



A SUBJETIVIDADE E AS IMAGENS ALHEIAS: RESSIGNIFICAÇÃO¹

Jean-Claude Bernardet

I. Introdução

Este texto é uma reflexão em torno de dois filmes que realizei, “São Paulo sinfonia e cacofonia”², em 1995, e em 1999, “Sobre anos 60”³. Ambos foram feitos com material de arquivo, o primeiro na totalidade, o segundo tem menos de 10% de filmagens adicionais. Quando “São Paulo sinfonia e cacofonia” foi apresentado pela primeira vez, Ismail Xavier fez uma piada: você publica um livro contra o cinema de autor e faz um filme de autor. É esta piada que quero comentar aqui. E outra também, esta de Roberto Moreira: você trabalha com imagens prostitutas.

“São Paulo sinfonia e cacofonia” parte de um projeto coletivo, interdisciplinar, apoiado pela FAPESP e locado no curso de cinema da ECA-USP, que estudou a representação cinematográfica da cidade de São Paulo. A pesquisa foi desenvolvida por um grupo de professores e estudantes que assistiram e discutiram cerca de 350 filmes. Quando o filme entrou em produção, me pareceu necessário assumir a direção, pois decisões coletivas, de grande rendimento durante a pesquisa, só poderiam prejudicar a montagem. Montado a partir do material selecionado pela pesquisa, os quarenta minutos de “São Paulo sinfonia e cacofonia” contém fragmentos de aproximadamente cem filmes. Embora resultante de um processo coletivo, o filme acabou assumindo um caráter bastante subjetivo: se, por um lado, refletia visões de São Paulo elaboradas pela produção cinematográfica

¹ Publicado originalmente em BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 21-43.

² “São Paulo sinfonia e cacofonia”. (Brasil, 1995) Direção: Jean-Claude Bernardet; montagem: Maria Dora Mourão; trilha sonora: Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski.

³ “Sobre anos 60”. (Brasil, 1999) Direção: Jean-Claude Bernardet; montagem: Idê Lacrete; trilha sonora: Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski.

durante décadas (principalmente anos 60-80), por outro, expressava uma vivência minha de São Paulo, uma maneira pessoal de amar e simultaneamente odiar a cidade.

A piada de Ismail Xavier referia-se ao fato de que tempos antes, eu tinha publicado *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*⁴, ensaio cujo primeiro capítulo discutia e criticava, senão o cinema de autor, pelo menos a chamada Política dos Autores. Esta corrente desenvolveu-se na França nos anos 50-60, é uma das origens da Nouvelle Vague, e teve repercussão internacional, tendo no caso brasileiro marcado profundamente o Cinema Novo e também o Cinema Marginal nos anos 60. Este movimento opunha-se ao cinema de produtor que dominava o cinema francês dos anos 50. Simplificando, pode-se dizer que, contra o produtor, valorizava-se o diretor. No domínio norte-americano, a Política dos Autores insistia especialmente sobre o fato de que, estando o diretor inserido num sistema de estúdios, tendo seus roteiros e montagens controlados pelos produtores, o diretor expressava-se essencialmente pela *mise en scène* (direção, encenação): seu trabalho com a câmera, a direção dos atores, as marcações, os enquadramentos possibilitavam a manifestação de uma subjetividade, que era em tudo o mais reprimida pelo sistema de produção. Foi esse raciocínio que guindou Hitchcock à posição de autor. A seguir, os jovens da Nouvelle Vague livraram-se (em parte) dos produtores, passaram a controlar seu trabalho, tornando-se, além de diretores, seus próprios produtores e roteiristas, permanecendo a *mise en scène* o conceito chave do novo sistema.

A afirmação de Ismail Xavier tinha isto de paradoxal: eu fazia cinema de autor, admitamos, mas sem *mise en scène*, conceito chave, pois eu trabalhava com imagens encenadas por outros. É exatamente aqui que, para mim, se coloca o “x” do problema: como ser subjetivo, trabalhando o material dos outros, isto é, um material que provinha de outras subjetividades ou outros pontos de vista, que não meus.

O filme foi apresentado no Festival de Pesaro (Itália) como um filme de crítico, já que eu era conhecido como historiador e crítico de cinema, isto é, o crítico

⁴ Bernardet, Jean-Claude. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

mudou, passou para o lado da produção. Em São Paulo também, insistia-se numa ruptura na minha carreira. Ruptura, não deixava de haver, posto que produção de textos e de filmes são totalmente diferentes. Eu não via, porém, uma ruptura, mas antes uma continuidade. Pois, o que é um crítico, senão um profissional que produz e se forma a partir dos filmes dos outros? Os grandes críticos, cinematográficos, literários etc., desenvolvem obras com traços pessoais nitidamente perceptíveis analisando obras de outros. Não há analista, seja André Bazin ou Antônio Cândido, que não se elabore a si próprio senão através dos outros.

Quando publiquei meu primeiro livro, *Brasil em tempo de cinema*⁵, a dedicatória, talvez a parte mais significativa deste ensaio, se prestou a confusão, inclusive para mim. Ela me veio como um relâmpago, e a adotei sem submetê-la a exame crítico. O livro é dedicado a Antônio das Mortes, o que foi interpretado como um oferecimento metafórico a Glauber Rocha, ou a Maurício do Valle que interpretara o papel. Mas não era. O livro foi de fato dedicado a um personagem de ficção. As contradições e ambigüidades de Antônio das Mortes desde logo me fascinaram; este personagem me ajudou a compreender melhor a mim mesmo, a pôr ordem em mim; claro que as minhas contradições nada tinham a ver com o Nordeste de “Deus e o diabo na terra do sol” (Brasil, 1963, direção de Glauber Rocha), mas suas significações, sua estrutura tinham tudo a ver. E mais minha identificação com o personagem se aprofundava, mais eu sentia que não só me entendia melhor, como compreendia mais profundamente Antônio das Mortes e o próprio filme. Estabeleceu-se um circuito Antônio das Mortes-eu-filme com movimentos de vaivém. Isto foi possibilitado pelo fato de que o Antônio das Mortes de “Deus e o diabo” é fortemente estruturado mas pouco desenvolvido (o desenvolvimento do personagem em “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, Brasil, 1969, direção de Glauber Rocha, teve efeito oposto).

