de determinados elementos da linguagem audiovisual do documentário que igualmente contribui para que ele adquira aspectos de “filme de cinema”. O primeiro desses elementos é a ficcionalização – que não combina com o academicismo da proposta científica da obra. Como qualquer bom documentário – e ao contrário de reportagens ou filmes científicos – *Imagens do Inconsciente* constrói-se em torno de personagens. Tanto que há um filme para cada personagem, em torno de quem cada um dos filmes é centrado. Os filmes enfocam uma pessoa, sua vida e sua obra, ainda que predomine esta última sobre os demais aspectos de sua figura. O segundo e o terceiro filme vão direto à apresentação dos personagens. “Carlos é um místico”, é o que primeiro escutamos em *A Barca do Sol*. Curiosamente, é o

primeiro filme, que tem a função de servir também como introdução geral ao tema dos documentários, aquele em que o problema da personagem é melhor trabalhado.

Em todos os três filmes, entretanto, há momentos em que a narração e as imagens também abrem espaço para dados biográficos, extrapolando a mera exposição de uma pesquisa científica. Abre-se o espaço para a ficcionalização, para a narrativa. Chega a haver mesmo dramatização de conteúdos (como quando a narração assume o discurso de um personagem, o que ocorre, por exemplo, em *A Barca do Sol*, quando reproduz o que seria a fala da mãe de Carlos contando como foi o dia em que ele se revelou esquizofrênico). Os momentos em que a narração em *off* relata eventos da vida dos personagens tendem a ser ilustrados não mais com imagens dos quadros, mas com imagens de arquivo: fotos pessoais, o prontuário médico, imagens apenas genéricas - caso das cenas com o interior de casebres do morro em contraposição ao interior de mansões burguesas, que servem para ilustrar a passagem que narra a infância de Fernando Diniz, acompanhando a mãe, empregada doméstica, em suas visitas aos casarões onde ela trabalhava.

Outra opção feita em alguns momentos (sem grande harmonia, é verdade) que tenta reaproximar o filme da narrativa e afastá-lo da exposição acadêmica consiste em apresentar um novo elemento na vida e obra dos artistas primeiro em termos biográficos e só depois por meio da forma como esse elemento novo viria a ser representado nos quadros. Nos momentos em que é feita essa opção narrativa, os filmes interrompem a análise das obras para voltar a dados biográficos (o que ocorre, por exemplo, tanto em *No Reino das Mães* quanto em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, de modo a introduzir o dado da convivência dos internos com cães, que depois seriam retratados nos quadros de Adelina e de Carlos) e as imagens tendem a ser imagens de arquivo. Em termos visuais, portanto, essa opção não tem tanto a acrescentar. Mas em termos de roteiro, constitui-se numa espécie de momento de respiro na seqüência de demonstração científica, um momento também de reaproximação do espectador em relação ao personagem por meio da empatia - que é despertada de forma muito mais eficaz pelos dados biográficos do que pelos dados clínicos.



Outro aspecto inerente à linguagem do documentário a que o filme eventualmente recorre é a denúncia e a documentação da realidade presente. É o que se apresenta nas seqüências que abrem o primeiro filme e fecham o segundo, que se constituem numa exposição da realidade das instituições psiquiátricas. Sempre que os filmes interrompem a análise das obras para voltar a dados biográficos, percebe-se que a edição aproveita a oportunidade para inserção de cenas do cotidiano dos internos. Não dá para negar, enfim, que sucesso dos filmes em sua comunicação com o espectador depende da apresentação das condições em que vivem os personagens. Talvez isso devesse até ser melhor explorado pelos filmes, não

apenas pelo caráter de denúncia, mas principalmente porque a força emocional daquelas obras dos internos vem também do fato de sabermos que foram feitas por pessoas em condições mais do que adversas. Se o filme tivesse talvez carregado demais no caráter denunciativo de seu tema, talvez falasse a um público maior. E mesmo que a intenção seja a de realizar um filme acadêmico, é impossível – aos espectadores, ao diretor e à autora – fechar os olhos para o quanto de denúncia há naquilo que os filmes estão apresentando.

No final de *No Reino das Mães*, a câmera na mão acompanha Adelina de volta ao corredor de onde a vimos surgir no início do filme. Essa câmera que acompanha a personagem central do filme não consegue evitar tirá-la rapidamente de quadro e mostrar a cena chocante que se desenrola ao lado: uma outra interna, anônima, que está caída ao chão e sendo alimentada ali mesmo no corredor por uma enfermeira. Eventos como esse revelam que o diretor às vezes não resiste ao ímpeto de denunciar. Do mesmo modo como a narração que reproduz o discurso da Dra. Nise da Silveira não hesita muitas vezes em assumir um tom de desafio aos métodos tradicionais da psiquiatria e do tratamento manicomial. Não é à toa que esse mesmo *No Reino das Mães* que deixa momentaneamente de lado sua personagem central para documentar um instante da vida nos manicômios se encerre na chave da denúncia e do impacto. Logo após a seqüência de Adelina voltando ao corredor, o filme termina com um texto de cunho fortemente denunciativo, atacando a psiquiatria tradicional, acusada de “favorecer a regressão” dos internos e não a sua melhora, que é ouvido sobre imagens contundentes do cotidiano depressivo dos manicômios. Em *A Barca do Sol*, aproveitando-se do fato de que não teria cenas “reais” para ilustrar o fato, o diretor se vale da imagem de um homem sendo levado por policiais militares de um camburão à entrada do hospício para ilustrar o momento em que a narração relata a internação de Carlos. Um paralelo entre a internação de Carlos (ocorrida na década de 30) e a situação presente do sistema de tratamento psiquiátrico no país – que só evidencia a inércia do sistema. Outro caso de um espírito denunciativo que se manifesta por entre frestas deixadas pela rígida estrutura científica-biográfica.

A presença desses três elementos do cinema documentário tradicional (espetáculo, ficcionalização e denúncia) revela que, embora não tencione sê-lo, *Imagens do Inconsciente* bem poderia ter-se constituído como um único documentário de longa-metragem para o circuito comercial. Talvez até devesse tê-lo sido. Seu tema é fascinante e a realidade que documenta escandaliza. Isso, imagino, seria suficiente para justificar uma tentativa de distribuí-lo a um público mais amplo.

Os três aspectos da linguagem do documentário acima citados não são, contudo, os únicos cujo uso por Leon Hirszman merece atenção. Mais do que apontar como certo ou errado, bom ou ruim, adequado ou inadequado o uso desses elementos da linguagem do documentário, o que se quer aqui é apontá-los porque é na combinação desses elementos que se manifesta o aspecto criador do cineasta, a individualidade desta obra perante outros produtos audiovisuais de mesmo gênero ou de gêneros aparentados, e as qualidades do filme que decorrem unicamente de sua linguagem audiovisual.

Um desses aspectos diz respeito a como o diretor se coloca diante do problema sujeito-objeto na realização do filme documentário. Como já fizera anteriormente, em *Maioria Absoluta* por exemplo, o diretor manifesta sua preferência por dar voz ao objeto (em primeiro lugar, as próprias obras de arte, ainda que a narração não as deixe falar por si). Os três filmes têm exemplos de como a opção de enfoque do diretor abre espaço para que a realidade fale por si, para que os retratados assumam o discurso. Em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, boa parte da narração em *off* de Vanda Lacerda é substituída pelo depoimento direto do personagem central, o que destaca muito esse primeiro filme frente aos dois outros, em que esse mesmo recurso não pode ser utilizado – com Adelina por se tratar de uma paciente que pouco se vale da expressão oral; com Carlos por ele já estar morto quando da realização do filme. Muito do que somos levados a saber sobre Fernando Diniz vem de suas próprias palavras e não só daquelas de uma psiquiatra, como ocorre nos outros dois filmes. A atitude de Hirszman diante de Fernando, dando voz às suas interpretações pessoais daquilo que pinta, às suas opiniões sobre a realidade circundante, deixa claro que a abertura ao objeto é marca de sua postura como documentarista. O cineasta não

evita o artifício de “dar voz ao outro”, como no caso exemplar de uma das primeiras seqüências do primeiro filme. Ali, a câmera e o som, a montagem e a decupagem, estão todos a serviço da interna que permanece pregando fervorosamente no pátio do hospício e da outra interna que a escuta enquanto entoa lamúrias. O discurso da “pregadora” não é interrompido pela montagem e nem relevado pela decupagem, que opta por se manter num *travelling* acompanhando a outra interna que permanece andando ao redor daquela primeira, lamuriando-se. E isso para uma cena sem função demonstrativa da tese do filme, uma cena que serve apenas para situar o espectador no universo em que se passam os documentários.

No caso de *Imagens do Inconsciente*, a forma de abordar o objeto garantindo-lhe autonomia, voz, diz respeito não só ao universo do documentário, mas também ao da psiquiatria, na medida em que aquilo que o filme busca fazer é exatamente o que a psiquiatria tradicional não faz: preocupar-se primordialmente com as “riquezas do mundo interior” dos esquizofrênicos. Assim, sua opção por se constituir quase totalmente de imagens dos quadros por eles pintados é uma opção também ética e ideológica. O filme, como apontado quando se ressaltou aqui suas características denunciativas, sabe que a psiquiatria tradicional deve mudar, e age para isso. Mas a quem ele está falando? Não seria a pessoas que já pensam dessa forma? Não é, enfim, um filme de estudo para os já “convertidos” aos métodos da terapia ocupacional?

Outro aspecto relevante de linguagem audiovisual presente no filme, o uso da narração em *off*, do qual *Imagens do Inconsciente* se vale o tempo todo, tende a ser mal visto pela crítica de documentários. Mas aqui, ainda que se possa argumentar que a narração é problemática, talvez ela seja mesmo necessária. Vincula-se à pretensão didática e acadêmica do filme. Poderia ser substituída por depoimento direto da Dra. Nise da Silveira, aproximando o filme mais do documentário moderno e menos do filme científico, mas imagino que essa aproximação não tenha sido a todo tempo procurada pelos autores, pelo contrário.

Outro recurso polêmico de que o documentarista se vale é a re-encenação, presente em *A Barca do Sol*, em que Joel Barcelos interpreta o já falecido Carlos Pertuis. Hoje abominada



em qualquer contexto que não o das reportagens (e, ainda assim, só aceitáveis no contexto de reportagens policiais sensacionalistas) ou o dos programas de televisão evangélicos ou de conflitos domésticos, a re-encenação se apresenta aqui como único recurso para a inserção de cenas ilustrativas do cotidiano de Carlos – cenas que puderam contar com as personagens reais nos outros dois filmes. Em confronto com as cenas de *Em Busca do Espaço Cotidiano* em que vemos Fernando Diniz em ação, fica evidente o quanto perde em força um filme como esses ao se valer de um recurso como a re-encenação. Tudo o que a imagem do próprio Diniz tem de

contundente, eloqüente, a encenação de passagens do cotidiano de Carlos por Joel Barcelos tem de desnecessária, morta. A reencenação é a própria negação do maior valor do documentário: a tentativa de apropriação do fenômeno tal qual ele se apresenta na realidade. O recurso a ela aqui, entretanto, é bastante discreto. Não chega a ofuscar o brilho do projeto como um todo.

O filme como obra de arte ou as obras de arte como filme?

É na tentativa de leitura dos filmes *Imagens do Inconsciente* como obras de arte cinematográfica que residirão as maiores dificuldades. Ainda assim, trata-se de uma leitura pertinente. De alguma forma, é inegável que os filmes não se esgotam apenas como experiências acadêmicas ou de entretenimento educativo, que encerram também uma experiência estética. Mas onde estaria a arte? No filme em si, nas obras dos artistas que são reproduzidas em seqüência nesse filme, apenas nestas, apenas naqueles, em ambos ou em nenhum deles? A resposta mais adequada parece ser a de que há duas experiências estéticas – artísticas – diferentes envolvidas no filme: a dos quadros reproduzidos e a do próprio filme. Porque os quadros não são o filme e o filme, ainda que apenas colocasse em uma determinada seqüência esses quadros, é também algo diverso deles (é antes de mais nada um discurso audiovisual sobre eles, como já afirmado).

Uma das dificuldades, portanto, que a tentativa de ler *Imagens do Inconsciente* como obra de arte (plástica ou cinematográfica?) impõe diz respeito à questão da autoria. Se é arte, é de quem? A melhor alternativa aqui talvez seja novamente abordar a autoria que compete a todos e a cada um dos envolvidos na criação efetiva do que se vê e se escuta.

O filme da Dra. Nise da Silveira

Além, evidentemente, da própria iniciativa do projeto e do trabalho que o filme documenta, a parte que compete à Dra. Nise é toda aquela porção da narração em *off* que se sobrepõe à montagem com as imagens do inconsciente. Ainda que o roteiro não seja de sua autoria, o filme deixa evidente que aquele discurso clínico, psicanalítico, a respeito das

personagens e de suas obras é fruto das pesquisas da Dra. Nise da Silveira. O filme dela é, portanto, o filme acadêmico mencionado anteriormente.

Ao assumir em larga medida esse discurso, o roteiro talvez se constitua numa experiência incompleta acerca das obras dos artistas esquizofrênicos. Faz falta a possibilidade de experimentarmos sem intermediação a obra dos pintores (o que eu, particularmente, fiz em determinados momentos, retirando o áudio da reprodução). Assim como faz falta uma intermediação que analise também o valor artístico dos quadros, não apenas o valor que eles têm como forças curativas e como objetos de análises clínicas.

Essa análise clínica dos quadros impõe ao espectador alguns limites à apreciação deles. A geometrização dos quadros de Carlos Pertuis deverá, em função desse discurso, decorrer de alguma patologia, não de uma “pulsão de ordem”, um desejo legítimo de estabelecer padrões no caos, que pode se fazer presente na vida de qualquer pessoa, ocorrer na obra de qualquer artista, de forma saudável, não-patológica. Enfim, não teremos a liberdade de tomar os elementos plásticos daquelas obras desvinculados de suas motivações patológicas.