Minha vivência de São Paulo e minha intimidade com Antônio das Mortes apresentam conexões. Moro em São Paulo desde 1949 e minha relação afetiva com a cidade encontra seus fundamentos na vivência quotidiana. No entanto, filmes

⁵ Bernardet, Jean-Claude. (1967) *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

como “Noite vazia” (Brasil, 1964, direção de Walter Hugo Khouri), “São Paulo sociedade anônima” (Brasil, 1965, direção de Luis Sergio Person), “O bandido da luz vermelha” (Brasil, 1968, direção de Rogério Sganzerla), “O homem que virou suco” (Brasil, 1979, direção de João Batista de Andrade), “Cidade oculta” (Brasil, 1986, direção de Chico Botelho), “A dama do cine Shangai” (Brasil, 1987, Guilherme de Almeida Prado), “Anjos da noite” (Brasil, 1986, direção de Wilson de Barros) e outros contribuíram grandemente para estruturar meus sentimentos em relação à cidade, me fazer perceber elementos afetivos que não conscientizava, me mostrar esteticamente aspectos estruturados que recusava, ou fortalecer e reafirmar sentimentos que já tinha conscientizado. Na verdade, intimamente, pouco devo aos enredos destes filmes, que trabalhei em textos críticos, mas de modo mais distanciado, mais cerebral. O que marcou foram imagens, movimentos de câmera, as luzes noturnas da cidade em “Noite vazia”, Walmor Chagas solitário e angustiado numa rua comercial em “São Paulo s/a”, o caráter paranóico de “O homem que virou suco”, o plano da draga no rio Pinheiros de “Cidade oculta”, a paródia de saltos-agulha em paralelepípedos molhados de “A dama do cine Shangai” etc. O meu sentimento contraditório em relação a São Paulo é fruto de uma construção de vivência direta e de vivência cinematográfica.

Mas a São Paulo de “São Paulo sinfonia e cacofonia” tem também outra origem que, confesso, não entendo bem, mas que é um fato. Durante a pesquisa coletiva, uma integrante do grupo a quem se devem muitas sugestões, Regina Meyer, citou várias vezes Baudelaire, especificando um ou outro poema. A sugestão foi prontamente aceita; além de poemas de Baudelaire, lemos uma de suas fontes, o conto “O homem das multidões” (1840) de Edgard Allan Poe. O que motivava esta presença era a manifestação poética do sentimento da grande cidade (que começara a se desenvolver no final do século XVIII), do indivíduo na multidão, da subjetividade anônima mergulhada no mar dos outros, do enigma que é a subjetividade do outro da multidão. Estranho não a presença baudelaireana, que me levou a dizer que “São Paulo sinfonia e cacofonia” talvez seja mais um filme século XIX do que século XX, mas como tal presença se instalou entre nós. Baudelaire é um de meus poetas preferidos desde a adolescência; foi motivo de brigas familiares, pois era

considerado excessivamente mórbido; a biografia de Baudelaire escrita por Sartre me marcara profundamente. Então, por que Baudelaire veio à tona no nosso grupo trazido por Regina Meyer e não por mim, já que a ele me sinto tão ligado?

Tem a mesma origem o título do filme, em geral interpretado como homenagem a um célebre filme paulista de 1929, “São Paulo sinfonia da metrópole” (Brasil, 1929, direção de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig), eco do “Berlim sinfonia de uma grande cidade” (*Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt*, Alemanha, 1927, direção de Walter Ruttmann). Ocorreu que uma sessão de trabalho começou caótica, todos falando ao mesmo tempo e ninguém se entendendo, o que Regina Meyer comentou dizendo que não sabia se era uma sinfonia ou uma cacofonia. Pulei em cima da frase e dela me apropriei para o título do filme.

II. Sou um vampiro?

Se “São Paulo sinfonia e cacofonia” e “Sobre anos 60” se apropriam de imagens alheias – o que comentarei abaixo –, a passagem por terceiros não se reduz a imagens e sons, mas implica uma relação com a equipe. Diz-se às vezes que 50% da arte de um diretor consiste em saber compor adequadamente o primeiro escalão de sua equipe. Em filmes como estes, que excluem filmagem, a equipe é reduzida, sendo os cargos mais importantes o do montador e o do músico responsável pela trilha sonora. Se supõe que estes profissionais tenham competências, nas suas áreas, maiores que as do diretor (caso contrário a equipe não seria necessária). Essas competências devem ser ativadas no sentido de se conseguir para o filme as soluções mais adequadas, mais criativas, soluções estas que poderão não ter sido imaginadas pelo diretor, já que a sua competência nestas áreas é menor que a dos profissionais. Portanto, a primeira coisa que um diretor não deve fazer é imaginar soluções, para em seguida solicitar aos colaboradores que as executem, mas criar uma situação propícia a que os colaboradores criem suas próprias soluções para o filme.

A primeira etapa desse processo é a mais importante, trata-se de trazer o colaborador para dentro do projeto do diretor. É o que eu chamaria a fase de

sedução. Conversando, apresentando imagens e sons, mobilizando idéias e emoções estéticas, sociais etc., o diretor faz com que o colaborador não apenas compreenda o projeto, mas de certo modo o introjete, que ele o compre afetivamente, que ele, no aspecto que lhe compete, o considere como seu. A partir deste momento, e só a partir deste momento, o colaborador criará soluções, até soluções inesperadas que poderão surpreender o diretor.