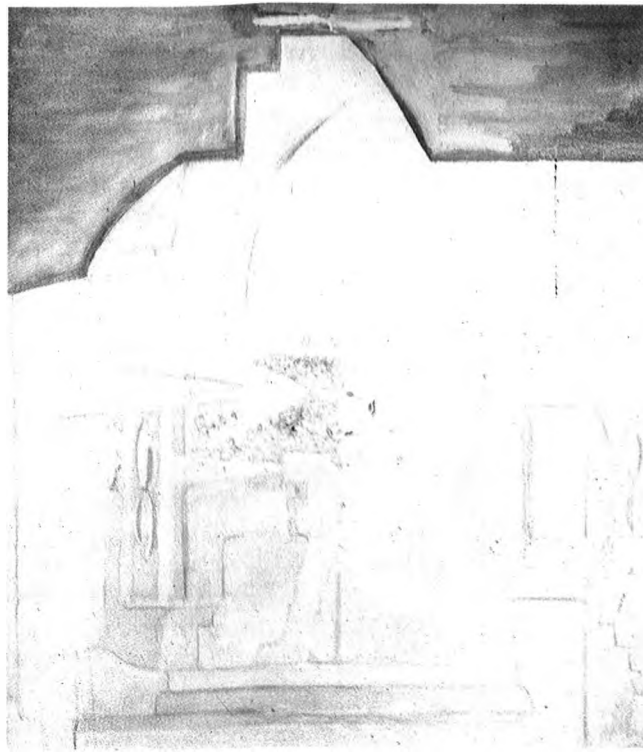
Os filmes de Fernando Diniz, Adelina e Carlos Pertuis

Quando se afirma que *Imagens do Inconsciente* encerra também uma experiência estética, podemos ser levados a interpretar essa experiência como limitada aos quadros e esculturas que são reproduzidos no filme. Trata-se de um risco evidente de qualquer filme que documente uma outra obra de arte. Um filme sobre os Rolling Stones, ainda que dirigido por Jean-Luc Godard (*Sympathy for the Devil*), ou um filme sobre Bob Dylan, ainda que dirigido por Martin Scorsese (*No Direction Home*), devem muito a Rolling Stones e a Bob Dylan, na medida em que a arte de seus personagens faz parte da experiência estética do filme. A não ser que se opte por um caminho radical, como aquele escolhido por Glauber Rocha em *Di*, em que bem pouco espaço a criação do cineasta reserve para a obra do artista retratado, a arte que o filme mostra será sempre responsável por uma parcela da arte do filme. Situado no extremo oposto do espectro em relação a *Di*, *Imagens do Inconsciente*, em que muito espaço é dado às obras de arte

retratadas, corre o risco de deixar a impressão de que toda a arte do filme está naquelas obras e nenhuma no filme em si, mero instrumento.

Pode-se também, evidentemente, discutir-se se o que os esquizofrênicos produzem é ou não arte. Procuo não entrar no mérito dessa questão, mas preciso deixar clara minha convicção de que aquilo que um esquizofrênico pinta ou esculpe tem tanta chance de ser visto como arte quanto o que pinta ou esculpe um bacharel de Yale, um esquimó ou um alienígena. Até porque muitos dos grandes artistas do passado apresentaram algum tipo de distúrbio psíquico, e nem por isso o que fizeram deixou de ser visto como arte. Não vale nem a pena enumerar as inúmeras comparações com as obras de Malevitch, Francis Bacon, Kandinsky etc que os quadros de Fernando, Adelina e Carlos evocam. Basta dizer que é nítido que os três artistas possuem talento, e que o que produzem é interessante, tocante, tem força própria. Sem dúvida, portanto, contribuem e muito para *Imagens do Inconsciente* ser também uma experiência estética.

Para exemplificar, é ilustrativo recorrer à narração de como a obra de Carlos Pertuis em particular tocou-me. Estava assistindo pela primeira vez ao primeiro filme, ainda incerto quanto a se assistiria ou não aos outros dois, mas convicto de que se fosse assisti-los o faria na mesma ordem em que se apresentam: primeiro o de Fernando, depois o de Adelina, depois o de Carlos. Não foi o que ocorreu. Ainda durante a parte introdutória do primeiro filme, enquanto eram apresentadas as características gerais das obras de arte dos esquizofrênicos (a narração informava: "... estas séries contém significações paralelas a temas míticos. Isso porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos..."), a seqüência da montagem chamou-me a atenção: a imagem havia se detido mais demoradamente sobre um determinado quadro que imediatamente cativou-me. Na tela, muito próxima, revelando-se conforme a câmera realizava uma lenta panorâmica, a imagem de um barco com um imenso sol quase que sentado à proa, um belíssimo sol antropomorfizado cujas expressões faciais surgiam de traços precisos mas leves, traços que convenceriam como sendo de um artista experiente. A imagem gerou-me um imediato arrebatamento, que só posso associar à experiência da apreciação de



uma verdadeira obra de arte. O quadro tinha plasticidade e poesia. Parei a reprodução do filme imediatamente. Como já sabia que o título do terceiro filme era *A Barca do Sol*, e como já tinha ouvido essa mesma expressão no nome de uma banda brasileira dos anos 70, associei meu arrebatamento ao fato de aquela imagem ter feito ressoar em minha cabeça a expressão. "Barca do Sol". Imaginei que eu talvez estivesse descobrindo o que era, enfim, a tal "barca do sol". Seria aquela imagem? A curiosidade levou-me a assistir em primeiro lugar ao terceiro filme, apenas para confirmar se aquela era, enfim, a barca. Era. O terceiro filme apresenta os letreiros do título exatamente sobre a imagem daquele quadro e tem como personagem central o autor daquela pintura. Essa revelação pessoal levou-me a mergulhar fundo na experiência estética dos quadros de Carlos Pertuis. Autor de 21.300 obras (!), algumas das quais poderiam

ser vistas como o tipo de composição de que fala Paul Klee (é o que diz a narração num dos raros momentos em que se afasta do comentário clínico e permite uma aproximação puramente estética das obras). O modo como experimentei o terceiro filme ainda antes de familiarizar-me com o primeiro permitiu que a minha experiência fosse efetivamente pautada pelos quadros, mais do que pelo filme. Com a obra de Fernando Diniz e de Adelina Gomes não desenvolvi uma afetividade ou uma apreciação tão intensa. A de Carlos parece-me mesmo suficiente para encher de arte o filme, para justificá-lo. É rica o bastante para isso. “Fotogramas do inconsciente de todos” é como a narração se refere, em determinado momento, aos quadros de Carlos. E é desses fotogramas que o filme se compõe, é a partir deles que estabelece um discurso forte e convincente, eficaz. Jung se interessou particularmente por esses quadros, tanto que uma foto em que o pai da psicologia analítica aparece apontando para o centro de uma mandala desenhada por Carlos é reproduzido no filme e também na primeira página de um catálogo do museu de imagens do inconsciente, tendo se tornado uma espécie de “foto-cartão-de-visitas” do trabalho da Dra. Nise da Silveira.

Carlos tinha o poder de imergir diretamente para conteúdos coletivos do inconsciente. É o que informa a narração quando indica, por exemplo, que ele passou rapidamente de quadros representando a metade escura e não aceita de sua composição psíquica (a sombra de seu ego) para representações arquetípicas do aspecto reprimido e sombrio de toda a coletividade. Assim, suas obras têm muita força por si só. Daí serem as que melhor servem à opção estética dos filmes. Apenas esse terceiro filme se vale da divisão em capítulos separados por vinhetas com o título e tema musical, embora todos os outros também tragam, implicitamente, uma divisão semelhante. E isso por uma razão mais didática do que narrativa, ligada exclusivamente à obra de Carlos Pertuis. Os títulos dos capítulos se referem a cada um dos aspectos analisados pelos psiquiatras no trabalho do artista (mandalas, rituais, sombra, anima, o espaço cósmico), que por sua vez são um verdadeiro compêndio de todo o conteúdo mitológico que se manifesta nos trabalhos dos esquizofrênicos.

A obra de arte, portanto, que melhor se sustenta por si

só está em *A Barca do Sol*. Curiosamente, é o filme que menos se sustenta enquanto filme autônomo, o que tem a menos elaborada estrutura narrativa, o que menos revela a respeito de seu personagem, o que mais recorre a artifícios que prejudicam o envolvimento do espectador. A atração pelo infinito (que triunfa sobre a geometrização na obra de Carlos, conforme diz a narração) não contagia o filme. *A Barca do Sol*, a despeito de apresentar obras que dialogam tão facilmente com o profundo e com o cósmico, é um filme que tem dificuldade de articular-se fora do campo teórico com a imensidão interna de sua personagem e com a amplitude das experiências emotivas evocadas pelo seu objeto. Exceto em seu momento mais “luminoso”, que é também o grande momento de toda a série de filmes, e que será exposto mais adiante.

O filme de Leon Hirszman

Justiça seja feita, *Imagens do Inconsciente* não é uma série de filmes que possa dizer-se só do diretor. Muito de seus méritos, mesmo daqueles exclusivamente cinematográficos, deve ser fruto do trabalho de Luiz Carlos Saldanha. Além de fotógrafo e editor, tornou-se curador do projeto após a morte de Hirszman. Seu papel se torna fundamental na medida em que o filme opta por se constituir quase totalmente de imagens de quadros e esculturas – depositando, então, grande responsabilidade narrativa sobre a forma como estes são filmados e montados. Assim, foto e montagem, as partes que competiram a Saldanha, guardam boa parte do que é contribuição da linguagem audiovisual para o filme. Mas a direção de Leon Hirszman também contribui muito para a experiência estética proporcionada por *Imagens do Inconsciente*, graças a acertadas opções de linguagem audiovisual.

Por exemplo, a opção por começar os filmes como um “mergulho” direto na realidade do interno. Por alguns minutos sem narração, o primeiro filme corta da música suave de Edu Lobo que se ouve durante os créditos iniciais para a cantoria de uma mulher em seus trapos que servem de uniforme do hospital psiquiátrico. Vamos direto à realidade de onde brotarão as obras de arte que apreciaremos a seguir. Um começo perturbador e de impacto, criando uma sensação de incômodo

que persiste até que comece a narração. Essa sensação é retomada no início do segundo filme, em escala bem menor. No terceiro filme, uma vez que o espectador já foi introduzido ao universo abordado, o que se apresenta é um início bem mais ameno: a narração entra logo de cara, sobre a imagem dos internos (Adelina e Fernando) pintando.

Outra opção acertada do início do primeiro filme é aquela por planos com as grades emoldurando o quadro – opção denunciativa, revelando que a realidade dos internos dos hospitais psiquiátricos, no Brasil, é uma realidade prisional. No primeiro filme, vemos as grades se abrirem, a câmera acompanhar uma paciente (aquela que será retratada no segundo filme, Adelina Gomes, mas que naquele momento é ainda uma anônima) que, junto a outros, deixa o hospício em direção ao ateliê do Museu. Estamos abandonado o espaço da carceragem, do sofrimento, da desumanidade, em direção ao espaço de cura, arte, espiritualidade. Só nesse momento começa a narração em *off*.

Essa impressionante abertura do primeiro filme, contrastada com as cenas iniciais dos outros dois, é indício de um dos maiores defeitos do projeto *Imagens do Inconsciente*: a falta de unidade entre os filmes que o compõem. Como obra autônoma, é nítido que *Em Busca do Espaço Cotidiano* é melhor acabada. Tem melhor equilíbrio entre biografia e análise da obra, entre estudo de caso e narrativa. Os outros dois filmes são marcados pelo desequilíbrio entre o que está centrado no personagem e o que é apenas exposição de seu caso clínico (apresentado apenas pelo viés da produção pela arte-terapia). Por conta disso, um personagem como Carlos Pertuis, que é talvez de todos o mais fascinante enquanto figura humana, é aquele que tem sua personalidade e biografia menos aprofundadas, apesar de *A Barca do Sol* provocar-nos a reflexão sobre a dimensão de sua figura. “Esquizofrênico ou santo”, pergunta a narração, sem que o filme nos forneça depois quaisquer subsídios que nos permitam formar juízo num ou noutro sentido.

Em Busca do Espaço Cotidiano é dos filmes aquele que tem maior autonomia em relação a todas as questões adjacentes e o que melhor se sustenta como cinema puro e simples. Porque está cheio de soluções de linguagem que são



totalmente cinematográficas. Por exemplo, quando a narração diz que a realidade perdeu a importância para Fernando, um efeito de vídeo desestabiliza e deforma a imagem, antes de passarmos ao título do primeiro capítulo. *Em Busca do Espaço Cotidiano* tem também uma estrutura mais explicativa e acessível. Por ser o primeiro, ocupa meia hora com a apresentação do Museu de Imagens do Inconsciente, do trabalho da Dra. Nise da Silveira, das características da esquizofrenia etc. Quando essa primeira parte se encerra, o filme realiza uma passagem muito bem estruturada para o enfoque centrado na personagem. A câmera “passeia” um pouco pelos corredores do hospital psiquiátrico, chega ao

quarto de Fernando Diniz. Ali, começa enquadrando as pinturas da parede e só depois chega ao seu rosto, uma imagem incômoda da debilitação causada pelos transtornos mentais. Só aí é que entra o letreiro com seu nome e percebe-se que o filme se encaminhará a partir dali em direção àquela personagem. De uma certa forma, esse movimento de câmera que introduz a segunda parte do primeiro filme é simbólico daquele movimento que o filme como um todo apresenta: um movimento de chegada ao ser humano a partir de sua obra. Um movimento que só se completa plena e harmonicamente nesse primeiro filme, em que há efetivamente uma aproximação do artista enquanto pessoa. Aqui, o autor optou acertadamente por estruturar o filme de modo que uma breve introdução dando conta de todos os aspectos e etapas da obra de Fernando (mandalas, geometria, separação e integração, espaço cotidiano etc.) antecederesse um mergulho mais aprofundado em sua biografia, para só a partir daí retomar a análise dos quadros, já tendo munido o espectador de dados biográficos suficientes para compreendê-la mais profundamente e com maior envolvimento. *Em Busca do Espaço Cotidiano* é dos filmes o que melhor trabalha os aspectos biográficos e também o que faz melhor uso das imagens da personagem, o que menos se mantém preso simplesmente às imagens dos quadros. Em *No Reino das Mães* e em *A Barca do Sol*, nem sempre conseguimos ultrapassar a obra e chegar ao ser humano. Em *Em Busca do Espaço Cotidiano*, o rosto de Fernando Diniz em primeiro plano e sua fala desarticulada – que o filme deixa comunicar por si mesma – são mais do que suficientes para expor-nos a dimensão humana daquela personagem. O que não ocorre com Adelina nem com Carlos (nesse último caso, claro, em grande parte devido à impossibilidade de contato direto com a personagem retratada). No primeiro dos filmes, vemos muitas cenas de Fernando em atividade, pintando e esculpindo. Isso confere a este filme uma força que faz falta aos outros dois. Força que se manifesta toda ela no final de *Em Busca do Espaço Cotidiano*. Estamos ali já na dimensão do humano puro e simples. Transcendemos a obra e as análises clínicas. E a angustiante imagem de Fernando, incapaz de fazer permanecer firme uma engrenagem que ele moldou na

argila vale por uma metáfora muito mais poderosa de sua luta do que qualquer um de seus quadros.

Apesar desses momentos brilhantes e de suas características bem melhor acabadas, não é no primeiro filme que está o melhor momento de *Imagens do Inconsciente*. É em *A Barca do Sol* que encontramos uma cena isolada capaz de revelar um uso extremamente maduro da linguagem audiovisual e, ao mesmo tempo, capaz de despertar por si só uma imensa discussão teórica. Trata-se do momento em que a narração assume o que seria o discurso da mãe de Carlos e apresenta-nos o evento que desencadeou sua internação no hospital psiquiátrico. A narração fala da grande visão mística que Carlos teve e que acabou por levá-lo ao hospício: em suas próprias palavras, o “planetário de Deus”. A imagem que acompanha essas palavras: *blackout*. Ouvimos as retumbantes palavras que Carlos gritou a sua mãe na tentativa de traduzir seu delírio místico e cósmico, mas não há nada a ser visto. Sabiamente, o diretor não arrisca qualquer imagem que possa corresponder a semelhante epifania. Nem mesmo uma imagem retirada de algum quadro do próprio Carlos.