Para exemplificar, poderia citar as relações com Maria Dora Mourão ou Idê Lacreta, montadoras respectivamente de “São Paulo sinfonia e cacofonia” e “Sobre anos 60”, ou o trabalho feito com Lívio Tragtenberg para o “Cacofonia”. A participação de Lívio e de seu colaborador Wilson Sukorski foi sugerida numa reunião de produção pelo técnico de som Eduardo Santos Mendes, e aceita por mim que hesitava entre vários nomes. Eu tinha um problema bem claro a resolver: um filme composto de tantos pequenos fragmentos, mesclando ficção e documentário, cor e preto-e-branco, formatos e épocas diversas, corre o risco de se tornar uma colcha de retalhos, de se atomizar; era necessário mobilizar diversos mecanismos que assegurassem a unidade. Um deles era a trilha sonora. Com este problema procurei Lívio, que eu não conhecia. Ao mesmo tempo em que não queria lhe fazer uma proposta musical, contando que ele traria soluções infinitamente melhores que as que pudesse sugerir, eu tinha que encontrar algo que fizesse deslanchar a conversa. Após explicar-lhe as linhas principais do projeto, disse-lhe que imaginava uma trilha com saxofone e violoncelo, e dissonâncias. O saxofone vinha de um gosto meu (ignorava que Lívio era também saxofonista), e o violoncelo de Brahms e da partitura de Guerra Peixe para “Bahia de todos os santos” (Brasil, 1959), filme de Trigueirinho Neto de quem eu tinha sido muito amigo. Lívio recebeu minha “sugestão” com o máximo de ironia. A nossa conversa acabou aí e lhe deixei uma premontagem em VHS que, por mais tosca que fosse, lhe daria uma idéia concreta do projeto. Dias depois, Lívio anunciou que topava. Seguiram-se outras conversas durante uns quatro meses. Lívio propôs que a música fosse tratada como as imagens, isto é, fosse extraída de trilhas sonoras dos filmes dos quais extraíamos as imagens. Esses filmes forneceria uma matéria sonora que, processada digitalmente, constituiria a trilha. O acordo estava feito, Lívio estava dentro do projeto, o projeto

tinha se tornado também dele. Propus então que a música base fosse relativamente conhecida, que tivesse marcado um determinado momento do cinema paulista que trata de São Paulo, e sugeri: a valsa de “São Paulo s/a”. Esta sugestão provocou risadas, uma valsa... veja se pode! Lívio pediu que lhe apresentasse filmes de diversas épocas para sentir os universos sonoros do cinema brasileiro das últimas décadas. Foi montada uma filmografia de uns dez títulos, e cuidei de deixar “São Paulo s/a” para o fim. Saindo da projeção, Lívio anunciou: é a valsa. Ou seja, Lívio sugeria para o filme a solução que o diretor julgava adequada. Feito esse longo trabalho de preparação, Lívio e Wilson compuseram uma trilha extraordinária, que transformou o filme, fez dele realmente um filme, praticamente um musical. Essa trilha é um trabalho sobre a valsa, que só de vez em quando é reconhecível; introduz brevíssimas citações, tal como o tema de Rogério Duprat para “Noite vazia”, e até inclui saxofone (mas não violoncelo). Resumindo: o meu trabalho não foi sobre a trilha, mas sobre os músicos para que criem suas próprias soluções no quadro de um projeto que era meu e se tornara também seu.

Essa concepção da relação do diretor com seus colaboradores nada oferece de original, embora divirja das atitudes mais freqüentemente encontradas num meio em que colaboradores costumam ser tratados pelo diretor como executantes de algo previamente determinado por ele. Essa concepção tampouco se enquadra bem na Política dos Autores. Desde os anos 60 eu estranho que Alain Resnais não assinasse seus roteiros. Afinal, ele é um dos mestres da Nouvelle Vague, onde o diretor é rei todo poderoso. Embora “Hiroshima meu amor” (*Hiroshima Mon Amour*, França, 1959, direção de Alain Resnais, roteiro de Marguerite Duras) e “O ano passado em Marienbad” (*L'Année Dernière a Marienbad*, França, 1961, direção de Alain Resnais, roteiro de Alain Robbe-Grillet) tenham sido fundamentais para a renovação do cinema francês dos anos 50-60, sempre desconfiei que Resnais não pertencia realmente à Nouvelle Vague, cujo nome de maior destaque é Jean-Luc Godard, que operou na linguagem cinematográfica uma revolução só comparável a de um Eisenstein. Desde o início até hoje, ele controla inteiramente seus filmes, os escreve, os filma, e até os interpreta; ele tem montadora, mas afinal é ele quem monta, decide a trilha etc. A totalidade do processo criativo está em suas mãos e, neste sentido, ele

não inova, mas se comporta como um artista romântico, único criador de sua obra. Enquanto Resnais inovou, e seu processo de criação é um dos aspectos mais instigantes de sua obra.

Ao entregar seus roteiros a outros, Resnais não se dirige a técnicos mais competentes do que ele. Inclusive grande parte de seus colaboradores sequer eram roteiristas e nunca tinham trabalhado em cinema. Ao procurar uma Marguerite Duras, um Alain Robbe-Grillet ou um Jorge Semprum, ele se dirige a universos literários altamente elaborados e complexos. Não posso detalhar aqui os métodos de trabalho de Resnais com os roteiristas e outros colaboradores⁶, mas podemos dizer brevemente que ele dá a seu roteirista estímulos bastante abstratos do tipo, no caso de “Meu tio da América” (*Mon Oncle d’Amérique*, França, 1980): “pode se fazer um filme a partir das idéias do cientista Laborit”; “os comentários devem ser separados dos diálogos”; “algumas coisas podem ser ilustradas com fragmentos de filmes classe B, já realizados”. Nenhum elemento de enredo, e pouca coisa em matéria de estrutura narrativa. Respeitando esses parâmetros, o roteirista faz uma proposta de enredo, de personagens, de estrutura, e instaura-se um movimento de vaivém que, por parte de Resnais, sempre mantém esse caráter de estímulo. Uma das maneiras de Resnais estar presente no processo de elaboração de seus filmes é motivar seus colaboradores e assistir à criação deles, colaboradores. O resultado são filmes indiscutivelmente pessoais.

Não é apenas no processo de criação que Resnais se preocupa com a incorporação do outro; essa questão desponta tematicamente em alguns de seus filmes, particularmente “Meu tio da América” e “On connait la chanson” (França, 1997). Estilisticamente muito diferentes, estes filmes são de alguma forma complementares. Comento o último.