Há nesse gesto um reconhecimento da condição de terceiro do cineasta, dos limites da linguagem audiovisual, um reconhecimento dos limites da representação plástica e dos limites da linguagem e da razão humana para reproduzir experiências muito além da esfera operacional de nossa porção consciente. Ironicamente, a melhor *imagem do inconsciente*, numa série de filmes recheados de imagens desse tipo, é uma imagem que não existe. Irreproduzível pelo próprio homem que a visualizou – tanto que ele passaria todo o resto de sua vida tentando expressar aquele *big bang* de seu mundo interior –, como poderia ser traduzida pelo cinema?

Naquela não-imagem do terceiro filme de *Imagens do Inconsciente*, carrega-se toda a carga significativa desses filmes. Resume-se ali um problema que é da psiquiatria e do cinema e das artes: a incomunicabilidade articulando êxtase religioso, limites da experiência humana e da representação. Problemas que dizem respeito a todo o universo cultural habitado pelo homem, o universo da linguagem. Naquele momento, vale dizer, *Imagens do Inconsciente* não é apenas cinema: é também discurso sobre o *logos*.

A Filha do Advogado: fabricação do *ethos* burguês através do melodrama

por Emy Kuramoto¹

O melodrama no cinema emprestou, de saída, boa parte de sua estrutura representativa do teatro burguês oitocentista, reproduzindo e adaptando estratégias narrativas que ecoavam no plano moral da massa espectadora.

Nas produções das primeiras décadas do século XX, é curioso observar como, paralelamente à conquista de uma linguagem específica, o cinema procurava ser o lugar da representação da moral exemplar, repelindo o estatuto de divertimento barato e simplório. Neste intento, o melodrama afirma-se como gênero de massas, capaz de atrair platéias e discipliná-las, corrigindo seus vícios.

O cinema melodramático constituiu também estratégia para seduzir o público das classes mais altas, franqueando a elevação de status da nova técnica. Esta expectativa, porém, contrapunha-se às próprias raízes do melodrama teatral, canalizado para o povo enquanto as classes privilegiadas se entretinham com as comédias de boulevard e o *vaudeville*. A transposição do gênero para o cinema mantém a estrutura dos enredos, mas persegue o enobrecimento das platéias.

No Brasil, um filme em particular demonstra este esforço em adentrar numa esfera cosmopolita e burguesa através do melodrama: *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares dentro do período que se convencionou chamar Ciclo do Recife (1922-1931).

Este longa-metragem de ficção, último filme da produtora Aurora Film – que marca sua derrocada – possibilita identificar elementos do melodrama clássico, alinhado à tradição da indústria norte-americana – porém, com alguns elementos de recuo em relação à moral protestante –, e algumas

características peculiares encontradas em algumas variantes do romance grego da Antigüidade e do folclore medieval.

A articulação do melodrama

Primeiro, uma valiosa visão documental e progressista do Recife da década de 20. Os primeiros letreiros e imagens de *A Filha do Advogado* exaltam a cidade e enfatizam o movimento nas ruas, os prédios e as construções, injetando uma atmosfera de urbanidade à capital pernambucana. Finda esta primeira exibição da cidade, um letreiro anuncia que Recife “tem também as suas tragédias, contos de fadas e romances passionaes, como o que ides ver no desenrolar deste film”, prenunciando desdobramentos futuros.

O vislumbre da alta sociedade, a reiteração de imagens de bailes, carros, figurinos e até cortes de cabelo alinhados à elegância da época, apontam para um processo de espelhamento com a iconografia e a moda europeia. Olhando em retrocesso, entendemos porque as imagens iniciais, além de localizar o enredo, anunciam a energia empenhada para validar um cinema “civilizado”, agente de um processo de construção simbólica de uma cidade em sintonia com as grandes capitais mundiais.

Ambientados geograficamente, acompanhamos o plano do que parece ser um escritório. Um homem escreve algo numa escrivania. Um letreiro apresenta a figura: Dr. Paulo Aragão, respeitado advogado da cidade. Momentos depois, entra pela porta o herói da trama, o jornalista Lúcio Novaes, primo e homem de confiança de Dr. Paulo. Os dois personagens travam o diálogo que engrena a narrativa: o advogado passará alguns meses na Europa e confia ao amigo a existência de uma

¹ Emy Kuramoto é jornalista e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp.

filha ilegítima, Heloísa, que mora com a mãe no interior do estado. Designa-lhe, então, algumas tarefas: trazê-las para a capital, introduzi-las na sociedade recifense e evitar que seu filho Helvécio (interpretado pelo próprio Jota Soares), boêmio e arruaceiro, cause confusões em sua ausência.

Ao se conhecerem, Lúcio e Heloísa se apaixonam. A introdução da moça na capital se dá por meio de uma festa na residência do casal Bergamini, cuja filha Antonieta é noiva de Helvécio. Heloísa desperta interesse em Helvécio, que desconhece o parentesco e arma o jogo que resultará em sua morte: planeja possuí-la trancando-se no quarto da moça com o auxílio de Gerônimo, agregado da casa.

Na composição dramática do enredo, Dr. Paulo é figura nuclear. É ele que exerce influência normativa sobre todos os personagens. Sua ausência, longe de atenuar a força da Lei, cumpre múltiplas funções: redime, autoriza, veta, passa recados morais. O advogado é evocado diversas vezes ao longo da narrativa – no leito de morte do filho, na repreensão de Lúcio a Helvécio, nos pensamentos distraídos da filha.

O personagem, no entanto, só orquestra os elementos iniciais da narrativa, que se limitam às incumbências endereçadas a Lúcio e às recomendações de ordem moral ao filho. Toda a trama é catalisada pelo acaso, fator essencial ao melodrama, como Clayton Hamilton, em 1911, observa: *“(In) melodrama... the incidents determine and control the character. In both tragedy or comedy, the characters control the plot... Life is more frequently melodramatic than tragic... Much of our life – in fact, by far the major share – is casual instead of causal... Nearly all the good or ill that happens to us is drifted to us, uncommanded, undeserved, upon the tides of chance. It is this immutable truth – the persistency of chance in the serious concerns of life and the inevitable influence of accident on character – like that of all the arts – is to represent the truth of life, the theatre must always rely on melodrama to complete its comment on humanity”*².

A ação dramática se desenvolve através de encadeamentos

de coincidências fortuitas, aspecto que remonta aos romances gregos da Antigüidade. Mikhail Bakhtin identifica a força do acaso nesses romances com o tempo da intrusão do destino na vida dos personagens: “Os elementos do tempo de aventuras encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, da seqüência normal da vida, casual ou final, nos pontos onde essa seqüência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas: destino, deuses, vilões”³.

O enredo de *A Filha do Advogado* toma de empréstimo do Romantismo o motivo da tragédia da marionete, que, submetida a uma força sobre-humana e desconhecida, sucumbe, impotente, aos caprichos do destino.

Outro elemento-chave do melodrama é delineado desde o princípio: a oposição plana entre Bem e Mal, vertidos nas figuras de Lúcio e Helvécio, respectivamente. A seqüência que apresenta os dois personagens já dá indicativos de seus desempenhos mais adiante. Eles repetem a mesma ação – entram no escritório de Dr. Paulo. Lúcio, figura do decoro e do comedimento, entra sem hesitação, pois nada deve. Helvécio, logo em seguida, tenta ouvir a conversa atrás da porta, esconde-se à saída de Lúcio e só então entra, sorrateiro, incorporando ares de vilão velhaco.

A conformação antitética do herói e do vilão é ainda intensificada pela clássica dualidade, teorizada por Roberto Da Matta, entre casa e rua⁴. O ambiente domiciliar, refúgio do herói burguês, lugar da segurança e da virtude, é o território de Lúcio, que transita entre as casas de Dr. Paulo, de Heloísa, seu escritório de trabalho e seu próprio lar, onde repousa e ouve o gramofone. Helvécio habita as ruas e as festas, identificadas como redutos de corrupção e mundanidade. Serve-se das relações de compadrio, através das quais sempre se livra das punições pelos seus atos arruaceiros, frutos da vida boêmia e desregrada.

Há aqui uma característica que distancia Helvécio do vilão do cinema clássico norte-americano. O personagem alinha-se a uma tipologia de malandros nacionais, recorrentes

² In: SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York, Columbia University Press, 2001.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Hucitec, 2002.

⁴ DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

na literatura brasileira, presentificando o “esqueleto hierarquizante de nossa sociedade”⁵. Vale-se de privilégios decorrentes das relações de compadrio de seu pai, que licenciam suas contravenções. A presença em cena de Jota Soares, com seu corpo franzino e postura frágil, elimina qualquer reação de horror ou medo – o que se sobressai é a desconfiança, alimentada pelo caráter ardiloso que lhe é imputado pela narrativa e por sua gestualidade. Helvécio aproxima-se da figura do vilão romanesco. Sobre este personagem prototípico, beneficiado pelo acaso, Bakhtin esclarece: “(os vilões romanescos) utilizam como armas a concomitância e a não-concomitância fortuitas, ‘espreitam’, ‘contemporizam’, investem ‘de repente’ e ‘no momento exato’”⁶.

Os heróis: experiência programada

A performance do casal de heróis, Lúcio e Heloísa, é significativa do peso da contingência no enredo. São típicos personagens do melodrama: esquematizados, estereotipados, dotados de psicologia direta. Suas ações são parcas e incapazes de promover qualquer deslocamento no caminhar dos acontecimentos. São guiados pela providência divina. Quando atuam, agem por procuração, funcionando como espécies de títeres de Dr. Paulo, que, mesmo ausente, impele as ações do casal. O caráter vicário do movimento dos personagens centrais é patente no momento do crime, ponto climático do filme. Tomada pelo horror, na iminência da violência física e sexual, Heloísa tem como salvação a recomendação do pai, evocada em *flashback*: uma arma que ele lhe dera para que preservasse sua honra. É Dr. Paulo que franqueia o crime. Neste ponto, é nítido o flerte com a tragédia clássica grega, pois estão aí envolvidos a voragem do destino funesto (Dr. Paulo involuntariamente autoriza o assassinio do próprio filho) e o incesto, elementos que remetem, de imediato, à tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Porém, estes elementos não tomam corpo ao longo da narrativa. O motivo do incesto é trabalhado de modo tão frugal que quase não ganha peso dramático no momento

do crime. Não se vê, em momento algum, qualquer tipo de pesar ou crise de culpa relativos à perda do filho por parte do advogado, ou mesmo qualquer reação de Heloísa ao descobrir ter matado o próprio irmão. Helvécio sai de cena despercebido. Apenas Gerôncio, o agregado, reage à morte, mas num plano místico, como veremos adiante. Nesse sentido, a tragédia não se configura como manda o figurino trágico-clássico.

Aqui, *A Filha do Advogado* comunga com os preceitos aristotélicos expressos na *Poética*. Para Aristóteles, a catarse é decisiva para a tragédia, pois é ela que depura as dores e o sofrimento do público. Os sentimentos de terror e piedade são ativados nessa experiência. No filme, o crime põe em xeque a castidade da heroína (ela se trancou em seu quarto com Helvécio?), dando contornos a uma figura característica do melodrama: a virtude difamada, que catalisa a compaixão. Na posição de espectadores, conhecemos o estratagema que levou o vilão ao local do crime, testemunhamos a inocência da heroína e a acusação injustificada que lhe é imputada. O horror advém do fato de a construção identificatória da narrativa colocar os heróis como seres semelhantes a nós, o que autorizaria a tragédia a saltar do plano fictício para o real. A piedade, por sua vez, é ativada porque conhecemos o curriculum impecável de retidão moral da mocinha e acompanhamos a marcha de sua vitimização – atentado, prisão, humilhação, julgamento.

Apesar de todos estes elementos de identificação, há que se fazer uma ressalva quanto à paridade de gêneros. O melodrama, apesar de incorporar muitas situações trágico-clássicas, reposiciona-as de tal forma que a congruência torna-se impossível. Embora haja elementos notadamente trágicos (falsos parentescos, proibidade em risco, comiseração) em *A Filha do Advogado*, há diferenças fundamentais que o separam deste gênero – identificados, principalmente, no contexto social e na envergadura dos heróis:

“Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos

⁵ SOUZA, Jessé. *A Sociologia Dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos?* In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. nº 45, fev. 2001.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Hucitec, 2002.

históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino confunde-se com o da sociedade como um todo.⁷⁷

Ainda dentro do conjunto de ações vicárias, cabe assinalar duas situações emblemáticas, de efeitos frustrados: a atuação de Lúcio, encarnação do herói malgrado que passa todo o tempo agenciando os interesses de outrem, incapaz de evitar ou elucidar o crime; e o socorro a Heloísa perante o tribunal, operado por uma figura misteriosa, o advogado Henry Valentim.

No caso de Lúcio, são nítidas as intervenções favoráveis que o acaso lhe oferta. Ao ler o jornal do dia, descobre que Helvécio espancava uma mulher numa festa na noite anterior. Ouvindo o chamado do dever, Lúcio põe-se a caminho da casa dos Aragão, servindo de conduto à repreensão ausente de Dr. Paulo. O vilão, que àquela hora preparava-se para atentar contra Heloísa, intimida-se – o agente de seu pai pode ter descoberto toda sua maquinação. Lúcio o surpreende na hora certa (de evitar seus planos), mas pelos motivos errados, o que alivia Helvécio da tensão que a surpresa lhe causara. Flagrada a ignorância, o vilão zomba do mocinho. O lapso, aqui, é grave, pois franqueia os projetos escusos de Helvécio.

Após o crime, Lúcio visita a mãe de Heloísa para confortá-la. Ao adentrar o quarto da moça, os elementos que poderiam salvá-la passeiam didaticamente a sua frente. Arma-se um desfile de relações manifestas de causa e conseqüência: há manchas de dedos sujos de tinta na maçaneta da porta – em flashback, recorda-se de Gerônimo pintando ripas de madeira –, no momento seguinte, pela janela, observa o agregado manuseando uma nota de dinheiro. Detetive inabilidoso, põe a perder o que poderia ser a redenção da mulher amada. O herói, amputado em sua impassibilidade, deixa o caminho livre para a providência – sempre justa no melodrama – medicar os males que ela mesma deflagrou.

Passemos à figura enigmática da trama. Dr. Paulo segue

a agenda do melodrama e faz uso dos motivos da máscara e das falsas identidades. Ensaia a projeção de sua máscara – Henry Valentim – em cena a partir de um telegrama endereçado a Lúcio oferecendo seus serviços, sem remuneração, por conta de uma inexplicável simpatia pelo caso da moça. O próprio Dr. Paulo arremeda o acaso e conduz sua simulação livremente sem causar estranhamentos a Lúcio, que, submisso às contingências do enredo, aceita a oferta do destino.