É uma comédia musical com um tratamento leve de tipo naturalista, que se detém principalmente sobre as relações entre os personagens. De repente e em inúmeros momentos, o tratamento naturalista é interrompido, e um personagem desenvolve para si próprio uma meditação sobre sua situação afetiva, suas relações

⁶ Thomas, François. *L’atelier d’Alain Resnais*. Paris, Flammarion, 1989.

com o outro, esposa, amigo etc. É um momento de intimidade no qual o personagem se diz o que não diz ao outro, o que gostaria de dizer mas não ousa, ou não quer dizer etc. Nada do que dizem nestes momentos é ouvido pelos outros personagens. Passadas essas introspecções, o tratamento naturalista se reconstitui e a relação com o outro se restabelece.

O que são esses momentos de intimidade? O que os personagens dizem é cantado, é no modo lírico que se expressa a intimidade, e o canto só entra nestes momentos. Poderia haver algo mais encantador? Pois bem, é justamente aí que se introduz uma dimensão que me parece trágica neste filme tão leve e divertido. Todas as canções cantadas pelos personagens são sucessos da indústria cultural fonográfica e do conhecimento do público francês. O que pode haver de menos íntimo do que isso? O que os personagens julgam ser a sua mais reservada intimidade é material de domínio público. Suas emoções, sentimentos, segredos são inteiramente moldados, modulados, preenchidos pelo outro. Eles só existem no seu mais íntimo, ou assim julgam, por meio do outro. Este filme charmoso, encantador inclusive por apresentar canções encantadoras, pode fazer com que o espectador sensível entre numa crise profunda. Mas, após ter assistido a uma verdadeira catástrofe da intimidade e da subjetividade, a gente sai da projeção leve e sorridente.

Estará essa catástrofe tão distante de nós? Não será justamente esta nossa vida cotidiana? Só que Resnais forçou nas tintas, radicalizou e caricaturou. Não é isto a nossa ficção literária, cinematográfica, televisiva, quando nos emocionamos com um personagem ou uma situação, nos identificamos (expressão tão usada em relação ao espectador cinematográfico) com um personagem, um comportamento, uma maneira de falar? Trabalhamos as nossas emoções, isto é, a nossa intimidade através do que poderíamos chamar de *ficção vicária*, através de personagens interpostos. O que achamos muito nosso, muito pessoal foi freqüentemente elaborado graças a estes outros. Quem é Madame Bovary? Uma descendente de Don Quixote, cuja cabeça está cheia de “imagens que sua fantasia arma com materiais que provêm dos romances de sua adolescência, das histórias que contava no colégio essa aristocrata arruinada que vinha trabalhar com as religiosas, das revistas e livros que lhe emprestaram os *cabinets de lecture* de Rouen... Ema está certa... de ser

uma irmã das heroínas dos livros que tinha lido”⁷. Ema são as outras.

Fazer filmes com pedaços de filmes já feitos será uma espécie de bovarismo?

Certa vez, fui entrevistado por Amir Labaki que me fez uma pergunta relativa a relação cronológica entre dois fatos de minha vida. A minha resposta o deixou cético, ele renovou a pergunta. Repeti. Ele então me provou que o fato que eu dava como mais recente era em realidade anterior ao outro. Simples falta de memória? Não só. Labaki contribuiu para repor para mim mesmo a minha própria cronologia. Uma imensa parte do que julgamos nos constituir não provém de nós mesmos, não apenas de nós, mas do corpo social. É o que nos cerca que fica ou pelo menos colabora decisivamente para fixar certas datas, certas emoções. A lembrança que tenho da casa de minha infância é a *minha* lembrança ou um compósito resultante da minha memória e suas produções, da fotografia conservada em algum álbum, dos relatos dos pais, do irmão etc. Não raro tenho a impressão de que sem esses amparos sociais, meu passado se esfacelaria, eu me desmancharia.

Ao fazer filmes com pedaços de filmes já feitos, penso assumir plenamente esse ser que se vive como um feixe em que são indicerníveis os gravetos que se poderia considerar pessoais e os que se poderia considerar sociais.

De que maneira tento fazer este trabalho? A partir de um tema, seja a representação cinematográfica da cidade de São Paulo ou as artes de vanguarda na década de 60, me encher de pedacinhos de outros filmes já prontinhos? *Ready-made*? Tem algo de *ready-made* se se considerar que esses objetos mudam de significação ao serem transportados de um contexto para outro. O mesmo urinol numa loja de louça sanitária, num banheiro público ou numa sala de exposição, são coisas diferentes, que o diga Marcel Duchamp. Ainda outra coisa é a foto deste urinol exposta no Itaú Cultural. E ainda diferente se se lhe der o título de “A fonte”. Nos filmes que realizei, há algo de *ready-made* na medida em que as imagens encontradas prontas mudam de significação ao serem transpostas de um contexto (o filme original) para outro (o filme sendo feito). Mas este não me parece ser o essencial do projeto.

⁷ Llosa, Mario Vargas., (1975) *A orgia perpétua. Flaubert e “Madame Bovary”*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

III. Resignificação

O essencial está num processo de destruição e de construção, de vida e de morte. Não é nenhuma novidade que todo processo de montagem implica uma posição diante da vida e da morte. Montagem implica rejeição e adoção. Quando uma montadora encontra-se diante de três tomadas de um mesmo plano e escolhe a que lhe parece mais adequada ao filme em produção, no mesmo ato ela condena as duas outras ao lixo. E isto não ocorre apenas ao nível do plano, mas também do fotograma quando, ao acertar o corte na busca de uma passagem mais favorável de um plano a outro, do ritmo que está construindo, ela elimina um, dois, três fotogramas, estes são votados à morte. Esta morte é a condição para que os fotogramas que ficaram vivam.

O filme de montagem feito com material de arquivo implica uma série de vaivém entre a vida e a morte. Ele é vida na medida em que tenta existir. Vida quando se vê num outro filme um plano que, por “x” motivos, se resolve selecionar. Mas ao selecionar um plano, rejeitam-se os outros. O processo é destrutivo também ao isolar da montagem original um plano selecionado para inseri-lo na nova montagem. Destruição porque a significação que este plano tinha originalmente será perdida, ou no mínimo alterada. Vida, porém, porque ganhará nova significação ao ser inserido na nova montagem. Uso o termo resignificação para designar este processo.⁸

Tomemos um exemplo. Em “São Paulo sinfonia e cacofonia”, usamos vários planos de Walmor Chagas caminhando na rua, com expressão angustiada. Eles provém de “São Paulo s/a”, onde a depressão do personagem Marcelo tem causas múltiplas e complexas (o emprego, o sucesso profissional, os amores diversos, a esposa etc.). Ao passar para “São Paulo sinfonia e cacofonia”, essas causas foram drasticamente simplificadas, Marcelo deixou de existir, e Walmor se tornou um anônimo que anda a esmo na rua curtindo uma dolorosa solidão urbana, isolado que

⁸ Usei esta expressão num comentário sobre a montagem de “Nós que aqui estamos por vos esperamos”, de Marcelo Masagão (Brasil, 1999). Cf. Bernardet, Jean-Claude. (1999) O espectador como montador. Caderno *Mais!*, *Folha de S.Paulo*, em 15 de agosto de 1999.

está no meio da multidão. E ele ganha novos companheiros, por exemplo Paulo Cesar Pereio, proveniente de “Gamal, o delírio do sexo” (Brasil, 1968, direção de João Batista de Andrade), que também passeia numa angustiada solidão pelas ruas da cidade. Alguns desses mesmos planos de Walmor foram posteriormente reaproveitados em “Sobre anos 60”. Não é mais o Marcelo de “São Paulo s/a”, nem o solitário de “São Paulo sinfonia e cacofonia”. Sobre estes planos incidem falas extraídas de “O desafio” (Brasil, 1964, direção de Paulo Cesar Saraceni), ditas por Oduvaldo Vianna Filho. Esses diálogos expressam a desesperança da intelectualidade brasileira após o golpe de 64. De repente, a angústia do personagem torna-se política. E ele passa a ter outros companheiros desancantados, o próprio Vianinha e o Jardel Filho de “Terra em transe” (Brasil, 1966, direção de Glauber Rocha, montagem de Eduardo Scorel).

Essas observações nos ensinam algo que julgo importante na nossa sociedade que, com grande frequência, qualificamos de sociedade ou de civilização da imagem. A modelação da significação dos planos de Walmor Chagas nesses três filmes deixa clara que essas imagens não detém, *em si*, uma significação definida e estável. A plurissemia da imagem é evidente. A significação de uma imagem constrói-se pela sua inserção em determinado contexto visual e sonoro. Fazendo esses filmes, brinco com a plurissemia, com a indeterminação da significação, é graças a elas que os filmes se tornam possíveis. Mas é brincar com o fogo. Nitidamente, a sociedade dita da imagem tem medo dessa plurissemia, medo de que seu controle sobre a significação lhe escape. Portanto, não vivemos tanto uma civilização da imagem, mas da imagem cercada por outras imagens e palavras que lhes contenham e lhes determinem as significações. Sempre tive impressão de que era esse medo, quase pânico, que levou ao monólogo que Glauber Rocha inseriu no seu último filme, “A idade da terra” (Brasil, 1980). Esse longo filme sem enredo, que trabalha em grande parte com associações, justaposições, acho que Glauber recebeu que a significação lhe escapasse, e acrescentou uma explicação prolixa sobre a origem do filme, o porquê da temática crística etc.

A imagem prostituta, a que se referia Roberto Moreira, tem muito a ver com isso: uma Maria que vai com uns e outros, mudando de vestido conforme os

contextos. O banco de imagens é um bordel onde escolhemos as que mais convém a nossos fins. Imagens cujas origens podem se perder. Dos planos de Walmor Chagas, conhecemos a origem e a trajetória. Mas, em “Sobre anos 60” usamos alguns planos de impressora de dólares extraídos de “Na boca da noite” (Brasil, 1970, direção de Walter Lima Júnior). É improvável que o diretor tenha ido em algum banco central norte-americano captar essas imagens. O mais verossímil é que as tenha encontrado em algum documentário – qual? – que por sua vez as terá extraído de... A imagem está desgarrada de sua origem e nós só guardamos o último elo de sua trajetória, a qual desconhecemos.

IV. Construção

Uma questão básica que preocupa o montador de todo filme feito com material de arquivo não é apenas a seleção de imagens, mas a construção do novo contexto para e com essas imagens. Dito de outra forma, a questão da unidade do novo filme, sem a qual o espectador terá à sua frente um amontoado caótico de imagens e o realizador não terá como conduzi-lo e orientar sua compreensão e emoção. Tal situação implica uma série de procedimentos sem os quais o novo texto não se constrói e, em decorrência, não se constrói a subjetividade do realizador.

Já me referi a um desses procedimentos, a trilha sonora. Outro diz respeito à ordenação das imagens. Adotamos em “São Paulo sinfonia e cacofonia” e “Sobre anos 60” um estilo de montagem clássico em resposta às questões da plurissemia e da unidade-fragmentação. A montagem da narrativa cinematográfica dita clássica tende a tornar imperceptível o corte ao olhar do espectador, isto é, a passagem de um plano para outro. O espectador não deve perceber o filme como uma série de planos enfileirados uns após os outros, mas como um fluxo. Portanto, o trabalho sobre o corte é essencial, lembrando que este lida sempre com o tema vida-morte, tema a que o próprio vocabulário técnico não está insensível. No Brasil, o termo adotado atualmente – *corte* – provém do vocabulário inglês – *cut* – e alude ao fato de que a imagem utilizada provém de um corte, de uma separação, de uma divisão, operação que leva a uma adoção e a uma rejeição. O termo francês não contém

nenhuma referência à idéia de rejeição: *raccord* aponta para a idéia de junção, de conexão, de ligação entre imagens selecionadas. Apesar da nomenclatura, os franceses sabem que seu termo não abrange a totalidade do processo (como tampouco o termo inglês); isto é sugerido pelos letreiros inventivos de *Le Joli mai* (França, 1963, direção de Chris Marker), onde as montadoras não são designadas pela sua profissão, mas como “mulheres com tesouras”, o que não deixa de evocar as Parcas, tanto mais que as montadoras do filme foram três. Os franceses usam também a expressão *faux-raccord*, sem equivalente em português, que remete a um corte claramente perceptível pelo espectador, que se apresenta deliberadamente como interrupção do fluxo. É justamente o *faux-raccord* que evitamos nesses filmes. Há vários caminhos para disfarçar o corte e promover o fluxo. Muito sinteticamente: encadear os movimentos de câmera e os movimentos dentro do quadro dando a impressão de que o movimento do plano seguinte dá prosseguimento ao movimento do anterior; o olhar, quando a imagem seguinte apresenta o que supostamente o personagem estaria vendo (contraplano); passar de um plano aberto para um fechado, como que detalhando no segundo plano o que teria sido apresentado menos distintamente no plano anterior etc. Não raro um corte visualmente perceptível é amenizado pelo som, fazendo, por exemplo, vazar diálogo ou música de um plano para outro.

Os comentários feitos até agora sugerem uma idéia de total liberdade para com as imagens tomadas de empréstimo. Não é bem assim. Ocorre que a imagem desejada e selecionada não se encaixar no novo contexto, ou não se encaixar adequadamente. Dou alguns exemplos: a narração do golpe de estado de 1964 em “Sobre anos 60” é tensa; a seguir, precisávamos de um plano relacionado com o golpe, mas calmo para encerrar uma seqüência agitada e fortemente emotiva. Escolhemos um plano de Jardel Filho se arrastando dolorosamente de costas escada acima com uma metralhadora na mão; ele grita, mas sua voz não é ouvida: é uma imagem de “Terra em transe”, expressiva do delírio e do desespero do personagem de Paulo Martins. Ocorre que o plano era muito curto e, se era funcional a nível da significação, não o era – no novo contexto – a nível do ritmo. O inserimos assim mesmo, e toda a vez que voltávamos a este trecho do filme, sentíamos necessidade

de algo mais lento, mais distendido. Como trabalhávamos com montagem digital, resolvemos aplicar um *slow* e aumentar o plano, em alguns segundos. Melhorou, mas não era satisfatório. Quando Tata Amaral viu o filme, ela sentiu que esse plano precisava de mais tempo. Não podíamos alongá-lo mais, pois ficaria artificial demais. Resolvemos então repeti-lo (retomando uma operação que Glauber Rocha e seu montador, Eduardo Escorel, tinham aplicado a um plano de Glaube Rocha no mesmo filme): o usamos uma primeira vez na velocidade original, e uma segunda mais lenta. Penso que o resultado é aceitável, mas teria sido preferível conquistar mais alguns segundos. Este exemplo deixa entender que em “Sobre anos 60” houve intervenção sobre as imagens; em “São Paulo sinfonia e cacofonia”, que foi montado em película conforme o método tradicional, fomos obrigados a abandonar imagens que queríamos por não conseguir encaixá-las.

Outro exemplo de natureza diferente: há dois planos que Dora Mourão e eu amávamos e tentamos inserir em vários momentos de “São Paulo sinfonia e cacofonia”, sem sucesso. Um deles, de vários minutos, provinha de “Lacrimosa” (Brasil, 1970) de Aloysio Raulino: a câmera foi ligada dentro de um carro que percorria uma marginal e só desligada quando terminou o *chassis*; o outro é um plano menor, mas assim mesmo de longa duração, pertencente a “Cidade oculta”, apresentava uma draga no rio Tietê, numa esplêndida paisagem noturna. O que ocorria toda a vez que inseríamos esses planos no nosso filme? O filme de origem vinha à tona e o novo filme passava para um segundo plano. Esses planos impunham seu próprio ritmo e desarticulavam o ritmo de “São Paulo sinfonia e cacofonia”. Fizemos outra experiência: ao invés de montar a íntegra dos planos, escolher apenas um trecho. Ocorria então que estes planos perdiam sua força e o fascínio que nos provocavam quando os víamos nos filmes originais, pois esta força estava diretamente ligada a sua longa duração. Após diversas tentativas durante várias semanas, e após uma reflexão sobre o fato de que a frustração fazia parte do processo, desistimos.

Na linha em que conduzo estas reflexões, podemos considerar que o trabalho de montagem dos novos filmes dá-se no quadro de coerções impostas pelo outro, em alguns casos contornáveis, em outros chega-se a um impasse. Se esses casos são

relativamente raros, é que a seleção, mesmo que de forma não muito consciente, leva em consideração a necessidade de montagem dos novos filmes, e descarta espontaneamente situações de impasse.

Por esses motivos, a montagem dos novos filmes prefere trabalhar com planos não muito longos e/ou bastante fechados. Em geral planos longos e abertos lidam com muitos elementos no tempo e no espaço, o que dificulta sua inserção ou, se inseridos, conferem ao novo filme um caráter de antologia, o que deve ser evitado a todo custo, pois é a ruína do projeto de construção de outra subjetividade a partir de material alheio. Por isso, a tendência é trabalhar com planos curtos e fechados, o que não impede que sejam eventualmente conservados planos longos e abertos, desde que lidem com poucos elementos, isto é, elementos que o novo contexto consiga assimilar. Por exemplo, em “Sobre anos 60” usamos um longo plano de Luís Linhares sendo torturado (“A derrota”, Brasil, 1967, direção de Mario Fiorani), mas este plano trabalha apenas um elemento: o corpo do ator e sobretudo seu rosto. No entanto, há casos em que o novo filme consegue, senão assimilar, pelo menos não se perturbar com um elemento não desejado proveniente do filme de origem. Em outras palavras, pode haver *resíduo*. É o que ocorre num monólogo de Corisco, interpretado por Othon Bastos em “Deus e o diabo na terra do sol”. O plano é longo, no início e no final está relativamente aberto e vemos Dada junto com Corisco. Só nos interessava o monólogo, na parte mediana do plano, quando a câmera se concentra sobre o ator, portanto eliminamos o início e o final. Ocorre que durante o monólogo, Dada passa em segundo plano atrás de Corisco e é vista durante alguns poucos segundos, e não tínhamos como suprimi-la do plano. Resolvemos manter o monólogo, fundamental para o novo filme, com essa breve presença de Dada, que não aparece em nenhum outro momento do filme. Aí, o que pode ocorrer? Se o novo filme estiver seguramente montado, se conseguir guiar a atenção e a emoção do espectador tanto do ponto de vista temático quanto rítmico, este pequeno *resíduo* passará quase despercebido. Se, ao contrário, este se tornar um obstáculo à fluência do novo filme, então o realizador e a montadora devem se questionar não apenas sobre a conveniência de inserir ou não o plano, mas sobre a validade do projeto que estão desenvolvendo.

V. Operação de linguagem

Até agora escrevi sobre o empréstimo de imagens, mas este empréstimo pode não ser de imagens ou apenas de imagens, mas do que chamaria de operação de linguagem. Dou dois exemplos:

Numa seqüência de “Sobre anos 60” a que já aludi, a dos intelectuais deprimidos após o golpe, inserimos um plano de um camponês que bate no queixo com a mão e declara “Isso é demais para minha cara”. Esse plano, na nossa montagem, tem função de distanciar o espectador da crise dos intelectuais e sugerir que essa talvez não tenha sido o maior problema do Brasil pós-64. É um efeito irônico. No filme original, “Maioria absoluta” (Brasil, 1964, direção de Leon Hirszman), o camponês se refere ao sistema de distribuição do feijão. Neste filme, Leon Hirszman analisou a situação do camponês nordestino, e criou em alguns momentos um contraponto com planos apresentando uma classe média leviana, alienada, para usar expressão da época, alheia aos problemas populares e do país. Anos mais tarde, Arnaldo Jabor realizaria “A opinião pública” (Brasil, 1967) justamente sobre essa classe média *alienada*, e criaria um contraponto com planos de camponeses, os quais foram extraídos de “Maioria absoluta”, sendo um deles justamente o plano escolhido para “Sobre anos 60”, ele chega assim a seu terceiro filme. De plano do universo principal no primeiro filme, passa à função de contraponto nos dois outros. A operação ideológica é, no entanto, a mesma nos três filmes: fazer contrastar campesinato / povo com classe média. No terceiro filme, porém, a operação sofre um *deslocamento*: a operação de oposição dá-se nos filmes originais com a classe média tida como *alienada*, enquanto em “Sobre anos 60”, o camponês se contrapõe à classe média – os intelectuais – que considerava a classe média *alienada*.

Outro exemplo: em “Fome de amor” (Brasil, 1968, direção de Nelson Pereira dos Santos), Irene Stefânia pergunta: “O povo...onde está o povo?”. A pergunta é feita por um personagem perdido na sua sociedade, na sua idiossincrasia, que não vê a possibilidade de uma ação política por ausência de um povo ativo. Logo a seguir vem

um plano tomado de um barco em movimento suave que mostra crianças paradas na margem, olhando provavelmente o barco passar. Este plano é uma espécie de resposta à pergunta: está aí o povo (esta é, pelo menos, uma interpretação possível do plano). Retomamos não apenas o plano de Irene Stefânia, como também a operação substituindo, porém, o plano das crianças por outro extraído de “Viramundo” (Brasil, 1965, direção de Geraldo Sarno). É um *travelling* com trancos (e não o suave deslizar do plano de “Fome de amor”), mostrando nordestinos em pé, na triagem após a sua chegada a São Paulo, olhando para a câmera. O “sintagma” é o mesmo nos dois filmes, com a mesma significação de base, mas com uma intensidade bem maior no segundo graças à dureza, à força da imagem do filme de Sarno.

Falemos sobre esse plano que “Sobre anos 60” tomou emprestado de “Viramundo”. É a terceira vez que o retomo. A primeira foi em “A esperança é eterna” (Brasil, 1971, direção de João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet); a segunda foi em “São Paulo sinfonia e cacofonia”. Nestes três aproveitamentos, o plano assumiu significações diferentes do contexto original, e diferentes entre si. Não entro na questão da modulação do plano nos seus diversos contextos (questão abordada a respeito dos planos de Walmor Chagas), mas não posso deixar de formular uma pergunta à qual não sei responder com precisão. Os reaproveitamentos provêm de uma necessidade dos filmes em que trabalhei, ou essa será apenas uma circunstância, quando o real motivo seria uma obsessão? Qual? A imagem, o plano, a dureza desse *travelling* imperfeito, essa fileira de homens em pé? Ou a necessidade de apropriação, não apenas de apropriação mas de transformação? E a transformação se operando não apenas do filme base para os outros, mas inclusive entre os diversos filmes em que usei o plano?

A obsessão pela imagem existe. É um fascínio que ocorre quando a imagem fica despojada das significações e funções que lhe atribui o seu contexto. As pessoas de minha geração foram introduzidas à imagem fascinante por uma forma de montagem dos anos 60-70, que consiste no aproveitamento de planos de longa duração (oposta a formas atuais em que a imagem passa rapidamente na tela, mal deixando o tempo de sua apreensão, como em certos *clips* musicais, *trailers*, filmes americanos de violência, o que, aliás, é tão fascinante quanto a longa duração, mas é

um outro processo, outro fascínio). Quando a imagem bate na tela, o trabalho do espectador consiste em apreendê-la, identificar a informação que traz; quando, ela se eterniza na tela, este trabalho esgota-se e a imagem entra num processo que podemos chamar de saturação, no qual ela deixa de estar na tela em função de sua informação, mas permanece *em si*. O plano final de “O anjo nasceu” (Brasil, 1968, direção de Júlio Bresane) dura cerca de sete minutos, e mais dura mais fica difícil tirar os olhos da tela (ou então o espectador se cansa e pensa em outra coisa). As imagens utilizadas em diversos filmes adquirem significação em cada um deles, mas no conjunto do processo das várias montagens elas acabam ganhando um valor em si, independente das significações diversas que lhes são atribuídas. De fato, estas últimas são mutáveis, enquanto a imagem permanece igual a si mesma.

VI. Processo de mão-dupla

Fica claro para mim nesta altura que o essencial do processo não está na apropriação das imagens, mas na transformação, na ressignificação. Isto por vários motivos. Do lado do realizador que reaproveita imagens não elaboradas por ele mesmo, é na ressignificação que ele se constrói. Quando ele se vale diversas vezes da mesma imagem com significações diferentes, a sua subjetividade aparece como móvel, em transformação, em trânsito. É esse o processo de construção. Esse processo de trânsito, e portanto transformação, modulação, de um elemento de um filme base para não apenas um mas diversos outros filmes, não se manifesta somente a nível da imagem. Em “São Paulo sinfonia e cacofonia”, Lívio e Wilson usaram um tema musical de Rogério Duprat tirado de “Noite vazia”, o qual foi retomado mais uma vez em “Sobre anos 60”. Outra operação fizeram esses músicos, essa só possível a nível sonoro, já que todas as imagens de “São Paulo sinfonia e cacofonia” provém de outros filmes: retomaram um tema musical criado originalmente para este filme e o transportaram para “Sobre anos 60”, sendo que o contexto imagem nos dois filmes é totalmente diferente, gerando assim uma modulação significativa do tema musical, o que está perfeitamente dentro do espírito de elaboração dos dois filmes.

Limitei-me a abordar o processo visto do lado de “São Paulo sinfonia e cacofonia” e “Sobre anos 60”. Mas acredito que ele concerne inclusive os autores de quem essas imagens foram tomadas. Diversos cineastas que cederam imagens para “São Paulo sinfonia e cacofonia” comentaram a sua surpresa e alegria em rever suas próprias imagens modificadas por um contexto diferente daquele para o qual tinham sido concebidas. Imagens antigas, às vezes esquecidas, ganham nova vida, se reatualizam, exibem sua potencialidade. É bem verdade que houve também casos, raros, em que os autores tentaram exercer um certo controle sobre o novo contexto para suas imagens preservarem sua significação original, o que foi contornado politicamente. Pode-se pensar que, muito diferentemente de uma antologia, esse procedimento, além de, ou mesmo ao construir novos filmes e a subjetividade de seu autor, devolve uma nova vida às imagens que foram tomadas de empréstimo. Não é portanto um processo de mão única.

Nas últimas semanas de elaboração de “Sobre anos 60”, perguntei à equipe que filme estávamos fazendo. Não me referia à temática, a qual nos meus trabalhos tem em geral relativamente pouca importância, tornando-se o mais das vezes um pretexto para arquitetar uma narrativa, personagens, uma montagem. Nos filmes aqui comentados, me exprimo não pelo tema ou assunto, mas pela maneira visual e sonora como estes são tratados. Propus à equipe que declarássemos – por que não? – que era um filme *neo-barroco*, o que foi ironicamente aceito. Este termo tem a vantagem de sugerir muita coisa e, por isso mesmo, ser vago e impreciso, como ocorre com as palavras fetiches. Essa qualificação irônica colocava o filme numa trilha que me sensibiliza (Haroldo de Campos⁹, Gilles Deleuze¹⁰), e remetia a algumas características tanto de “Sobre anos 60” como de “São Paulo sinfonia e cacofonia”: a retomada de material pregresso, reinterpretado, *ressignificado* com o ludismo inerente a esta prática (era de fato muito divertido ver o Francisco Cuoco de “Anuska, manequim e mulher”, Brasil, 1968, direção de Francisco Ramalho, olhar pela janela e observar Marcela Cartaxo de “A hora da estrela”, Brasil, 1985, direção

⁹ Campos, Haroldo de. A obra de arte aberta. Artigo publicado no *Diário de São Paulo*, em 03 de julho de 1955.

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris, Minuit, 1988.

de Suzana Amaral, passar na rua); o rebuscamento da montagem visual e sonora que, com Idê Lacreta, Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski, chega a um rendilhado; a luta contra este rendilhado, evitando cair no rococó, sempre de espreita, mantendo a densidade da emoção; as múltiplas imperfeições inerentes a este tipo de trabalho que lida com materiais de inúmeras fontes, suportes, épocas, em estado de conservação geralmente precário, resultando uma textura tosca que os filmes acabam incorporando a sua linguagem.

Como se comporta esse tal de *neo-barroco* na construção da subjetividade? “São Paulo sinfonia e cacofonia” e “Sobre anos 60” são angustiados, cheios de ansiedades e contradições; o último é um filme gritado, gritos mudos, sufocados alternam com gritos dilacerantes. No entanto, não é assim que me sinto. Ao contrário, neste entardecer, me vejo antes tranqüilo, até sereno e irônico. O que encontro neste estado de ansiedade dos filmes, não é o meu eu atual, mas o desesperado adolescente que fui. É como se eu fizesse hoje filmes com as tensões da adolescência, filmes que não teria conseguido fazer na época, não apenas por falta de recursos, mas essencialmente porque a própria ansiedade me teria impedido, bloqueado. Neste filmes me encontro hoje justamente no *neo-barroco*, na complexa elaboração lingüística com que trato, expresso e comunico as ansiedades de outrora. Em “Sobre anos 60”, o que me constrói hoje é a linguagem e não o retorno temático a uma época que vivi com intensidade.

Ao finalizar este texto, me chega às mãos o livro de Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, na introdução uma palavra me chama atenção: *ressignificação*. Éribon considera que o *gay* vive numa sociedade que lhe predetermina a identidade. “Me interessei portanto pelos processos de ‘subjetivação’ ou de ‘resubjetivação’, entendendo por isso a possibilidade de recriar sua identidade pessoal a partir de uma identidade designada. O que significa, portanto, que o ato pelo qual reinventa-se a identidade é sempre dependente da identidade tal como foi imposta pela ordem sexual. Nada se cria a partir de nada, e muito menos as subjetividades. Trata-se sempre de uma reapropriação, ou, para usar a expressão de Judith Butler, de uma ‘ressignificação’. Mas esta ‘ressignificação’ é o ato de liberdade por excelência, e aliás

o único possível, porque abre as portas do imprevisível, do inédito”¹¹. Penso que esta observação de Éribon oferece uma pista rica para a interpretação do trabalho de apropriação e *ressignificação* das imagens alheias comentado neste texto.

São Paulo, janeiro de 2000.

¹¹ Éribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Fayard, Paris, 1999, p. 19.