O pai não sai em defesa da filha, envia um alter-ego como caução, encenando uma pequena farsa, que se mostra ineficaz em seu intento – a filha não é inocentada pela perspicácia do pai, mas pela confissão do agregado da família (ação fora do script de Henry Valentim). A encenação, no entanto, garante o espetáculo do desvelamento público, não só de sua identidade, como de seu segredo. O tribunal torna-se palco de sua *mise-en-scène*. Por garantia, a queda da máscara só se dá após o anúncio do veredito favorável, com uma diatribe exemplar de Dr. Paulo acerca da relação entre pais e filhos numa sociedade justa.

É interessante observar que é o crime que autoriza a verdade e enceta a reestabilização da ordem, como se fosse uma experiência de provação, que expia a mentira – o segredo de Dr. Paulo – e tem seu pico catártico no espaço privilegiado da Lei: o tribunal.

A absolvição da ré é salvo-conduto para a reputação de Dr. Paulo. A atestação da virtude da filha, endossada pela Lei, permite conservar sem nódoas a excelência moral do advogado, que, mesmo tendo sua vida ilegítima revelada, sai ileso da provação. A depositária do trauma é Heloísa, que corporifica a experiência do mártir.

A presença do tribunal é recorrente no cinema clássico hollywoodiano, que se serviu muitas vezes deste espaço para encenar sua catarse. Essa ambientação metaforiza a própria ética do melodrama, que sai distribuindo gratificações e castigos para sublinhar seu encargo moral.

No fim, um letreiro aponta a passagem de dois anos. O casal protagonista, sentado no banco de jardim de sua casa, tem agora um filho, compondo a figura clássica da trindade

⁷⁷ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

familiar, abençoada pelo olhar de Dr. Paulo, posicionado à distância numa sacada. O pulso da Lei representada pelo advogado é simbolizado aqui por este olhar que observa sem ser observado, artifice do *happy end*. Ao casal de heróis é reservada a graça do lar burguês, esfera privada, canonizada como terreno do mérito e da temperança, compensação redentora pelos percalços sofridos. A presença do lar como prêmio é capital, pois contextualiza o melodrama dentro do esquema burguês-capitalista de representação. Só na esfera privada e familiar há felicidade.

Vilania e ética cristã

No jogo de representações encenado pela burguesia recifense, é o hedonismo, a luxúria e a ganância que precipitam a ruína dos maus, como se tais falhas de caráter tivessem que ser exemplarmente condenadas e abolidas.

Três personagens tipificam o Mal em diferentes níveis: Helvécio, Gerôncio e Antonieta Bergamini. Esta, noiva por interesses materiais, é apresentada como extremo oposto de Heloísa: interesseira, dissimulada e com trabalho fora de casa. Já na introdução de sua família na estória, há uma mostra condenável da bajulação empolada com que os Bergamini tratam Helvécio.

O duelo entre Bem e Mal se dá pela oposição direta entre a virtude e a pureza da dona-de-casa e a ambição e a ousadia condenáveis da mulher independente. Heloísa obedece a uma tipologia de personagens femininos característica da moral vitoriana, bastante explorada por D.W. Griffith, em especial numa produção de 1922 analisada por Ismail Xavier: “Em *The White Rose*, o casamento como telos da vida cristã legítima sexo e usufruto da vida, exaltando a figura da mulher doméstica cultuada pelos ideais patriarcais vitorianos – conciliação de Afrodite e Maria que, pelo casamento, torna-se a fonte da moralidade”⁸.

Do outro lado, a caracterização desfavorável da vilã é evidente: óculos, cabelos e vestidos deselegantes, retomando o visual clichê da mulher feia. No itinerário de sua vingança, na tentativa de condenar a rival junto à promotoria, limita-se a

um argumento adolescente e patético: “para mim não passa de uma ladra de noivos e uma pescadora de lamaças!” A esse plano se justapõe o contraponto cômico de seu pai flertando com uma mulher no tribunal e a censura da esposa. A seqüência denota a fragilidade moral da família Bergamini e um arremate patético à argumentação irrisória da única profissional mulher do julgamento.

Dentre os vilões, é Helvécio o único a arquitetar uma estratégia para sua atuação. Figura da trapaça e da malandragem, lança mão da corrupção e de seu status hierárquico, expedientes usuais em suas aventuras, e alicia Gerôncio para sua investida. Goza das concomitâncias fortuitas do destino, que faz a mocinha, justamente naquele dia, voltar desacompanhada para casa.

Já nos detivemos sobre essa tipologia da vilania. Helvécio caracteriza o vilão fanfarrão, que vai deixando por onde passa focos de sua crueldade pueril e inconseqüente. O que interessa aqui ressaltar é o modo como o personagem deixa a cena. Acompanhamos os gestos extenuados do personagem ao ser baleado. A afetação dos movimentos e o cai-não-cai do corpo inscrevem-se no roteiro de atuação do melodrama. Num plano posterior, médicos já atendem o ferido numa cadeira. A performance da agonia se estende até o hospital, onde se dá a última tentativa de salvá-lo. Helvécio, em seu último suspiro, levanta os braços afetadamente e invoca o pai, lembrando-se de suas recomendações (“siga sempre o caminho do Bem”). Esta seqüência põe em jogo elementos das alegorias medievais, em que o plano divino torna-se terreno do acerto de contas. Helvécio se redime porque se arrepende. O reconhecimento da própria maldade se dá por meio de uma iluminação de última hora, que o faz evocar a figura da Lei terrena: o pai – atua aqui, novamente, a ausência normativa de Dr. Paulo.

Na arena das salvaçãoes, Gerôncio também agencia a redenção do cúmplice. Perturbado pelo espírito de Helvécio e por visões de sangue manchando o dinheiro do suborno, o agregado inocenta a patroa perante o tribunal. Servo obediente, vai preso no lugar do mandante, mas com a consciência tranqüila.

⁸ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Gerônimo faz as vezes da figura do sacrifício ritual, consumida em benefício da catarse geral. Arthur Aufran faz referência a esse personagem, enquadrando-o num período do cinema brasileiro em que a exposição pejorativa de pessoas negras era corrente e não recebia críticas formais: “Chama atenção, por exemplo, a atuação de Ferreira Castro, ao nosso ver a mais exagerada dentre todo o elenco de *A Filha do Advogado*. Tal exagero nos esgares faciais, gestos e comportamentos tem por função criar uma imagem animalizada do personagem negro, uma das idéias mais renitentes e odiosas do imaginário racista.”⁹

Dentro da representação animalizada do personagem, encontramos um plano de seus pés descalços caminhando momentos antes de sacar do bolso o dinheiro sujo do crime. Este é um dos raros momentos em que vemos alguma ação em primeiro plano e o fato de o enfoque se dar nos pés nus – Gerônimo é o único personagem que não usa sapatos – denota a selvageria domesticada do criado. Enquanto isso, Lúcio observa da janela sem que ele perceba (aqui, mais uma vez, atua o acaso revelador, que incita o criado a encenar, inadvertidamente, sua ganância diante dos olhos de Lúcio). O fato de Gerônimo ter espreitado anteriormente o casal protagonista no jardim da patroa já fornecia indicativos da vileza de caráter e da deslealdade que estavam para irromper. Em movimento retroativo, as suspeitas sobre o caráter do criado se confirmam.

Na delegacia, Gerônimo exime-se de qualquer responsabilidade sobre o crime, dizendo que nada viu e nada sabe. Entra em cena, então, uma codificação típica do cinema clássico: a atuação do olhar enquanto manifestação de uma verdade interior inelutável. Confrontado pelo olhar da patroa, Gerônimo desvia os olhos, não tem condições de estabelecer o contato visual, denotando a idéia de que, dentro do itinerário da maldade, há sempre lapsos incriminadores, denunciados pela força moral do olhar.

É ilustrativo como toda a culpa do crime é transferida para o criado negro. De personagem coadjuvante do crime,

passa a depositário de todo mal, figura da felonía e da traição. A Gerônimo não é destinado um final sublimado como o de Helvécio. Sua danoção é imediata e terrena, como se o único negro da estória, embora “domesticado”, ainda fosse um intruso que manchasse o projeto de felicidade da burguesia. Vale observar que Gerônimo é o personagem com gesticulação mais caricata, compondo um espelhamento torpe entre a esfera dos senhores e a dos criados. A estes, é destinada uma experiência-pastiche da dos patrões.

O sentimento de culpa e a atuação da consciência cristã são os agentes que elucidam o crime. Nenhum projeto investigativo é levado a cabo (a não ser aquele esboçado por Lúcio no local do crime). O desenlace se dá por um desígnio místico da consciência do culpado e não por sua disposição racional, delegando todo o poder de decisão para as entidades sobrenaturais que regem o acaso.

A figura do narrador e a eliminação do suspense

Elemento-chave da estruturação ideológica do cinema clássico, o narrador cumpre papel decisivo na empreitada moral do cinema em busca de um lugar sério na sociedade. Identificado, em sua origem, com os espetáculos populares de feira, o cinema tentava obnubilar sua filiação vulgar atribuindo-se função pedagógico-moralizante. Na marcha pela institucionalização, representações dramáticas de origem burlesca, legadas pelos espetáculos de rua do período medieval, são eclipsadas pelo sério-dramático, lugar do decoro e da preservação dos bons costumes. O cômico popular de origem medieval, preservado pelos espetáculos de feira, não vingou no cinema. Pelo contrário, é revogado com veemência em prol de um projeto edificante de iluminação da moral e do espírito. O cinema nasce com complexo de culpa, pois, diversão barata, incitaria o ócio e promoveria o hedonismo. “Como que reconhecendo o pecado de origem que o atrela ao prazer, [o cinema] busca a redenção disciplinando a imagem como escola de temperança, o compromisso entre pulsão e lei se resolvendo nas malhas da estória exemplar: na sua “imitação da vida”, os

⁹ AUFRAN, Arthur. *O Personagem Negro no Cinema Silencioso Brasileiro: estudo de caso sobre A Filha do Advogado*. In: *Sessões do Imaginário*. nº 7. Porto Alegre, PUC-RS, dez. 2001.

lances visíveis da experiência moderna surgem como encarnações do velho conflito entre o Bem e o Mal.”¹⁰

O apego à tradição e aos bons costumes encontra na figura do narrador alicerce seguro. Na época, o uso corrente de uma voz onisciente (do narrador), recurso tipicamente literário, irrompeu em críticas a favor da especificidade fílmica. Porém, as intrusões desta figura serviam aos propósitos do melodrama, pois regulavam ações e situações exemplares, transmitindo, sem erros, o recado moral.

Em *A Filha do Advogado*, o narrador cumpre diversas funções: apresenta os personagens, indica a passagem do tempo, explica situações e tece comentários, interrompendo a diegese. O filme não opera na chave do suspense, pois os personagens são psicologicamente unidimensionais e o narrador nos dá tudo a ver: exhibe didaticamente todo o receituário que deflagra o infortúnio da heroína. Esse ente que se sobrepõe ao enredo exerce papel determinante na manutenção do dispositivo da piedade, porque a compaixão só progride à medida que acompanhamos o vilão colocando em prática seu projeto criminoso, o que nos faz projetar a desventura dos bons. Compartilhar da onisciência do narrador é fundamental para que presenciemos a afronta moral à heroína e para que a figura da virtude difamada, elemento-chave do melodrama, ganhe projeção na trama.

Mesmo a montagem paralela, um dos fundamentos de formação do cinema clássico, não é trabalhada com vistas a ativar o jogo do suspense. D.W.Griffith lançava mão do recurso para a primeira tipologia de suspense explorada pelo cinema, o suspense de matriz física, que alternava espaços com acontecimentos simultâneos. Num pólo, o espaço da vítima na iminência do perigo, no outro, o espaço do resgate, do herói que se empenha no salvamento. O suspense surge do fato de, como todos os personagens, não sabermos se o herói terá êxito. Jota Soares não executa as prescrições griffithianas, fazendo uso da montagem paralela na alternância de situações que não colidem posteriormente. O fato de a empresa do salvamento de Heloísa não se constituir já limita qualquer aproximação com o uso que Griffith fazia deste tipo de

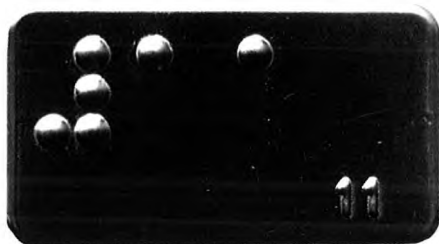


montagem. Só verificamos esse tipo de construção no momento que o crime já foi consumado: Lúcio recebe a notícia da tragédia ao mesmo tempo em que Helvécio é levado ferido ao hospital, o que impede qualquer progressão do suspense.

A narrativa não faz com que o espectador partilhe pontos de vistas dos personagens. Toda a articulação dramática da estória passa pela intermediação da figura soberana do narrador. O fato de, como espectador, já ter acompanhado a corrupção de Gerôncio, verificando sua culpa no atentado, impede-me de tomar parte no suspense. No momento em que Lúcio tenta reunir pistas para esclarecer o crime, não compartilho de seu empreendimento, pois já conheço os autores do Mal. A narrativa reserva-me apenas o papel de torcida, que, partidária do Bem, deseja o triunfo do herói, mas testemunha sua impotência.

A exceção centra-se no personagem misterioso Henry Valentim. A narrativa preserva sua verdadeira identidade para que o motivo da máscara funcione. Este motivo é recorrente e exerce funções simbólicas importantes em toda a história da dramaturgia. É ilustrativo como o enredo de *A Filha do Advogado* preserva a máscara, não denunciando o disfarce. Isso salienta o vigor que este motivo – originário da cultura popular e transmutado ao longo dos séculos até desembocar no Romantismo – ainda resguarda no imaginário dramático. A máscara enseja o único momento em que o narrador oculta algo e nos permite parcamente participar do artifício do personagem.

¹⁰ XAVIER, Ismail. *Mimese e Temperança*. In: *Folha de S. Paulo*, 13/05/84, p. E4.



SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 11 ano VIII Setembro 2006

Diretoria: Ismail Xavier, Maria Dora Mourão, Maurício Hirata F. e Newton Cannito

Conselho Editorial: Eduardo Moretín, Esther Hamburger, Henri Gervaiseau, Ismail Xavier, Leandro Saraiva, Maria Dora Mourão, Mauro Baptista, Maurício Hirata F., Newton Cannito, Paulo Alcoforado e Rubens Machado Jr.

Editor: Marcos Kurtinaitis

Diretor de Arte e Diagramador: Maurício Hirata F.

Secretária de Redação: Maria Aparecida Santos

Produção: CINUSP "Paulo Emílio"

Secretária de Produção: Maria José Ipólito

Projeto Gráfico: Maurício Hirata F.

Pesquisa Iconográfica: Isabella Sooma de Oliveira

Colaboradores: Andréa França, Andréa Molfetta, Célia Tolentino, Cláudia Mesquita, David Oubiña, Emy Kuramoto, Gilson Schwartz, Hudson Moura, Humberto Pereira da Silva, Odirlei Dias Pereira, Pedro Plaza e Stella Senra

Apoio: Fundo de Cultura e Extensão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP



PRÓ-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA