

PAULO HENRIQUE AMORIM FARF O INVASOR AVASSALADORAS BABILÔNIA 2000 AMÉLIA

SINOPSE

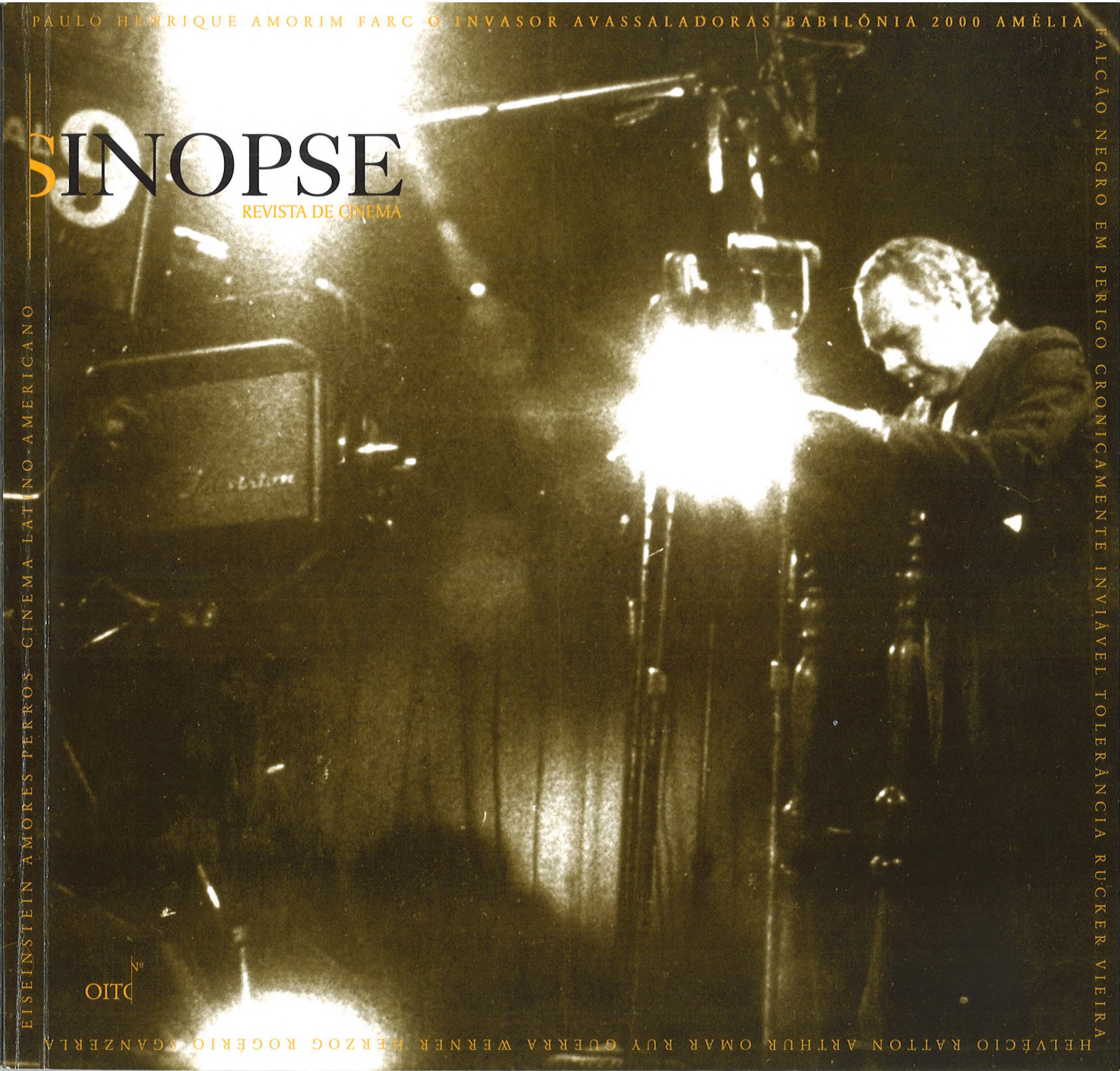
REVISTA DE CINEMA

EISENSTEIN AMORES PERROS CINEMA LATINO-AMERICANO

FALCÃO NEGRO EM PERIGO CRONICAMENTE INVIÁVEL TOLERÂNCIA RUCKER VIEIRA

DLIO

HELVÉCIO RATTON ARTHUR OMAR RUY GUERRA WERNER HERZOG ROGÉRIO SCANZERLA



EDITORIAL

- 01 Brasil, 2002: Rumo a um Ministério da Propaganda?

PRIMEIRA FILA

- 02 O Dono da Voz e a Voz do Dono - A Representação Midiática da Guerra Civil Colombiana
por Paulo Alcoforado

- 08 Mídia e Poder: entrevista com Paulo Henrique Amorim
por Paulo Alcoforado e Alfredo Maney

OLHO CRÍTICO

- 20 A Convivência Forçada com O Invasor
por Cléber Eduardo

- 25 Avassaladoras e Falcão Negro em Perigo, Parasitas num País Devastado
por Paulo Santos Lima

- 28 Tolerância e o Noir: o Gaúcho sob Assédio
por Fernando Mascarello

- 31 Babilônia 2000 - Quando o Cinema encontra o Morro e o Asfalto
por Verônica Ferreira Dias

- 35 O Concerto do Ressentimento Nacional
por Ismail Xavier

- 38 Amélia - Dependência de Dois Mundos que se Estranham
por Stella Senra

- 42 A Câmera Dançante de Ruy Guerra
por Andréa França

CONTRA-CAMPO

- 46 Helvécio Ratton
entrevista por Paulo Henrique Silva

- 52 Werner Herzog
entrevista por Claudio Kabns

FRÁXIS

- 54 Uma Razão para o Cinema Digital [finalmente]
por Eduardo Valente

- 57 Uma Semana com Arthur Omar e Eduardo Sued. Duas Crianças Pensando na Morte
por Cezar Migliorin

ÍNDICE

RAIO X

- 60 Nem Tudo é Brasil na Crítica de Sganzerla
por Samuel Paiva

- 63 Alex Viany e Guido Aristarco: Um Caso de Ideias Fora do Lugar
por Arthur Auran

OLVIDADO

- 70 Um Cabra da Peste na Região Semi-Árida
por Alexandre Figueirôa

DOSSIÊ

- 72 Cinema Latino: Perspectivas
por Tunico Amancio

- 73 O Vermelho e o Negro: Impasse Moral ou Crise de Representação? Amores Perros e outros bichos
por Sérgio Franklin de Assis

- 84 América Latina em Estilhaços. A Dificuldade de Ouvir o Outro em Para Recibir el Canto de los Pajáros
por Toshie Nishio

- 90 América Latina: Entrando no Labirinto de Yulliet
por Pedro Plaza Pinto

- 94 Dios se lo Pague - Uma visão do Melodrama através do Populismo
por Fabián Núñez

- 104 Sombreros e Sarapes
por Maurício de Bragança

- 110 Eisenstein no México
por Raffaella de Antonellis



Carta Final I Fórum Mundial do Audiovisual "Em Defesa da Diversi

Os cineastas, produtores, exibidores, técnicos, distribuidores, profissionais de ensino, televisões, artistas e entidades do setor audiovisual presentes no Fórum Mundial do Audiovisual, realizado em Porto Alegre, nos dias 3 e 4 de fevereiro de 2002, durante o 2^a Fórum Social Mundial, manifestam à comunidade internacional a necessidade de tratar a questão audiovisual como questão social fundamental e apresentam as seguintes conclusões:

A imagem audiovisual - particularmente, a cinematográfica - é uma das mais completas e profundas formas de manifestação cultural dos povos. Sua existência é parte constitutiva e fundamental da identidade de cada nação. Nestas últimas décadas, entretanto, os mecanismos de regulação do mercado mundial têm apontado para a negação deste direito básico de auto-determinação cultural e econômica da maioria da população mundial.

A integração crescente entre a indústria do audiovisual e as indústrias do entretenimento e da comunicação como um todo, através da formação de grandes conglomerados e cartéis internacionais, tem colocado cada vez mais sob ameaça o direito à existência das

diferentes cinematografias e teledramaturgias nacionais, pela via do monopólio dos mercados, da tentativa de imposição de uma matriz estética e da padronização do gosto do público. A liberdade de escolha dos indivíduos é questão de vida ou de morte da democracia.

O cinema e a arte como um todo não podem ser colocados no rol de meras mercadorias que, a cada ano, são objeto de discussões e disputas nos mecanismos regulatórios do mercado internacional. Eles são parte indissociável da soberania de cada país e do sagrado direito à livre expressão, portanto, merecedores de toda proteção da sociedade e dos seus governos.

O cinema é, por sua natureza, uma indústria de protótipos que, como tal, pode garantir o máximo de diversidade. Envolve uma multiplicidade de gêneros e linguagens, do cinema experimental às grandes produções comerciais. Considerando que o princípio da diversidade cultural e o direito à diversidade na produção e consumo de imagens são absolutamente vitais para o equilíbrio da ordem mundial, entendemos inaceitável o domínio do mercado mundial por uma única cinematografia. Seja pela via da imposição de acordos de comércio internacional, seja pela via de imposição do poderio econômico.

Neste sentido, o I Fórum Mundial do Audiovisual propõe uma ação coordenada, em escala internacional, envolvendo as organizações da sociedade civil, as entidades do setor audiovisual e

os diferentes governos nacionais, em busca de uma verdadeira democracia audiovisual mundial, conduzida por regras transparentes e norteada pelos princípios de respeito à soberania cultural, igualdade e fraternidade entre os povos e nações. Assim sendo, para que esta ação se viabilize, propomos os seguintes pontos que deverão orientar um grande debate internacional a partir deste encontro:

- Defesa do princípio da Diversidade Cultural do Audiovisual e do direito de livre acesso ao bem cultural junto as instâncias políticas nacionais e internacionais, declarando a necessidade dos profissionais e público audiovisual criarem grupos de pressão para evitar que os governos dos países firmem compromissos comerciais que comprometam a diversidade cultural ;

- Estímulo para que as sociedades civis de cada país participem ativamente de debates sobre modelos de comunicação existentes;

- Discussão sobre os riscos da lógica política da Organização Mundial do Comércio para o audiovisual com base no entendimento de que o audiovisual é um instrumento de produção de identidade cultural e não pode ser submetido indiscriminadamente as regras do comércio, merecendo proteção especial do conjunto das nações;

- Implantação de ações externas e de acordos internacionais que objetivem o diálogo e a tomada de posições conjuntas entre os países que partilhem dos problemas levantados no FMA 2002, buscando a defesa de seus interesses comuns nos foruns e organismos internacionais, inclusive junto a OMC;

- Recomendação do estudo para a formação de um consórcio internacional de estruturas para a distribuição de produtos audiovisuais, contraposto à organização cinematográfica hegemônica;

- Indicação para que a temática d audiovisual seja entendida como parte essencial do fórum social mundial e efetivamente incorporada a ele como um de seus pontos estratégicos, fundamental nos seus processos gerais de elaboração;

- Instalação de um Fórum Mundial do Audiovisual permanente, constituído a partir deste documento final, através da formação de uma comissão internacional composta inicialmente pelos participantes das mesas destes painéis e entidades presentes, que gerenciarão sua ampliação no decorrer do ano, incorporando todas as organizações operantes segundo estes princípios;

- Organização do II Fórum Mundial do Audiovisual em 2003, antecedido por um encontro preparatório no final deste semestre na Europa, ampliando a participação internacional para preparação das teses que deverão ser discutidas na próxima edição em Porto Alegre.

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 8 ano IV abril 2002

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão

Redator-Chefe: Paulo Santos Lima

Conselho Editorial: Maria Dora Genis Mourão, Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Newton Cannito, Maurício Hirata F., Manoel Rangel, Mauro Baptista, Paulo Alcoforado e Rubens Machado.

Editores: Alfredo Manevy, Leandro Saraiva, Newton Cannito e Manoel Rangel

Diretor de Arte: Maurício Hirata F.

Diagramação: Anderson Cavalcante

Fotografia: Maurício Hirata F.

Revisão: Gustavo Biscaia de Lacerda

Colaboradores: Cléber Eduardo, Fernando Mascarello, Verônica Ferreira Dias, Ismail Xavier, Stella Senra, Andréa França, Paulo Henrique Silva, Cláudio Kahns, Eduardo Bueno, Marcelo Paiva e Clarissa Knoll, Eduardo Valente, Cezar Migliorin, Samuel Paiva, Arthur Autran, Alexandre Figueirôa, Sérgio Franklin de Assis, Pedro Plaza Pinto, Fabian Núñez, Raffaella de Antonellis, Toshie Nishio e Maurício de Bragança.

Projeto Gráfico: Officinae Design

Capa: Fotos do filme *Blabláblá* de Andrea Tonacci

Agradecimentos: Lélia Abramo, Livia Abramo, Renina Katz, Maria Bonomi, Silmara Rosin, Sérgio Concílio e Paulo Henrique Amorim

Agradecimentos Especiais: ZYD Produções, Eduardo Filistoque e Andrea Tonacci.

Entre em Contato Conosco
Atendimento ao Leitor
e Assinaturas

Tel: (011) 3818-3152

End: Rua do Anfitheatro, 181
Colméias - Favo 37

CEP: 05508-900 São Paulo SP

e-mail:revistasinopse@hotmail.com



FOTOGRAMA



Reitor: Jacques Marcovitch **Vice-Reitor:** Adolpho José Meiri **Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária:** Adilson Avansl de Abreu **Coordenadora Geral do CINUSP e Responsável pela Programação:** Maria Dora Genis Mourão **Coordenador de Atividades do CINUSP:** Eduardo Alves **Secretária:** Maria José C. Ipólito **Projeccionista:** Peter Aparecido Pinilha **Estagiários:** Fransueldes de Abreu e Júlio Pessoa

BRASIL, 2002: rumo a um ministério da propaganda?

2002, ano de eleições gerais. Momento em que os discursos de partidos e respectivos programas eleitorais para a TV se confundem, seja qual for a distância real das teses e programas políticos dos diversos candidatos. Predomina o blablablá, a panacéia geral da linguagem, onde se diluem projetos e o discurso audiovisual perde sua força de baliza e transformação.

Em dias recentes, em tonalidade mais agressiva, esse mesmo papo furado colaborou para maquiagem e dar sustentação a um golpe militar na América Latina. Parcela significativa da imprensa internacional contorceu-se para dar novos sentidos à palavra democracia e tornar aceitável para seus leitores o golpe de estado na Venezuela. Uma ginástica discursiva: o presidente eleito democraticamente teria sido derrubado (com tanques) em nome da democracia, por não respeitar a liberdade de imprensa e “não cumprir o que prometeu”. Uma tese, outrora libertária, agora usada para legitimar um golpe de estado. Algo compreensível, se entendermos que a única versão dos fatos é dada por um dos envolvidos no conflito, a própria imprensa venezuelana. Esta, que cumpriu nobres funções nas democracias dos séculos XIX e XX, consolida hoje o papel das velhas oligarquias populistas, com jornalistas que não apenas se julgam porta-vozes da sociedade (velho sonho totalitário) como crêem saber o que o povo precisa. Quanto à Venezuela, foi além: não defendeu a carta constitucional como valor irmão e incentivou ações acima do Estado de Direito. Omitiu que a fonte de informações era parcial, logo duvidosa. Por lealdade corporativa, minimizou a importância do papel de protagonista que as TVs cumpriram no golpe contra Chávez. Ao legitimar o golpe militar na Venezuela, a imprensa internacional mostrou até onde é capaz de ir quando contrariada sua dimensão empresarial.

No Brasil, a situação não deixa de estar avizinhada. País em que a TV é parte da formação nacional, a cotação dos mercadores de imagens está em alta. O marqueteiro político Nizan Guanaes perambula em Brasília com a pose de estadista, como se ocupasse finalmente aquele posto então inédito, que o Ministro de Propaganda nazista Goebbels oferecera ao cineasta Fritz Lang, e que este último recusara: gerenciador de imagens oficiais, tecnocrata audiovisual a serviço do poder. Seus efeitos políticos não estão restritos aos programas eleitorais. A propaganda eficiente é aquela que não se autodenomina como tal: confundida com arte, verdade, jornalismo ou cinema, melhor consubstancia o caudilhismo audiovisual. Do cinema, ela imita e esvazia os avanços de linguagem. Mas sem haver quem se interesse por essa dinâmica (salvo para acentuá-la) no hoje restrito circuito de cinema brasileiro, a propaganda ganha terreno, invade o próprio cinema e torna-se pura hegemonia na visão do país.

Esses veículos (telejornais e *outdoors*) reafirmaram recentemente não apenas o seu poder para lançar e sepultar candidatos, mas o quanto estão dispostos a praticá-lo impunemente em nome da tal “liberdade de imprensa”. A mídia opera em toque de locomotiva para mostrar sua gratidão antecipada, promovendo o candidato do Presidente em prol de alguns antigos e generosos favores do orçamento da União e do BNDES e da emenda. Esta permitirá a participação em até 30% do capital estrangeiro, e “promete” não abrir mão de controle nacional no que se refere ao conteúdo da programação. Nos bastidores, um acordo entre as lideranças de todos os partidos condiciona a aprovação da emenda à criação de uma Comissão de Controle Social sobre a TV, prevista na Constituição, mas nunca executada. Paulo Henrique Amorim, jornalista ex-Rede Globo, conta à *Sinopse*, passo a passo, os bastidores da campanha urdida por setores da imprensa contra o candidato Lula, em 1989. Nem teorias conspiratórias, nem arquivos secretos: no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, todos sabem quem apertou *play-rec*, naquela véspera de Natal de 1989, e a pedido de quem.

Em outra reportagem exclusiva, *Sinopse* revela como uma rede de TV colombiana censurou um documentário capaz de reverter a opinião pública e abalar o Plano Colômbia, às vésperas do maior investimento militar feito pelos EUA na América do Sul desde os anos 60. Bom lembrar: em *Traffic*, Steven Soderbergh – não exatamente um realizador anti-hollywoodiano – acusava o Plano Colômbia de ser uma demagogia. Estamos mesmo nos tempos de um uníssono e maquiavélico “blablablá”, que também é título do visionário filme de Andrea Tonacci, capa e contracapa desta *Sinopse*, e que cumpre o papel dingo de alertar sobre as intenções dos donos da voz.

Os editores

A Voz do Dono e o Dono da Voz a representação midiática da guerra civil colombiana

por Paulo Alcoforado

Brasil, 1936. A impressão na película de um grupo armado que não reconhecia o poder do governo nacional acabou, pelo constrangimento a que foi submetido o Estado de Direito quando da exibição do material, por determinar, anos depois, o fim do banditismo rural denominado cangaço. Embora seja outro o contexto, outra a proporção, o Estado colombiano foi igualmente posto à prova nove dias após a edição do Plano Colômbia de Combate ao Narcotráfico, de 27 de setembro de 2000, desta feita por imagens de soldados e policiais confinados em campos de prisioneiros das FARC - Forças Armadas Revolucionárias Colombianas, veiculadas em rede nacional de televisão aberta.

Uma das grandes diferenças de proporção entre os episódios é a aliança Colômbia-Estados Unidos que, sob nova denominação - Iniciativa Regional Andina - tenta somar forças na comunidade internacional para acabar com o que está sendo chamado de terrorismo. Chefes de Estado do Equador, Peru, Brasil, Venezuela e Panamá, preocupados com suas fronteiras, já pensam em solução conjunta para conter o impacto de investimento da ordem de US\$1,3 bilhão, um dia destinados a reduzir

à metade o tráfico de drogas, hoje voltado ao combate à guerrilha.

A história da Colômbia já pôde ser contada através dos confrontos entre elites econômicas pelo monopólio de exploração das abundantes riquezas naturais. Nasceu assim, quando, em 1820, o bloqueio marítimo inglês impediu o retorno das tropas espanholas à América, deslocadas à metrópole para reverter a Revolução Liberal em curso, viabilizando a independência política de quase toda a América Espanhola. Foi assim

Hemos tenido conocimiento de la posible emisión en su Canal, de un programa relacionado con las condiciones en que se encuentran los soldados y policías retenidos por las FARC, tema que durante la última semana ha concitado la atención de la opinión pública.

Al respecto, muy respetuosamente y desprovistos de cualquier otro interés más allá del de colaborar con nuestra opinión frente a la situación de violencia que permanente y lamentablemente sufre nuestra Patria, nos permitimos sugerirle reconsiderar la emisión de dicho programa.

até a independência da região do Istmo em 1903, no então Panamá, sob tutela dos Estados Unidos.

Em meados do século XX modificou-se, entretanto, o estatuto da guerra, agora representação de conflitos de classe, a promover a união das elites, hoje representadas pelos partidos Conservador e Liberal, contra novos personagens sociais - camponeses e guerrilheiros marxistas. A economia também modulou-se, acrescentando ao extrativismo mineral (petróleo, ouro e pedras preciosas) e vegetal (madeira) as culturas da *cannabis sativa*, coca e papoula,

que se somaram à produção agrícola tradicional (banana, café e açúcar), consolidando o crescimento da economia colombiana - que, registre-se, nunca recorreu ao FMI.

Essa guerra já dura quase quarenta anos e matou somente na última década mais de 35 mil pessoas. Sua existência midiática deuse a partir da edição do Plano Colômbia de Combate ao Narcotráfico, cobertura esta intensificada a partir do 11 de setembro (o General Collin Powell estava em Bogotá), com reiteradas tentativas de enquadrar as ações das

Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia e Exército de Libertação Nacional ao signo do terrorismo.

Há óbvios interesses do governo estadunidense, motivados pela indústria do tabaco e, principalmente, pelo temor de uma América convulsionada pelas reformas de base da Venezuela, bancarrota da Argentina, além do revés histórico para Cuba, dissonâncias à doutrina de Washington. Houve, porém, um movimento colombiano, diga-se, espontâneo, acordado entre o Presidente colombiano Andrés Pastrana, candidato pelo Partido Conservador, e o Comandante supremo das FARC Manuel "Tiro-Certo" Marulanda Vélez, que modificou uma vez mais o estatuto da guerra, ao converter as

principais forças da tensão em personagens midiáticos.

As montanhas de Caguán

O jogo de cena dá-se num palco eletrônico – a Televisão e sua consorte, a Internet. No não-linear a história é outra, os personagens ainda adaptam-se ao tempo da representação. Em meio a negociações de paz eles buscam seu espaço. Em meio a manifestações de força eles forjam seus carismas. Em meio a um ritual de iniciação reconstroem-se os protagonistas de uma sociedade assolada por seqüestros nos centros urbanos e produção de drogas no campo (principais fontes de financiamento de grupos armados legais e ilegais).

Em cena, Andrés Pastrana, do Partido Conservador, eleito sobre o escândalo que envolve seu antecessor, Ernesto Samper, do Partido Liberal, diante das evidências de financiamento de sua campanha pelo Cartel de Cáli. Contracenando, Manuel Marulanda Vélez, o Tiro-Certo, comunista, desde os anos 50 militando no meio camponês, líder de um exército de 17 mil guerrilheiros.

Recém-eleito, mas ainda não empossado, Pastrana foi surpreendido por Tiro-Certo que lhe apresentou propostas para troca de prisioneiros. De maneira não menos surpreendente o Presidente assumiu o compromisso de enviar a lista dos prisioneiros *canjeables*. O primeiro encontro deu-se nas montanhas de San Vicente del Caguán, em 9 de julho de 1998 – o Presidente sem escolta e o Comandante guerrilheiro – e foi transmitido pelas redes de televisão estatais do país. O evento resultou na Agenda Comum de Mudança para uma Nova Colômbia, deflagrando as negociações para o processo de paz.

Em fevereiro último os telejornais do planeta exibiram o espetáculo de ocupação pelo Exército da Colômbia da zona desmilitarizada. Aliás, também desmilitarizada pelas FARC desde outubro de 2001. A região reouve as condições de segurança anteriores a 7 de novembro de 1998, como bem ilustrou o seqüestro da candidata à presidência Ingrid Betancur.

São três, basicamente, os movimentos do jogo de mídia que se deram paralelamente aos quase ininterruptos atentados à infra-estrutura do país e confrontos bélicos. O Presidente foi empossado, cedeu o território de 42 mil km² às FARC, e compareceu ao segundo encontro, às vistas de jornalistas, do escritor Gabriel García Márquez e de mães dos cerca de 500 soldados e policiais prisioneiros da guerrilha. As FARC nomeiam o território de República Independente de Caguán, referem-se ao poder representado pelo Presidente como Governo de Bogotá, e seu Comandante não comparece ao encontro em 7 de janeiro de 1999. Quatro meses depois deu-se, enfim, o segundo encontro entre os líderes – as FARC reivindicam a troca de prisioneiros de guerra. Pastrana é escada de Tiro-Certo.

Pressionado pelo governo Clinton, o Presidente edita o Plano Colômbia, sob consultoria e apoio logístico dos Estados Unidos. As FARC condenam a reunião do Ministro do Interior com líder pa-ramilitar, suspendem negociações e, segundo o Exército da Colômbia, assassinando o presidente da comissão de paz do Congresso e seqüestrando avião com 32 pessoas a bordo, em





soldados, pressionando o governo a criar lei para troca de prisioneiros. Pastrana e Tiro-Certo alcançam o estrelato.

Fim do jogo de cena

Paralelamente a esses três movimentos, dois outros grandes acontecimentos de mídia foram capazes de mobilizar a população. A Confederação Sul-Americana de Futebol confirma a realização da Copa América na Colômbia em julho de 2001, vencida heroicamente pela seleção nacional. O evento mexe com os brios da população, que se comporta em pleno drama burguês como algo equivalente ao coro de tragédia grega. Não fosse o momento histórico crítico, sinalizado com promessas de paz em meio ao clima de total insegurança, a associação



dezembro de 2000 e janeiro de 2001, respectivamente. Tiro-Certo é escada de Pastrana.

Diplomatas estrangeiros de 25 países, além do Vaticano e das Nações Unidas, reúnem-se com negociadores do governo colombiano e das FARC em San Vicente del Caguán, em 8 de março de 2001. O embaixador brasileiro em Bogotá é Marcus De Vicenzi. Os EUA não enviam representante. Meses depois, comissão formada por integrantes do Governo da Colômbia e das FARC viaja pelo mundo, visitando alguns países de regime democrático. Em junho é realizada a primeira troca de prisioneiros: 29 soldados por 15 guerrilheiros, todos doentes. Em seguida, num gesto unilateral, as FARC libertam 250

não seria possível. Os torcedores não se identificam com os jogadores – no nível do Presidente – mas temem por sua sorte.

A conquista da Copa América veio, de fato, contrabalançar um grande golpe sobre a auto-estima colombiana. Em 6 de outubro de 2000 o país pôde assistir via satélite, pelo Canal Caracol (maior empresa de comunicação colombiana), ao filme de sua fragilidade. Anúncios de um programa jornalístico intitulado *En el verde mar del olvido*, de Jorge Enrique Botero, antecipavam algumas imagens e depoimentos de soldados e policiais em poder das FARC. Apesar dos anúncios o programa jornalístico de 43 minutos foi abortado pela empresa produtora, atendendo à “solicitação” da Comissão Nacional de Televisão. E Botero, convidado a se desligar.





Primeira-mão: a revista *Sinopse* teve acesso ao programa, primeiro de uma série que reintroduziria a grande reportagem à grade de programação da televisão aberta colombiana, projeto do experiente e laureado jornalista Jorge Enrique Botero, desde sua incorporação ao Canal Caracol. Os soldados e policiais em poder das FARC era o tema preciso para inaugurar a série de reportagens.

Visitando a zona de distensão, onde eram travados os diálogos entre governo e FARC, o jornalista propôs ao guerrilheiro Jorge Briceño, o “Mono Jojoy”, que o deixasse entrar com uma câmera nos campos de prisioneiros para entrevistá-los, e em seguida lhe concedesse uma entrevista. “*Pues eso está berraco, porque esse tema es del camarada Marulanda [Tiro-Certo] ...pero déjeme yo*



termino de cuadrar unas vainas y le aviso. Yo le mando razón se sí o si no”, respondeu Jojoy. Menos de um mês depois, um bilhete remetido indicava que deveria estar no dia 22 de setembro na aldeia de Los Pozos, em San Vicente del Caguán. Cinco dias antes da edição do Plano Colômbia.

Acompanhado por uma produtora e um cinegrafista, foi levado às pressas por uma caminhonete, em dois turnos de 7 horas, até um rio. Uma embarcação adentrou um labirinto d’água e, após um dia completo, deixou-o em algum lugar da floresta equatorial colombiana. Uma caminhada de 6 horas levou-o até o primeiro dos cinco campos de prisioneiros que lhe permitiram conhecer. As imagens e depoimentos das chamadas para o programa foram o suficiente

para que os telespectadores se identificassem com os 261 soldados e policiais – abaixo do nível de Mono Jojoy e do Comandante, ambos filmados em contra-plongée – e temessem por sua sorte.

A censura exercida pelo Canal Caracol desencadeou um debate público de grande repercussão na mídia impressa e em setores da sociedade civil organizada, agenciado muitas vezes por exibições clandestinas do programa, forçando a emissora a exibi-lo uma única vez, sem divulgação, em horário ingrato. Sua exibição deu fim ao jogo de cena iniciado nas montanhas de Caguán, cuja interpretação dos atores Pastrana e Tiro-Certo tendia ao equilíbrio, até para não pôr suas vidas em risco. Novos arranjos já foram rascunhados no dia 21 de fevereiro último,



AL

quando candidatos à presidência convocados pelo governo da Colômbia e pelas FARC tiveram 15 minutos para intervenções numa reunião transmitida pelas redes de televisão estatais. Os personagens do Presidente e do Comandante não resistiram, capitularam à vida midiática. Sem verbo não há teatro. E nesse palco eram contracenadas negociações de paz de uma guerra de quatro décadas.

Gestão de multidões

Mesmo comprometendo uma "cumplicidade" conquistada a duras penas, o programa é espaço privilegiado para percepção da construção midiática da guerra civil colombiana. *En el verde mar del olvido* é uma grande reportagem, um entre tantos subgêneros do telejornalismo, a ocupar as grades de programação ao longo do dia. No Brasil, esse espaço originalmente conquistado pelo documentário é hoje ocupado por programas como *Globo repórter*. Por grande reportagem entenda-se extensa, não necessariamente profunda, reveladora, jornalística. Sua qualidade de pré-roteirização, sua expressão de voz *over* dando sentido, muitas vezes, a planos de cobertura, em meio a *inserts* de depoimentos professorais ou entrevistas em campo, garantem a segurança necessária à empresa de mídia. Sua limitação narrativa para suportar ambigüidades, sua tendência monofônica, mantém sob controle jornalistas contratados.

O paradigma foi dado pelo movimento do Documentarismo Inglês que, na década de 20 do século passado, socorreu o homem de seu papel coadjuvante no filme de atualidades e no cinema documental

Solicitud colaboración

Doctor

JOSE VICENTE FIERRO

VICEPRESIDENTE

NOTICIAS CARACOL T.V.

Ciudad.

européus, lugar por excelência de exercícios de fé na tecnologia. O homem que num mesmo quadro passava a contracenar com a engrenagem não era, porém, um indivíduo, mas uma função social no "drama mais complexo e mais íntimo de sua cidadania", afirmaria John Grierson, líder do movimento e realizador do emblemático *Drifters* (1929), no qual um navio é palco para que o labor de pescadores alcance a amplitude dramática de heróis que arriscam suas vidas diariamente para alimentar os cidadãos ingleses.

Representação audiovisual de uma visão de comunicação como fator de integração das sociedades humanas, não é de se estranhar que esse engajamento social venha a reboque de um dirigismo estatal, amparado inicialmente pelo Empire Market Board e num segundo momento pela General Post Office, órgãos públicos de comércio e correio, respectivamente, destinados a unificar as partes do Império Britânico. Eis o legado daqueles belos filmes: buscavam a plasticidade do trabalho físico (a arte como subproduto de um trabalho bem executado), mas foram absorvidos como modalidade de dramatização da realidade, nos termos da gestão de multidões.

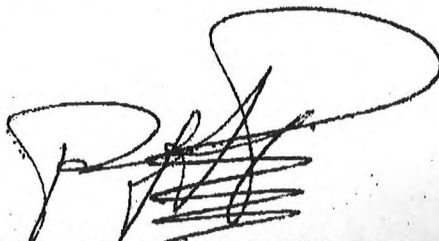
Sin editar

O modo de produção *broadcast*, formato 52 minutos (com anúncios comerciais), suporte Betacam, gênero

jornalismo, nesse esforço de reportagem de Botero, não resultaram num "documentário" sobre instintos assassinos de animais selvagens, *habitats* de animais em extinção, ou mapeamento das fronteiras locais. A câmera aqui vive o dilema de ocupar território inimigo (o Canal Caracol é concessão pública do governo da Colômbia) e seguir o roteiro estabelecido pelas FARC, desde a restrição de registrar apenas uma hora em cada um dos cinco "acampamentos de reclusão" pré-selecionados, passando pela coincidência da visita também monitorada de duas mães de prisioneiros, com o fim de colher provas de sobrevivência dos mesmos, até a *mise-en-scène* de Mono Jojoy, quando de sua aparição em um dos campos de prisioneiros.

En el verde mar del olvido é dividido em dois blocos dramáticos de 24 e 19 minutos, respectivamente. A câmera é sempre convertida em espectadora dos encontros emocionados entre "*las dos mamás*" e os soldados e policiais. Os campos de prisioneiros são dados a ver de acordo com o tempo de confinamento dos detentos (em ordem crescente), informado pelos *gcs*. Também perpassando os dois blocos o que a edição polariza: o Coronel prisioneiro Luis Mendieta e o guerrilheiro-chefe Mono Jojoy. Insiste monótona a visão de cercados de madeira e arame sobre fundo verde.

O primeiro ato varia sobre o *status* de beligerância pressuposto na prática de fazer "prisioneiros de guerra", legitimado mesmo pelo coronel, que critica as condições



Mayor LUIS FELIPE VALENCIA HURTADO
Jefe Departamento Relaciones Públicas Ejército

dadas aos prisioneiros, invocando os direitos humanitários internacionais. O guerrilheiro-chefe, por sua vez, pondera sobre as adversidades naturais de um acampamento de reclusão na selva, exposto à umidade e intempéries, prometendo porém melhorar as acomodações. É Botero quem questiona Jojoy quanto à legalidade de fazer prisioneiros de guerra. O guerrilheiro coloca a questão nos termos de relações entre estados autônomos, insubmissos ambos às leis do outro: Governo de Bogotá *versus* República Independente de Caguán.

Posta a premissa, o segundo ato traz então ao primeiro plano os prisioneiros sem patente, “pessoas de verdade” que espontaneamente se despem da farda, fazendo contraponto aos personagens do coronel e do guerrilheiro-chefe. O sentimento de abandono logo se converte em choro, críticas ao governo, orações coletivas, evocação de milagres, pregações. Os dois últimos depoimentos do programa são dados por soldados de maneira distinta. O primeiro converte-se em personagem carismático, dirigindo-se à câmera, pregando o caminho do dissenso: “a paz está em amar e perdoar todo mundo”. Vislumbrar outras colômbias? O segundo é uma pessoa de carne e osso, de apelido “Rada”. Ele diz sentir-se como um dos marinheiros do submarino Kursk, “en el verde mar del olvido”.

O programa termina com essas palavras, aderindo a essa perspectiva humanitária, revelando a tese da reportagem, conforme explica Botero à revista *Nación*: “*el camino de dos madres al encuentro de sus hijos y la situación de los soldados em cautiverio*”. A edição parece sugerir que a Colômbia pode prescindir de personagens. Talvez esta leitura

seja melhor que o objeto. *En el verde mar...* detém-se sobre os soldados e policiais, fiscaliza os direitos humanitários internacionais, como “*las dos mamás*”, que colhem em câmera doméstica (o programa não revela) provas de bons tratos. *En el verde mar...* não investe sobre o conflito midiático, sobre a construção das personagens, sendo então assimilado.

O coronel prisioneiro revela-se mais humano, por mais irônico que possa parecer, quando saúda colombianos notabilizados pela exposição na mídia mundial, como a cantora *pop* Shakira pelo Grammy Awards, o piloto de Fórmula 1 Juan Pablo Montoya e a seleção de futebol colombiana, envolta ainda na incerteza se será anfitriã da Copa América. O guerrilheiro-chefe fala para prisioneiros em um

com os prisioneiros, dentro do cercado, deixando o cinegrafista no nível destes.

Entrevistado, Botero afirma ser incapaz de informar sobre a localização dos campos de prisioneiros. A interdição à exibição em tevês abertas e internet (os direitos pertencem ao Canal Caracol) e as pistas para localização permitidas pelas imagens, em especial a evidência de eletrodomésticos, são dado novo de um constrangimento de Estado que pode converter *En el verde mar del olvido* num prólogo ao extermínio da guerrilha colombiana, a exemplo daquelas não menos surpreendentes imagens que um certo libanês produziu em matas muito menos cerradas do nordeste brasileiro sobre um certo grupo de cangaceiros.

A reação primeira foi a solicitação da

Comedidamente me permito solicitar su colaboración, en el sentido de autorizar a quien corresponda el suministro de una copia de los Videos SIN EDITAR sobre las imágenes de la Visita realizada por las Madres de los Soldados secuestrados por las autodenominadas Fuerzas Revolucionarias de Colombia (FARC), presentadas durante las emisiones del día 06 de Octubre del 2000.

“auditório”, tendo ao fundo alguns monitores de televisão e um aparelho de som. Sempre às 19 horas, prisioneiros e guerrilheiros assistem a telejornais.

Diante da “pré-roteirização” do Comandante supremo, a busca pela imparcialidade característica ao jornalismo e a tendência à monofonia da grande reportagem acabaram resultando na desproporção das forças, em favor da guerrilha. Foi rompido o equilíbrio que caracterizou as relações midiáticas desde a eleição do Presidente. A ação dramática do personagem Jojoy consiste em manifestações de força determinadas pela “persuasão” à *mise-en-scène* da câmera. Isso se dá no auditório e, emblematicamente, quando o guerrilheiro-chefe sobe numa plataforma para conversar

Comissão Nacional de Televisão, datada de 12 de outubro de 2000, no qual o seu diretor Ricardo Lombana Moscoso apela à condição de compatriota do presidente do Canal Caracol, Ricardo Alarcón. Três dias antes, porém, o vice-presidente e a diretora de arquivo audiovisual do Notícias Caracol TV, Jose Vicente Fierro e Martha Helena Restrepo, respectivamente, receberam duas outras cópias com a seguinte solicitação: “*una copia de los Videos SIN EDITAR sobre las imágenes de la Visita realizada por las Madres de los Soldados secuestrados por las autodenominadas Fuerzas Revolucionarias de Colombia (FARC)*”. O remetente: Major Luis Felipe Valencia Hurtado, chefe do departamento de relações públicas do Exército Nacional - Forças Militares da Colômbia.

MÍDIA E PODER:

ENTREVISTA COM PAULO HENRIQUE AMORIM

Entrevista por Alfredo Manezy e Paulo Alcoforado - edição por Paulo Alcoforado - Colaborou Manoel Rangel

UM PARTICULAR E ILUSTRATIVO MOMENTO DA TELEVISÃO BRASILEIRA, ONDE A PROPAGANDA SE DISFARÇOU DE TELEJORNAL. NA ORIGEM DA NOVA REPÚBLICA, TAL EVENTO TERIA, SEGUNDO MUITOS ESPECIALISTAS, ABERTO UM PRECEDENTE NAS RELAÇÕES ENTRE MÍDIA E PODER NO BRASIL. UM MARCO ZERO DO NOSSO AUDIOVISUAL?

PAULO HENRIQUE AMORIM É JORNALISTA, EDITOR DA TV UOL, CO-PRODUTOR E APRESENTADOR DO PROGRAMA CONVERSA AFIADA, NA TV CULTURA. ENTREVISTA GENTILMENTE CEDIDA PELO PROGRAMA CORTE SECO, REALIZADO PELA ABD-SP E PELA ZYD PRODUÇÕES.

“NÃO ME DAREI AO RIDÍCULO DE DESCREVER A SITUAÇÃO DO MUNDO DA MÍDIA PARA AS PESSOAS QUE O CONHECEM MELHOR DO QUE EU. PESSOAS QUE ESTÃO ENTRE AS MAIS PODEROSAS DO MUNDO. DE UM PODER QUE NÃO É APENAS DO DINHEIRO, MAS DO QUE O DINHEIRO PODE TER SOBRE OS ESPÍRITOS. ESSE PODER SIMBÓLICO HOJE ESTÁ CONCENTRADO NAS MÃOS DAS MESMAS PESSOAS QUE DETÉM O CONTROLE DOS GRANDES GRUPOS DE COMUNICAÇÃO. OU SEJA, DO CONJUNTO DOS INSTRUMENTOS DE PRODUÇÃO E DE DIFUSÃO DOS BENS CULTURAIS.”

PIERRE BOURDIEU,

CONFERÊNCIA A EMPRESAS DE COMUNICAÇÃO
NOS EUA

Sinopse: *Em seu texto O grandalhão e o pirralho, publicado na Folha de São Paulo, em 02.jun.1998, você faz um balanço entre mídia e poder no Brasil. E você afirma que o futuro da liberdade de expressão no Brasil será “o mesmo da tecnologia da era moderna: concentrada, condensada e comprimida”. Qual é a radiografia de poder que você está fazendo quando afirma essas três qualidades para a mídia brasileira?*

Paulo Henrique Amorim: Eu acho que essa síntese que eu fiz aí se confirma no momento porque o Ministro das

Comunicações, Pimenta da Veiga, acabou de colocar na internet, para ser discutida pela sociedade brasileira, uma proposta de uma lei de comunicação de massa, uma lei de radiodifusão. Como se sabe, o Sérgio Mota fez uma lei para privatizar os telefones. Mas ele queria que essa lei fosse acompanhada de uma lei de comunicação de massa que iria regular as relações entre as diversas mídias, e as relações dentro das próprias empresas de comunicação. O projeto do Sérgio Motta, e houve seis versões, o último projeto que se conhece, a última versão do Sérgio Motta que se conhece, limitava o número de empresas para um mesmo canal, para uma mesma rede, impedia a propriedade cruzada, ou seja, num mesmo mercado ter rádio, televisão, cabo, revista e jornal, como por exemplo a Globo tem no Rio de Janeiro, e criava instâncias de discussão de conteúdo do que as emissoras de televisão divulgavam, para preservar não só o mínimo de qualidade, mas sobretudo a pluralidade. Essa era a preocupação do projeto do Sérgio Motta. Eu tive uma conversa com ele. Aliás, foram várias conversas. Eu tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, onde acompanhei a reforma da lei de telecomunicações, feita no começo do governo Clinton, e ponderei que ele corria

um risco muito grande se aprovasse a venda dos telefones sem resolver o problema da concentração na televisão. Lamentavelmente ele morreu, e o projeto dele sumiu. Ressurgiu agora um *frankenstein*, um monstrego, realizado pelo Ministro Pimenta da Veiga, que, como se sabe, é candidato a Presidência da República; ou melhor, talvez poucas pessoas saibam, mas ele é candidato também a Governador de Minas, e o projeto dele não impõe limitações ao número de emissoras que uma rede pode ter, não proíbe a propriedade cruzada, e não faz nenhuma restrição à questão de conteúdo, nem tem nenhuma preocupação com relação a pluralismo.

Sinopse: *Ou seja, ele não interfere no monopólio do sistema de televisão aberta brasileira.*

PHA: O que ele faz é concentrar ainda mais o poder nas mãos dos atuais proprietários de emissoras de televisão. Eu acho, pessoalmente, sobre a questão da democracia brasileira, que nós temos uma democracia formal... O Peru também tinha uma democracia, e nós vimos o que o Fujimori fez dessa democracia. O México tinha formalmente uma democracia, passou

71 anos exercendo a democracia. A Argentina tinha uma democracia, e o presidente que exerceu o poder durante dois mandatos, e tentou a terceira vez, está na cadeia. Uma prisão domiciliar, na companhia de uma jovem e bela esposa, mas ele está preso. Um dos últimos presidentes do regime democrático do México está exilado na Irlanda. E como se sabe, o Fujimori teve uma importante contribuição à cultura política universal, porque foi o primeiro presidente que renunciou por *fax*. Muito bem. Nós temos também uma democracia em muitos aspectos formal, mas a questão básica, a coluna vertebral do problema democrático no Brasil é a questão da concentração da mídia, e esse projeto só faz confirmar isso.

Sinopse: *Como esse sistema de pressões da legislação, e da própria peneira das agências de notícias, interfere na construção da notícia que o leitor comum tem acesso?*

PHA: Primeiro, há uma limitação do mercado de trabalho. Com a isso há uma queda do salário real. O jornalista brasileiro ganha muito mal em relação a países onde existe mais ou menos o mesmo padrão de vida, onde há o mesmo nível de sofisticação dos meios de comunicação. Os salários no Brasil estão muito baixos. Segundo, existe uma questão que é a uniformização do

pensamento. No Brasil você tem uma emissora de televisão que tem o elenco completo de programas jornalísticos ao longo do dia, que é o da TV Globo. Não há pluralismo, não há conflito, não há debate, não há divergência, não há o outro lado, não há outra versão. É uma imprensa, de televisão sobretudo, absolutamente padronizada e desdentada. É uma imprensa que não morde.



Sinopse: *Se um jovem jornalista quer buscar uma certa independência desse sistema que temos no Brasil, existe algum meio? É possível ter uma certa independência das agências de notícias, é possível fazer uma reportagem investigativa hoje no Brasil?*

PHA: Eu acho que há algumas exceções importantes. Me vem à cabeça alguns trabalhos da *Folha de São Paulo*, me vem à

cabeça, sistematicamente, a revista *CartaCapital*, mas, de resto, um jornalista que queira ser independente, ele tem que estar preparado para ter muitas dificuldades em sua carreira.

Sinopse: *Você passou pelos grandes meios de comunicação do país. Rede Globo, Bandeirantes, Jornal do Brasil, atualmente está na TV UOL e na TV Cultura. Como um jornalista mantém sua integridade dentro do mainstream?*

PHA: É uma batalha que se trava diariamente. Agora, é sintomático que, para poder sobreviver como jornalista de televisão, eu tive que criar um produto, sugerir esse produto à Rede Cultura de Televisão, que me acolheu com muita generosidade, com muito carinho, a quem eu devo muito, e fiz uma proposta de co-produção. Eu sou co-produtor, eu não sou funcionário da TV Cultura. Eu arco com parte das despesas e

participo da receita do programa, uma vez que a emissora agora aceita patrocínio institucional.

Sinopse: *Você pensa sobre tudo aquilo que circula ao redor da notícia?*

PHA: Sim. Eu estou subordinado ao departamento de jornalismo. O meu programa tem que se encaixar dentro da filosofia da empresa, que é a de fazer um

jornalismo público, e essa é uma camisa que eu visto com muita tranquilidade, com muito prazer. Agora, eu sou o responsável pelo programa, no sentido de concebê-lo editorialmente, e a Cultura tem sido muito generosa também nesse aspecto, e temos tido uma convivência muito profissional. Mas é sintomático que esse tipo de programa não esteja na tevê aberta. A Cultura é uma tevê aberta entre aspas. Eu acho que isso é muito revelador.

Sinopse: *Na Bandeirantes você tentou levar o telejornalismo a um novo patamar...*

PHA: Na Bandeirantes eu até hoje não sei por que saí. É um mistério profundo que eu espero resolver ao final do meu processo judicial. Eu entrei com uma ação na justiça para que a Bandeirantes pague o que me deve, e espero que ao longo desse processo consiga finalmente descobrir por que eles não quiseram mais trabalhar comigo. Tenho algumas suspeitas, mas não posso ter certeza de nada.

Sinopse: *O que diferenciava o programa que você pensou para a Rede Bandeirantes, e atualmente na tevê Cultura, dos outros telejornais da tevê brasileira?*

PHA: O meu contrato com a Bandeirantes era um contrato em que eu tinha bastante autonomia, só dava satisfações aos acionistas controladores, aos donos da empresa, e abaixo deles eu tinha absoluta autonomia, tanto na parte operacional como na parte de conteúdo.

Sinopse: *E como âncora você comentava a notícia, muitas vezes.*

PHA: Não. Não.

Sinopse: *Implicitamente? Na forma de apresentá-la?*

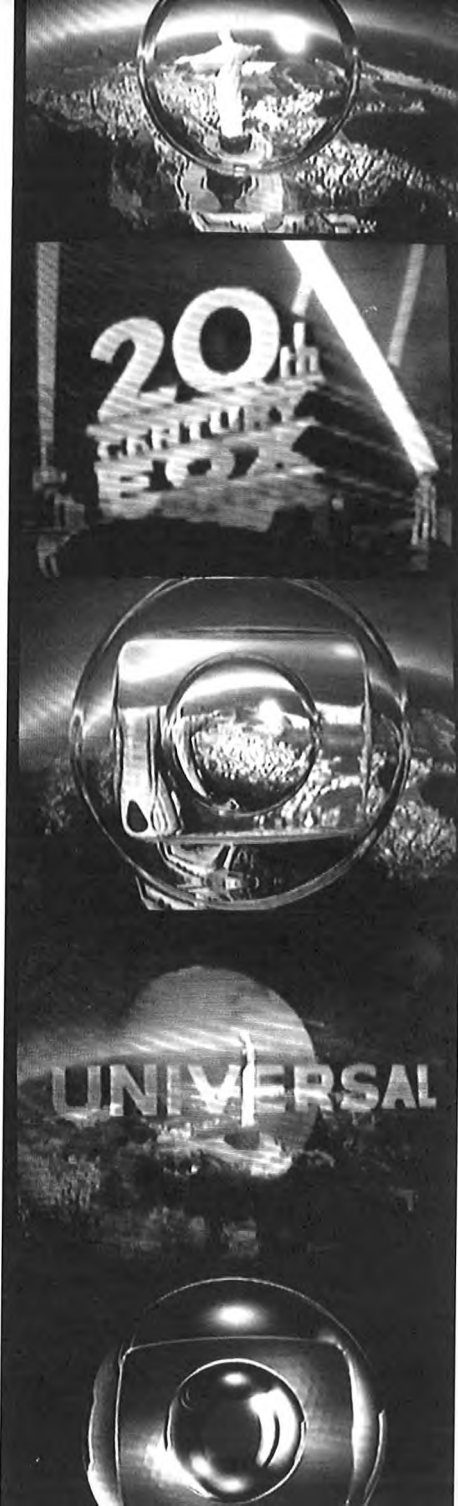
PHA: Não. Não. Eu divirjo do Boris Casoy, acho que âncora não deve dar palpite.

Sinopse: *Nem separadamente, como por exemplo a Ana Paula Padrão faz?*

PHA: Também não. Eu acho que é um abuso, porque você não deve tentar impor a sua opinião ao telespectador. Você deve expor os fatos e o espectador que tome a sua posição. Como dizem os americanos, "você me dá os fatos e eu entro com a opinião".

Sinopse: *Mas os donos de tevê não impõem uma pauta? No sistema das relações da Bandeirantes, por exemplo, você tinha independência para construir a pauta?*

PHA: Tinha. Durante os dois anos a empresa me fez pedidos muito poucos. O Sr. João, sobretudo, o Sr. João Saad, que foi uma convivência extremamente agradável que eu tive. Era um empresário que gostava de jornalismo, sentia orgulho do jornalismo da empresa dele, e me incluía nisso. Eu tive uma convivência muito salutar com ele, e lamentei muito sua morte. E nessa convivência, vez por outra, ele me fazia um pedido aqui, um pedido ali, para poupar alguns amigos pessoais dele, e eu entendia isso como um pedido absolutamente legítimo e respeitei várias vezes. Agora, de resto, com relação à linha editorial, absolutamente nada. Eu me lembro que eu fiz coberturas, por exemplo, sobre o processo de privatização dos telefones, e o escândalo dos grampos, e o



Sr. João me telefonava para contar que o Ministro das Comunicações na época, Luis Carlos Mendonça de Barros, telefonava pra ele, antes de o jornal ir pro ar, pra saber o que eu ia dizer.

Sinopse: Isso é comum na prática jornalística, receber telefonemas do Ministério das Comunicações?

PHA: Não sei. O governo Fernando Henrique tem vários ministros que ligam para os patrões pedindo para punir os repórteres.

“CADA VEZ QUE LIGO A TELEVISÃO NO JORNAL NACIONAL, SINTO-ME FELIZ, PORQUE NO JORNAL DA GLOBO O MUNDO ESTÁ CAÓTICO, MAS O BRASIL ESTÁ EM PAZ. É COMO UM TRANQUILIZANTE APÓS UM DIA DE TRABALHO.”

PRES. ERNESTO GARRASTAZU
MÉDICI,
COMENTÁRIO QUANDO DO ADVENTO DA
TEVÊ EM CORES

Sinopse: Pedindo para punir os repórteres?

PHA: É. O Mendonça de Barros fazia isso; ligava pro “seu” João, pra saber o que eu ia dizer, daí a uma hora, uma hora e meia, e o “seu” João me ligava:

- Olha, o Mendonça ligou, hein!? O que é que você vai fazer?
- Ah, vou fazer isso...
- Então manda bala!

Sinopse: O Bernard Cassel, editor do Le Monde Diplomatic, quando esteve no Roda viva, teve um momento de enfrentamento com os entrevistadores, que estavam tentando encurralar a posição dele, de um jornalismo radicalmente independente na Europa.

De repente, ele disse: “o único jornalista, em rigor, aqui, sou eu, porque todos vocês trabalham em jornais que pertencem a grandes corporações, e eu trabalho num jornal totalmente independente”. Eu me pergunto até que ponto ele não tem razão, na medida que...

PHA: Eu acho que é um exagero. Você pode ser um jornalista independente em alguns jornais brasileiros. Por exemplo, vou lhe dar o caso do Bob Fernandes. Bob Fernandes, que é repórter da revista *CartaCapital*, que eu considero um dos

Times, ou muitos repórteres do *Washington Post*, não sejam jornalistas independentes.

Sinopse: Mas dá pra comparar o nosso modelo com o modelo americano?

PHA: Nosso modelo não dá pra comparar porque aqui não há diversidade, aqui não há pluralismo.

Sinopse: As relações entre jornal e corporação no Brasil são mais complicadas.

PHA: São mais complicadas. Você tem no Brasil uma emissora de televisão com o

“NÃO HÁ PLURALISMO, NÃO HÁ CONFLITO, NÃO HÁ DEBATE, NÃO HÁ DIVERGÊNCIA, NÃO HÁ O OUTRO LADO, NÃO HÁ OUTRA VERSÃO. É UMA IMPRENSA, DE TELEVISÃO SOBRETUDO, ABSOLUTAMENTE PADRONIZADA E DESDENTADA...”

melhores repórteres brasileiros, eu acho que ele é um jornalista independente trabalhando numa empresa.

Sinopse: Mas a empresa, no caso, é a revista. A revista não pertence a uma grande corporação.

PHA: Mas é uma corporação importante, é a *Vogue*, a editora da *Vogue*, tem uma série de publicações na área feminina, e publicações respeitáveis. Eu acho que vários jornalistas da *Folha*, por exemplo, são jornalistas independentes. Você não pode dizer que muitos repórteres do *New York*

noticiário completo. Você tem três jornais de importância nacional: *Folha*, *Estado* e *Globo*. O que é que é isso? É inacreditável!

Sinopse: O telejornal por exemplo, como qualquer programa de televisão, vive da receita publicitária. Um anunciante tem como pressionar?

PHA: O anunciante não leva em consideração a questão do conteúdo. A menos que seja um conteúdo bárbaro, um conteúdo grotesco, uma coisa inaceitável do ponto de vista ético ou moral. Mas normalmente o problema do anunciante é alcançar o público consumidor.

Sinopse: *O Estado é um grande anunciante.*

PHA: A pressão do Estado hoje é mais política do que de dinheiro. O Estado no Brasil já foi um anunciante mais forte. O governo federal e os governos estaduais já foram mais fortes; hoje eles são menos fortes no ponto de vista de grana. Eles exercem o poder de outra forma, com a pressão política, com a pressão disfarçada, enfim, há vários mecanismos.

"(...) NA TRADIÇÃO LIBERAL ANGLO-SAXÃ, A MAIS INFLUENTE PARA OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO, FALA-SE NA IMPRENSA COMO QUARTO PODER, OU WATCHDOG, O CÃO DE GUARDA QUE NOS PROTEGE CONTRA OS ABUSOS DOS PODEROSOS. FOI POR ISSO QUE A CONSTITUIÇÃO AMERICANA CONSAGROU NA PRIMEIRA EMENDA, DE 1772, QUE O CONGRESSO NÃO PODERIA FAZER LEIS QUE RESTRINGISSEM A LIBERDADE DE EXPRESSÃO E DE IMPRENSA."

JEAN BAUDRILLARD,
EM SIMULACROS E SIMULAÇÕES

"SE A CAUDA É MAIS INTELIGENTE QUE O CÃO, A CAUDA BALANÇA O CÃO."

DAVID MAMET,
EM MERA COINCIDÊNCIA

Sinopse: *Vocês, jornalistas, dentro de um telejornal, trabalham com imagem, áudio, presença física, têm uma série de ferramentas para construir a notícia. Qual o grau de consciência que o jornalista tem na televisão para trabalhar com essas ferramentas no Brasil?*

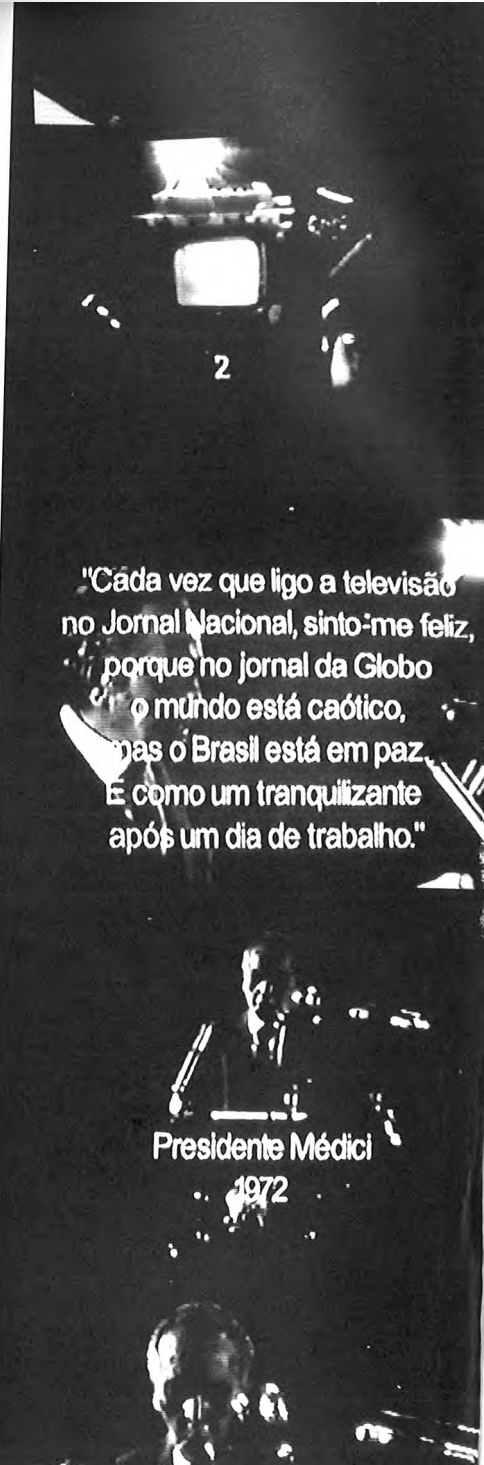
PHA: Hoje no Brasil já existe uma tecnologia de televisão bastante difundida. A "escola da Globo" formou muita gente em televisão. Hoje é tudo mais ou menos macaco-velho, ninguém faz nada ingenuamente.

Quando você faz um enquadramento mais dramático, quando você puxa um tipo de edição, quando você faz um certo tipo de iluminação, quando você puxa a voz do apresentador, do locutor, para um lado mais grave, todo mundo sabe o que isso significa. Não há mais nenhuma ingenuidade, nenhuma espontaneidade nisso. Quer dizer, todo mundo sabe que esse frenesi de ficar olhando para dezoito câmeras ao mesmo tempo dá impressão de instantaneidade, de "ao vivo". Quando se sabe que a cobertura ao vivo não é necessariamente verídica. Pode estar havendo um quebra-quebra aqui, e eu fazendo ao vivo aqui em frente ao Jardim Botânico, e ficar parecendo que está tudo muito bonito porque está tudo verde atrás. Só que aqui está tendo um quebra-quebra desenfreado, estão saqueando um supermercado. Aqui está ao vivo, mas não é verdade. Então, essa multiplicidade de câmeras, você ir para um comentário e fechar o *close* no apresentador, tudo isso é uma linguagem pra realçar a dramaticidade. Como dizia o Orson Welles, a única coisa importante em cinema é que plano fechado é drama e plano aberto é humor. Se o Orson Welles achava que isso é a única coisa importante, eu acho bom a gente levar em consideração. Fechou, é pra dar dramaticidade.

Sinopse: *Você falou de dramatização, mas a construção do sentido da notícia já é uma coisa mais complexa. Até que ponto...*

PHA: "Construção do sentido da notícia"... você quer dizer o quê, a manipulação?

Sinopse: *A manipulação. Existe um fato, a gente pode criar uma versão desse fato de várias formas diferentes. No caso*



"Cada vez que ligo a televisão no Jornal Nacional, sinto-me feliz, porque no jornal da Globo o mundo está caótico, mas o Brasil está em paz. E como um tranquilizante após um dia de trabalho."

dos âncoras que fazem comentários, a impressão que se tem é que há uma opinião assumida...

PHA: Vou submeter você a um teste. Quando um âncora faz um comentário, procure ver se o inverso daquele comentário poderia ser exibido. Se não puder, tem alguma coisa errada com aquele comentário. Ele diz assim: “o cachorro tem quatro patas”. Ele poderia dizer “o cachorro tem seis patas”? Não. Logo, dizer que o cachorro tem quatro patas, tem alguma coisa por trás desse comentário. Eu construí ao longo de minha vida alguns testes. Um deles é esse.

“QUANDO UM ÂNCORA FAZ UM COMENTÁRIO, PROCURE VER SE O INVERSO DAQUELE COMENTÁRIO PODERIA SER EXIBIDO. SE NÃO PUDER, TEM ALGUMA COISA ERRADA COM AQUELE COMENTÁRIO.”

Sinopse: Mas há outras técnicas de construção mais implícitas, essa é a mais explícita de todas, a emissora faz seu comentário ali. As mais implícitas de construção da notícia, no sentido dado mesmo. Na sua trajetória tem algum caso exemplar?

PHA: Há dois casos clássicos, históricos, que fazem parte dos manuais de televisão do mundo inteiro, que são casos de manipulação de fatos com objetivos eleitorais. Primeiro foi em 1988 no México, com a campanha do Carlos Salinas Gortari, candidato do PRI, partido do poder, e o

Gualtemo Cárdenas, o candidato de oposição, filho de Lázaro Cárdenas, o homem que estatizou o petróleo no México e criou a PEMEX. Que, com todo programa de liberalização e globalização, e abertura que o México fez, a PEMEX não foi privatizada nem na área petroquímica. Portanto é uma coisa importante, está lá pros mexicanos, é um símbolo significativo até hoje. Muito bem. Na véspera da eleição, a Televisa, que era na época uma emissora que tinha uma hegemonia comparável à que a Globo exerce aqui, a Televisa botou no ar dois camponeses se dizendo filhos bastardos do Lázaro

Cárdenas, e portanto irmãos do candidato Gualtemo Cárdenas. Os sujeitos ficaram horas falando, dizendo como era a vida deles, e as dificuldades que passaram pelo fato de serem filhos bastardos. Isso depois se provou que era uma fraude vulgar. E o outro caso de antologia, está em todos os livros, manuais de televisão, reportagens que se fazem sobre a utilização da televisão com objetivos eleitorais, é o caso aqui do Brasil, de dezembro de 1989, da manipulação que a Globo fez do debate do Collor com o Lula, e que ajudou decisivamente na eleição do Collor.

Sinopse: Em artigo publicado na revista CartaCapital, você aborda essa fatídica edição do Jornal nacional, “ponto culminante de uma política de manipulação da opinião pública, através do noticiário da maior rede de televisão comercial do mundo, fora dos Estados Unidos”. Você trabalhava lá na época. Como se deu exatamente?

PHA: Eu conto nesse artigo que, no dia seguinte ao debate, a primeira edição foi feita pelo Wolney Pinheiro, o Pinheirinho, que era um editor de rede, tinha um cargo importante na hierarquia da Globo na época, dirigida pelo Armando Nogueira, e o Pinheirinho foi designado pelo Armando para editar o debate. O Pinheiro pegou a equipe dele, saiu da Globo, foram para um canto, pra não serem influenciados pela opinião dos colegas, foi uma eleição muito radicalizada, evidentemente, entre direita e esquerda...

Sinopse: Havia um clima no país...

PHA: Havia um clima no país muito agudo, muito tenso. Pinheiro foi para um hotel, se não me engano, para uma casa, não sei onde, e voltou no dia seguinte e fez a edição do *Jornal hoje*, aquele que vai ao ar na hora do almoço. Uma edição bastante razoável, que eu assisti, uma edição equilibrada, onde o Collor tinha mais tempo que o Lula, mas era uma edição onde apareciam os pontos fortes e fracos dos dois candidatos com razoável equanimidade.

Sinopse: Essa, do Jornal hoje.

PHA: Essa do Pinheirinho, no *Jornal hoje*.

Sinopse: No dia seguinte ao debate.

PHA: No dia seguinte. Trabalho profissional, que poderia ser exibido na BBC,

em qualquer emissora séria do mundo. O dr. Roberto não gostou dessa edição, e deu uma ordem ao então editor de política do *Jornal nacional*, o editor de política da rede, o Ronald Carvalho, e disse o seguinte:

- Pegue tudo o que é bom do Collor e tudo o que é mau do Lula.

Sinopse: Seguindo uma orientação do dr. Roberto?

PHA: Do dr. Roberto. "O que é bom do Collor e o que é mau do Lula. E faça a edição desse jeito". E o Ronald fez isso, com o apoio do Alberico, que era o diretor-geral de jornalismo. E foi exatamente o que o dr.



Roberto pediu, se retiraram todos os pontos fortes do Lula, só entraram os pontos fracos, e o Collor apareceu como uma pessoa que não teve nenhum momento de vacilação, e partiu pra cima do Lula, deu a impressão que o Lula era um frágil, e que o Collor era evidentemente mais preparado para exercer o poder. Nesse caso também, houve mais tempo pro Collor do que pro Lula, só que foi uma coisa tão desequilibrada a favor do Collor, que eu liguei depois de ver o *Jornal nacional* em casa, eu liguei pro Ronald:

- Vem cá, o que é que você fez, como é que você faz uma coisa dessa?

- Eu resolvi fazer o seguinte, Paulo



Henrique, já que é pra tomar partido, eu resolvi fazer uma coisa tão escrachada que as pessoas percebessem que era uma manipulação.

Sinopse: O que é uma desculpa bem...

PHA: Foi o que o Ronald falou. Seguindo-se ao debate, aparece uma pesquisa do Vox Populi. O Vox Populi, como se sabe, trabalhava pro Collor, era o instituto de pesquisa do Collor. O dono do Vox Populi é o filho daquele que se tornou depois o principal assessor no Palácio do Collor, o embaixador Coimbra. O filho do embaixador Coimbra é o dono do Vox Populi. Então, colada no debate, veio uma pesquisa apresentada pelo Cid Moreira, e ele apresenta uma pesquisa em que o Collor dá



uma surra. Quem ganhou o debate, quem você acha que ganhou o debate? É o Collor. Quem está mais preparado? É o Collor. Quem enfrentou melhor os problemas nacionais? O Collor. Quem demonstrou mais segurança? O Collor. O Collor fez tudo. E em seguida vem o Alexandre Garcia, que naquela época era o principal repórter político da casa, ele trabalhava em Brasília, e o Alexandre Garcia, no estúdio, faz uma peroração sobre o papel da televisão e a democracia:

- Estamos orgulhosos de poder participar desse evento que é um monumento ao exercício da democracia.



Ou seja, o debate, somado ao resultado do debate, logo em seguida, e a sugestão de que aquilo, daquela forma, era o exercício da democracia, aquilo tudo junto, na minha opinião, teve um papel extremamente importante na eleição do Collor.

Sinopse: Quase decisivo.

PHA: Talvez decisivo. Talvez decisivo. De qualquer maneira, um papel muito importante. O que não é o mais importante. O mais importante, na minha opinião, não é saber se o *Jornal nacional* elegeu ou não elegeu o Collor. O mais importante é não se discutir como é que é possível, dentro de

uma rede de televisão, num país como o Brasil, com a complexidade do Brasil, fazer isso impunemente. Esse é que é o ponto. Ah, o Lula disse que perdeu o debate. Não me interessa. O Lula não entende nada disso. Com todo respeito, todo respeito. Eu entendo mais que ele. Ah, o debate reflete o que aconteceu. Não é a função do jornalista dizer isso. É por isso que jornalista não pode ter opinião. Jornalista não pode ter opinião é nessas horas, quando o circo tá pegando fogo, o país tá metade pra lá, metade pra cá, você vai ter opinião como?

Sinopse: Paulo, vamos ver um trecho da versão integral do debate Lula versus Collor, 12 anos atrás, a primeira pergunta, feita por Boris Casoy

[um telão é acionado, onde Paulo Henrique Amorim assiste ao debate entre Collor e Lula. A pergunta é do jornalista e apresentador Boris Casoy.]

- [...] O debate que vamos iniciar agora com uma pergunta minha para os dois candidatos. A pergunta será sobre economia, tema deste bloco. Os países comunistas atravessam grandes transformações sobre o aspecto político e econômico. Estão optando pelo caminho da liberdade política, a maioria deles, e pela eficiência do mercado na economia, inclusive no que diz respeito a salários, o que mostra que o Estado-empresário está falindo naqueles países. Pediria aos senhores que se posicionassem, dessem sua opinião sobre as transformações do mundo comunista, sobre o aspecto econômico, e de que maneira esses fatos, essas transformações econômicas, podem ser aproveitados no Brasil como lição. De acordo com o sorteio, responde primeiro o

candidato Luis Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores.

Sinopse: Trata-se da primeira pergunta do segundo programa do segundo turno, poucos dias antes da eleição, e a primeira pergunta feita no programa assistido por milhões de brasileiros que iriam votar dali a poucos dias, estabelece uma pauta sobre o Leste Europeu e o mundo comunista.

PHA: É muito delicado eu fazer uma análise sobre o trabalho de um colega meu.

Eu acho que a questão da Queda do Muro de Berlim, ali em 1989, era evidentemente uma questão que se impunha. E os dois candidatos deveriam se manifestar sobre isso. Eu acho que, desse ponto de vista, a pergunta é perfeitamente pertinente. A minha restrição à pergunta do Boris é que eu acho que ela contém, por si própria, a opinião do Boris, em alguns trechos, em alguns pontos. E isso eu, pessoalmente, não faria. Agora, eu perguntaria sobre o impacto da queda do Muro de Berlim sobre o programa dos dois candidatos.

Sinopse: Mas onde está a construção da pergunta?

PHA: Quando ele descreve... Ele dá a

impressão de criticar, ou de tomar partido, em relação ao que está acontecendo no desmantelamento das economias do Leste Europeu e tal, que o Estado está indo pro vinagre e tal... Eu acho que a pergunta contém, em si, uns ingredientes de opinião, do jeito que foi formulada, que eu, pessoalmente, não formularia desse jeito.

Sinopse: Vamos ver um outro trecho do debate.

[o telão é acionado: o jornalista Villas Boas Corrêa pergunta aos candidatos].

- [...] O presidente eleito vai necessitar de muita popularidade, de dialogar com a sociedade, para explicar as medidas amargas a serem adotadas, inclusive com a imprensa, que é uma via natural de conversa e diálogo com a sociedade. Ora, pelas regras, pelas normas, que os senhores impuseram a esse debate através de seus assessores, os jornalistas estão aqui relegados a uma posição secundária, marginal, quase ridícula. Cada um de nós tem direito a uma pergunta de 30 segundos, três perguntas para cada um, o que dá 1,5 minuto para cada um. Nós quatro ocupamos 6 minutos do programa, mais 30 segundos para

“...NINGUÉM FAZ NADA INGENUAMENTE. QUANDO VOCÊ FAZ UM ENQUADRAMENTO MAIS DRAMÁTICO, QUANDO VOCÊ PUXA UM TIPO DE EDIÇÃO, QUANDO VOCÊ FAZ UM CERTO TIPO DE ILUMINAÇÃO, (...) TODO MUNDO SABE O QUE ISSO SIGNIFICA.”

cada moderador, são mais 2 minutos, 8 minutos no total, de um programa que tem 2 horas e 30 minutos, no mínimo. Eu pergunto se é esse o modelo que o senhor e que o outro candidato pretendem adotar no relacionamento com a imprensa, se é essa a noção de distribuição de tempo. Oito minutos para perguntas e 2,5 horas para respostas. Inclusive com esta mordça. O jornalista faz a pergunta, não tem o direito de questionar a resposta, sequer de registrar se ela é correta. Ou o senhor tem um outro modelo, um outro esquema, para na Presidência da República, o senhor e o outro candidato, no rodízio da pergunta, melhorarem esse relacionamento com a imprensa, e assim flexibilizar essa conversa. Porque nesta rodada, francamente, os candidatos gostam muito de democracia para si, mas não para a imprensa.

Sinopse: Era Nova República, redemocratização, e a pergunta é muito inteligente porque parte do formato do debate para fazer um gancho para a pergunta da futura relação do presidente eleito com a imprensa. Mas até que ponto a gente não vê, na premissa do raciocínio, o jornalista se

vendendo como porta-voz da opinião pública a priori?

PHA: Não. Eu tenho uma grande admiração pelo Villas Boas Corrêa. Quando eu fui editor-chefe do *Jornal do Brasil* eu o convidei para ser meu editor de política. Ele estava aposentado no *Estado de São Paulo* e aceitou o convite, e foi uma convivência extremamente agradável, extremamente enriquecedora para mim. O Villas fez uma pergunta muito pertinente, eu não me lembrava dessa pergunta, e é exatamente isso, a imprensa precisa ter acesso às autoridades e as autoridades precisam tratar a imprensa com respeito, com direito de resposta. Em nenhum lugar do mundo se faz uma pergunta sem direito de réplica.

Sinopse: Mas aí o jornalista vai comentar a resposta?

PHA: Não. Não. Não é comentar. Então eu pergunto pra você, “você tomou café hoje de manhã?”, aí você diz “eu hoje fui a Santos”. Peraí, eu tenho o direito de perguntar, “escuta, mas eu lhe perguntei se o senhor tomou café hoje de manhã”. Você conhece muitos políticos que você pergunta se ele tomou café hoje de manhã e o cara diz que foi a Santos. Se você não tem direito de réplica,

o repórter é um inútil, como diz o Villas muito bem. Existe um problema número um que é o seguinte, você vai fazer pergunta num debate desse, é justo você fazer uma pergunta que não seja uma pergunta que a empresa para a qual você trabalha esteja preparada para que um representante seu faça? Isso é uma questão importante. Você é empregado de uma empresa, chega lá e faz uma pergunta que a empresa não queria. Então é melhor não fazer. Talvez seja melhor não fazer. A outra questão é até que ponto, nesse intercâmbio entre vários jornalistas e os candidatos, existe, de fato, a possibilidade de esclarecer coisas. Já há várias dúvidas sobre isso. É um formato que ainda sobrevive, mas ele está sendo revisto. Os candidatos progressivamente se organizaram de tal maneira pra fazerem esses debates, que viraram robôs.

Sinopse: Tem um roteiro, um script.

PHA: Você pergunta qualquer coisa, eles dizem a mesma coisa...

Sinopse: Mas até que ponto a pauta que o Casoy coloca na primeira pergunta, o comentário implícito, e essa vontade de protagonismo na ação política, implícita na segunda pergunta, não prenunciam de certa forma a edição que a Rede Globo faz do debate?

PHA: Não. Não. A edição do debate foi uma decisão, foi um *flat* do Dr. Roberto. Não tem nada a ver.

Sinopse: Existe um clima geral na imprensa de vontade de intervir na vida política? Existe um clima generalizado de que a imprensa tem autoridade pra...

PHA: Não. O Villas nunca quis intervir na vida política.

“VOCÊ VAI FAZER PERGUNTA NUM DEBATE DESSE, É JUSTO VOCÊ FAZER UMA PERGUNTA QUE NÃO SEJA UMA PERGUNTA QUE A EMPRESA PARA A QUAL VOCÊ TRABALHA ESTEJA PREPARADA PARA QUE UM REPRESENTANTE SEU FAÇA?”

Sinopse: *Não, mas não quero personalizar o debate pro Villas ou pro Casoy, é mais pra tirar um sentimento geral da imprensa após a lei da mordça, após a redemocratização do país, uma vontade geral de se sentir à vontade para intervir na vida política brasileira, de ter um papel de protagonismo na ação política.*

PHA: Eu acho que os jornalistas já se deram conta de que não têm poder nenhum. Eu acho que ficou mais ou menos claro nos últimos tempos que o poder da imprensa está muito desfalcado. Essa uniformização, essa concentração... *Quem são os grandes repórteres da televisão brasileira? Eu tenho um amigo que diz que o melhor repórter da televisão brasileira é o helicóptero. Quem são? Dá o nome de um.*

Sinopse: Caco Barcellos, por exemplo?

PHA: *Caco. Outro.*

Sinopse: Que é marginalizado.

PHA: *Está na Globo News. Outro.*

Sinopse: Você é um deles.

PHA: *Não. Hoje, na Globo.*

Sinopse: Jânio de Freitas, por exemplo.

PHA: *Não. Hoje, na Globo. Repórter, repórter que vai pra rua, apura as coisas e revela coisas que você não sabe.*

Sinopse: Não me ocorre nenhum nome.

PHA: *Caco, Caco e...? Se você morasse em Marte nos últimos tempos, digamos que você fosse redator-chefe do jornal O Marciano, você do Brasil daria as seguintes manchetes: "político ladrão se elege presidente e é 'empichado', a*



desvalorização do Real provoca uma perda de patrimônio de centenas de empresas brasileiras e praticamente destrói o Mercosul porque desorganiza a relação com a Argentina, e o apagão". Pergunto: a televisão brasileira anunciou que um ladrão estava assumindo a Presidência da República?

Sinopse: Não.

PHA: *A imprensa brasileira avisou que o real estava sobrevalorizado, ia ter que ser devalorizado, e ia quebrar muita gente?*

Sinopse: Você avisou, isso eu lembro no *Fogo cruzado*. O único.

PHA: *Quem mais?*

Sinopse: *CartaCapital?*

PHA: *CartaCapital. Quem mais?*

Sinopse: Ninguém mais.

PHA: *E o apagão? Quem avisou que ia ter apagão?*

Sinopse: Apagão? Ninguém.

PHA: *A CartaCapital.*

Sinopse: *A CartaCapital. É verdade. A CartaCapital avisou. Duas capas, um ano antes. Um furo daqueles.*

PHA: *Você vê que os leitores de Marte estariam muito melhor servidos do que você.*

Sinopse: *Os critérios de absorção de novos quadros na mídia, seja impressa, a mídia audiovisual, são critérios muito complicados atualmente. Por que o que*

um jovem jornalista que sai da faculdade tem como futuro? É sombrio.

PHA: É sombrio. É bom ficar claro que o futuro de um jovem que está estudando na faculdade e quer ser jornalista é um futuro de muitas dificuldades, de muitos obstáculos...

Sinopse: E se ele não tiver massa crítica, mais complicado será o futuro, pelo visto.

PHA: Uma das tentações dele será ser jornalista econômico, que, como diz um outro amigo meu, jornalismo de economia no Brasil não é nem uma coisa nem outra. O jornalismo de economia no Brasil que é um jornalismo, freqüentemente, de *press-release*, um jornalismo de corroborar, de confirmar o noticiário do governo e das empresas.

Sinopse: O interessante de rever na íntegra o debate 12 anos depois é que dá um gancho pra TV Senado, porque a TV Senado permitiu a possibilidade, pra cinco milhões de brasileiros que têm até a cabo, da “democracia audiovisual brasileira”...

PHA: Um grande progresso a TV Senado.

Sinopse: Uma democracia de cinco milhões de assinantes, né? Esses cinco milhões tiveram acesso à versão, na íntegra, dos fatos que tinham uma edição nos jornais noturnos. O que a TV Senado trouxe além disso?

PHA: Aquilo é muito bom. Inclusive, ela libera o sinal para uma série de outras emissoras. Hoje, não sei se você sabe, com a contenção de custos, a Globo está fazendo muito poucas coberturas com equipamento

“O JORNALISMO DE ECONOMIA NO BRASIL QUE É UM JORNALISMO, FREQUENTEMENTE, DE PRESS-RELEASE, UM JORNALISMO DE CORROBORAR, DE CONFIRMAR O NOTICIÁRIO DO GOVERNO E DAS EMPRESAS.”

próprio, fora dos grandes centros. Mesmo nas viagens do Presidente da República. E freqüentemente ela manda uma equipe atrás do Presidente da República e, pra não gastar dinheiro com satélite, ela gera o *off* do repórter junto com a matéria da Radiobrás. E o vídeo é da Radiobrás. Faz um áudio próprio, faz uma passagem do repórter, gera junto com a Radiobrás, e não precisa pagar satélite. E isso é a Globo. Agora, a TV Senado

está tendo o poder de disseminar, de distribuir de graça para um número infinito de outras emissoras pequenininhas, inclusive pra internet, coisa que eu faço, o sinal dos debates do Senado e da Câmara.

Sinopse: A TV Senado explicita a edição dos telejornais? Porque ao oferecer os fatos na íntegra, de alguma forma ela explicita que há uma edição, que há uma versão dos fatos que é dada pelos diversos telejornais brasileiros da tevê aberta.

PHA: O que não impede que continue havendo uma edição manipulada.

Sinopse: Na TV Senado?

PHA: Não. Quando as emissoras usam o material da TV Senado. A TV Senado não tem edição.

Sinopse: É, tem uma edição de campo-contracampo.

PHA: É, campo-contracampo. O que pode ficar claro, pra quem assistiu o debate na íntegra, é como os jornais de televisão do dia seguinte escolhem...

Sinopse: Escolhem determinados trechos. Essa comparação é interessante. Daria uma boa aula de jornalismo. O Eugênio Bucci fala que no telejornal existe uma montagem eisensteiniana, de atrações, porque você tem sempre uma notícia boa, notícia ruim, notícia boa, notícia ruim, que estabelece na estrutura do programa uma lógica de compensações que dão a idéia de que a natureza da história se neutraliza, e você pode ver a novela das 8 tranqüilo. Você concorda que a estrutura do telejornal traz também um sentido?

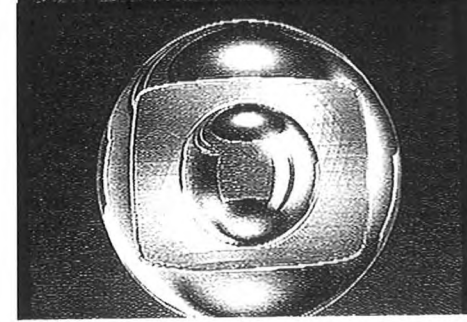
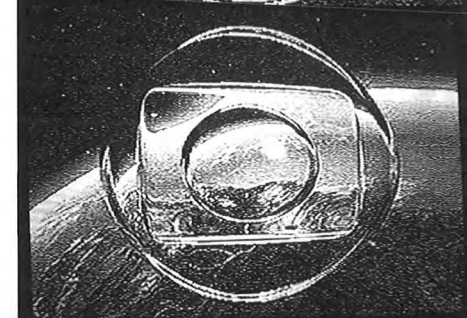
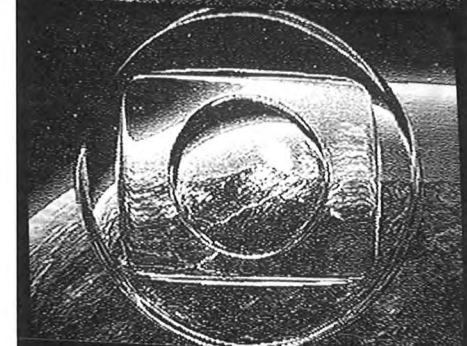
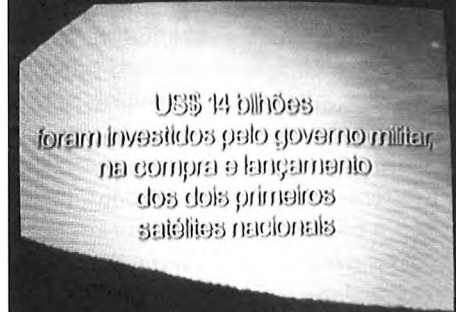
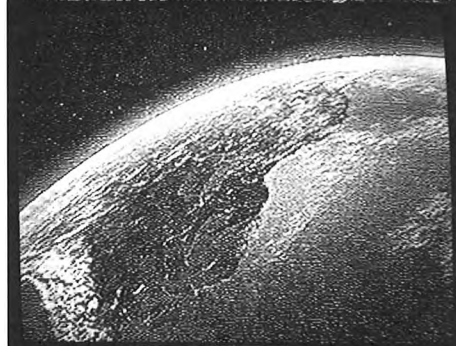
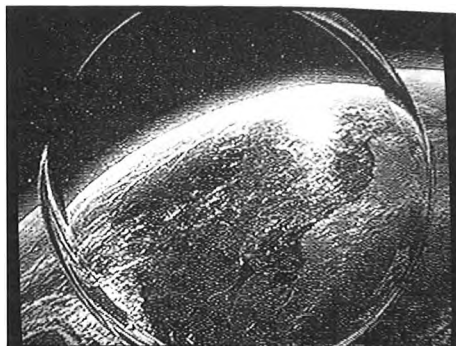
PHA: A paginação é uma forma de opinião. A opinião do editor se dá na escolha. Por isso que o grande jornalista americano Ted Copell diz que o papel do editor é de ser um cartógrafo. É pegar a realidade e reproduzi-la, exatamente como é, num tamanho menor. Porque senão ele dá opinião, na hora de escolher. Eis aí o problema do debate na *Jornal nacional*. Não foi feito por cartógrafos, foi feito por militantes da campanha do Collor.

Sinopse: *E tinha gente do PRN na redação, né?*

PHA: Tinha. O presidente do PRN estava lá, passeando nas ilhas de edição, como se fosse um dos nossos. Assim, entrava na ilha, saía da ilha...

Sinopse: *Qual é a atualização hoje das relações entre mídia e poder no Brasil?*

PHA: Eu acho que a mídia brasileira é uma mídia desdentada. Com raras exceções, eu incluo aí a *Folha de São Paulo*, incluo a *CartaCapital*, incluo evidentemente a TV Cultura, mas é, em geral, uma mídia desdentada.



A Convivência Forçada com *O Invasor*

por Cléber Eduardo

A primeira seqüência de *O Invasor*, de Beto Brant, é filmada sob a ótica de Anísio (Paulo Miklos). Mostra a chegada de dois empreiteiros, Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges), para contratar o matador Miklos. Eles querem eliminar o sócio. Uma vida de confortos não os satisfaz. Desejam adquirir, sobretudo, mais poder. A ação passa-se no território do matador. Os invasores ali, portanto, são os contratantes. São eles quem descem o andar da pirâmide social e vão à periferia da geografia paulistana para pagar pelo serviço sujo com o qual não querem enlamear as mãos. Pagam para fazer e ficarem limpos. Assim caminha a elite que



atola os pés no crime. Essa perspectiva será invertida ao longo da narrativa. Os invasores passarão ao papel de invadidos. Anísio mata o sócio da dupla e infiltra-se no universo dos “patrões”. Força-os a dar-lhe um emprego e a bancar o CD de um amigo *rapper*. Passa a viver um romance com a filha do homem a quem matou (Mariana Ximenez) e a usufruir dos luxos disponíveis na classe alta. Ele quer viver como os bacanas, mas não os substitui nessa condição. Torna-se *O Invasor* sob a ótica dos contratantes e do espectador.

O Invasor é um reflexo das tensões das classes média e alta diante da explícita presença da periferia nas regiões centrais e com poder de consumo das grandes cidades. Um reflexo e uma reflexão, em forma de denúncia. O filme aponta o dedo acusador para uma elite que, não podendo mais ignorar o bombástico efeito de séculos de opressão, imobilismo sócio-econômico e ausência de políticas de transformações conjunturais, passou a blindar seus carros e a construir fortalezas para morar. Também é um alerta para uma classe média que, hoje não menos vítima, mas mais indefesa da gradual explosão da panela de pressão, clama por repressão às conseqüências e não às causas dessa tragédia. Esquecidos nas periferias, “os sem perspectivas”, agora, fazem-se lembrar. Sob a ótica de quem tem algo, são invasores das ilhas “civilizadas”. Nem é preciso salientar que, diante de qualquer registro policial, a ficção torna-se pálida. Como esses registros caíram na banalidade de tão freqüentes, a ponto de não tirar mais o sono de ninguém, *O Invasor*



destina-se a abrir os olhos de quem está anestesiado. É um filme em sintonia com seu tempo.

Na produção brasileira dos últimos anos, o empenho em ocupar espaço no circuito de exibição resultou em uma grande quantidade de projetos com temas suaves, visões festivas do país e (re)visões históricas nem sempre bem-sucedidas em sua ponte com

a atualidade. Poucos projetos tiveram a coragem de encarar o desafio de retratar com urgência a face atual do Brasil. Nos filmes de maior empenho social, predominou um olhar de esperança, de uma luz em meio à escuridão, como se isso em si alterasse a realidade. Ou a classe cinematográfica ignora o país onde vive, e contenta-se em fabricar entretenimentos de questionável apelo popular, ou realmente enxerga a miséria geral brasileira com incurável otimismo. Os filmes produzidos nos anos 90 não refletem, em conjunto, a temperatura social vivida pelo Brasil. O impacto gerado por *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, apenas o confirma como exceção.

O invasor segue no contrafluxo dessa maré tomada de brisas e carente de tempestades. Toma como objeto de observação a problemática urbana e não o universo rural institucionalizado como cenário das mazelas nacionais desde *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Também atualiza a visão sobre essa instituição imaginária e tratada como massa uma chamada “povo”, sobre o qual o olhar romântico já dava sinais de desgaste ainda no Cinema Novo. O povo não é mais o oprimido necessitado de organização para virar a mesa. Não há mais o sonho da revolução ou da mobilização popular. Isso não significa que não haja consciência política. Ela existe. Apenas serve a lutas individuais, não a um processo de transformação coletiva.

O invasor é uma visão sobre o impasse brasileiro. Não vislumbra falsas esperanças ou idealiza qualquer aspecto do real. Sintomático. O olhar obstruído por uma névoa de ceticismo traduz a postura de uma geração de cineastas sem ilusões sobre o país

do futuro. Mostra o filme que não há futuro possível se o país andar nesse compasso. Isso coloca essa pequena obra na condição de sintoma e diagnóstico. Saímos do terreno da visão marxista da luta de classes. Anísio não quer protagonizar uma inversão de pólos entre periferia e burguesia. Deseja apenas se incorporar à classe dominante. Dispõe-se a defender os interesses dela para compartilhar seus prazeres. Seu objetivo é pertencer a essa segmento. “Tô pensando em me envolver, dar um trampo, cuidar da segurança para vocês irem para a praia”, diz a Giba e Ivan, os “patrões” a contragosto, a quem ele vê como sócios em potencial. Na mansão de Marina, a filha do homem a quem matou, exclama: “Sempre sonhei com um palácio, mas achava que era conversinha. Nessa casa, dá para viver, viver a vida mesmo”.

O que ele chama de “vida mesmo” é direito ao prazer, não à batalha pela sobrevivência. Para chegar a esse estágio, Anísio precisa demonstrar autoridade. Ser temido como uma ameaça para ser aceito por quem se sente ameaçado. Sua relação com os funcionários da empreiteira reproduz o modelo do patrão, opressor e vigilante, mas com a intimidade de quem tem a mesma origem dos oprimidos. A raiz social em comum com os peões estimula-o a demonstrar-lhes seu poder recém-adquirido quase à força. Os funcionários são vistos por ele como seres impotentes, gente incapaz de entrar no jogo como ele faz. Quem não joga fica para gandula.

A premissa do convívio forçado ou a contragosto entre andares diferentes da estratificação social foi desenvolvida pelo menos em outros dois filmes de safras recentes da produção brasileira. *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, tratou-a como comédia de erros. Duas crianças de uma favela carioca

invadem, por uma soma de acasos, a mansão de um figurão americano. A tragédia instala-se de modo fatídico. Não há culpados. Apenas vítimas. A convivência se dá sem intenções, por um erro de cálculo do destino. Em *Dezesseis zero sessenta*, de Vinicius Mainardi, o convívio é de outra origem. Um presidiário é morto por engano, no lugar de outro, a mando de um empresário. Para compensar o equívoco cometido, o empresário hospeda a família do morto. Quer limpar-se consigo mesmo, embora não se corroa em culpa. O acaso volta a mobilizar a tragédia, em mais uma comédia de erros, apesar de as atitudes serem intencionais. Os personagens querem eliminar-se. Não suportam a convivência: ou uns ou outros.

Tanto em um filme como em outro não há interação entre as classes. Elas apenas habitam o mesmo espaço por força das circunstâncias e a tragédia dá-se pelo fato de os pobres estarem fora de seus galhos. Eles alimentam o embate de forças por estarem em um espaço social alheio. *O invasor* propõe outro olhar para a relação. Não há acasos no roteiro escrito a partir de história de Marçal Aquino. Ivan e Giba agem com objetivos claros. Anísio reage com metas definidas. E há interação entre este último e o mundo dos dois primeiros. Não há choque de forças, mas um contrato de convivência, que contraria os contratantes do matador. Ivan e Giba não querem nem ver a sombra de Anísio, porém, diante da insistência deste em não voltar para seu canto, precisam decidir se cedem um pouco ou contra-atacam. Giba é mais pragmático. Como não quer perder seu espaço, assimila a contragosto, e não sem tensão, a presença do invasor estrangeiro à sua vivência. Reproduz uma atitude secular da elite brasileira: ceder um pouco para não correr o risco de perder tudo. Ivan reage de

outro modo. Sente-se em pânico com a proximidade de Anísio e pressente o progressivo ruir de seu projeto. Opta pelo confronto.

Seu projeto já está em frangalhos antes mesmo do crime para o qual contrata Anísio. A elite orgulha-se de diferenciar-se da plebe rude e sem rumo por agir de acordo com regras de conduta consideradas necessárias no estabelecimento de uma sociedade. Coloca-se no papel de bússola desse conceito de vida em grupo. Um modelo. Pois esse modelo está com um câncer em suas células. Não há na existência cotidiana dos personagens nenhum sinal de harmonia. O casamento de Ivan, por exemplo, está no chão. Com notável capacidade de síntese, o roteiro expõe essa situação. Bastam duas seqüências para se revelar o panorama conjugal. Uma apresenta sua esposa reclamando do fato de o marido nunca acompanhá-la em seus compromissos sociais. Cada um por si embaixo do mesmo teto. Uma seqüência adiante flagra a esposa chegando a casa embriagada. Não é bebedeira de celebração, mas de degradação espiritual. Nenhuma perspectiva de um futuro percebe-se ali. Impera o mal-estar de quem tem muito, materialmente falando, mas continua insatisfeito em um grande vazio.

A jovem com quem Anísio envolve-se, Mariana, também está perdida nesse vácuo. Quer a aventura para dissipar seu tédio. Nem a morte dos pais a abala. Mariana passa pela vida sem dar valor a nada. Deslumbra-se com a realidade de carne e osso do novo namorado. Transa com ele sem camisinha. Inconseqüência em meio à sede de riscos. Mariana é o símbolo de uma classe alta fascinada pela periferia (das gírias aos figurinos). Giba não está menos mergulhado nesse falso paraíso burguês. É sócio de uma boate-prostíbulo e protagoniza negociações em sua empresa. Seu

casamento, na fachada, parece ir bem. Isso não o impede de viver ao lado de prostitutas. Essa vida dupla reflete a faceta ilícita por trás do modelo social tido como exemplar.

A burguesia, portanto, é uma ilusão. Limita-se à matéria. E a semente dessa ilusão volta a ser regada quando Ivan, em uma tentativa de recomençar seu projeto de vida, idealiza a imagem e o caráter de uma prostituta (Malu Mader), cujas intenções são incompatíveis com sua promessa de dignidade. A visualização do paraíso burguês fica cada vez mais turva conforme o cerco fecha-se sobre ele e a possibilidade de perder o resto de suas conquistas agigante-se a seu lado.

Beto Brant havia revelado habilidade técnica em *Matadores* e *Ação entre amigos*. Parecia tão preocupado em demonstrar seu valor que os filmes ficavam aquém da exibição de talento. O cartão de visitas do cineasta era tão vistoso que superava cada um dos dois longas. Típico caso de diretor superior a seus filmes. Forma a ofuscar conteúdo. Ou pelo menos desviar a atenção deste. *O invasor* revela o amadurecimento desse cineasta em construção, sem perda do saudável vigor do cinema de juventude. A maturidade está na adequação entre a opção estética e a escolha temática. A forma servindo ao conteúdo e ampliando seu alcance. Poucos filmes brasileiros recentes foram tão felizes nesse casamento de êxito tão difícil. *Bicho de sete cabeças*, de Laís Bodansky, e *Latitude zero*, de Toni Venturi, são outros raros exemplos.

A transformação das imagens captadas em Super-16 em imagens digitais e posteriormente passadas para 35mm dá ao filme um colorido opaco e acinzentado. As cores são mortas. Essa palidez visual traduz, cromaticamente, o nebuloso ambiente

paulistano. As externas noturnas mostram uma cidade sombria, inóspita, à espreita, como se armasse uma cilada para os personagens. Assume-se a perspectiva das classes média e alta, da qual Giba e Ivan fazem parte, que vêem em cada esquina o risco de caírem em uma armadilha. Essa impressão é ressaltada nas cenas filmadas de dentro do carro. As imagens transmitem a idéia de uma segurança frágil contra os perigos das ruas. Esse aspecto sinistro da cidade também chega à tela via noticiário da TV, no tráfico de drogas tratado como evento corriqueiro e na facilidade para se comprar uma arma no meio da noite. A cidade torna-se uma personagem presente, um organismo doente e apodrecido.

O invasor não se limita a expor o mundo esfacelado dos burgueses invadidos. A câmera faz um *tour* de automóvel pela periferia em um momento *videoclip* da narrativa. Mostra imagens de vida e de sua degradação. Favelas, muros grafitados, vielas e crianças. A câmera assume a ótica de quem não é dali. Poderia apenas vampirizar aquele segmento da realidade, como um carro passeando pelo Simba Safári, mas sai do carro e vai para a rua. Faz paradas em um bar e em um salão de cabeleireira, onde o elemento humano ocupa o centro das atenções. O contato com o mundo do qual não faz parte não tira do filme a condição de um olhar do centro para a periferia. Mas o impede de olhar a periferia de cima ou à distância. Olha por dentro, com olhos de fora. Postura inevitável de um olhar que faz parte desse mesmo mundo, embora esteja desconectado dele por um muro geográfico e social.

Os movimentos de câmera buscam traduzir, visualmente, o desequilíbrio e a convulsão de São Paulo. É a estética da inquietação. Planos curtos dentro de um mesma seqüência, com hiatos entre uma

imagem e outra, ressaltam essa sensação de realidade caótica. O uso de cocaína, *ecstasy* e uísque pelos personagens, assim como o fato de Ivan não dormir mais a partir de certo momento, amplificam as sensações emitida por esse caos. A imagem transmite essa multiplicação dos sentidos ao espectador. *O invasor* é um filme insone, adrenalinado e turbinado por aditivos químicos. Não soaria tão contundente em sua forma se não fosse a trilha sonora a base de *rap* e variações. As músicas são empregadas como comentário social. “Bem vindo ao pesadelo da realidade”, ouve-se em um trecho. A frase parte do princípio de que quem anda em cima da pirâmide vive na ilusão, em um aquário. A realidade são as ruas, os cadáveres despejados no matagal, o vale-tudo da periferia. O uso desse comentário musical é direcionado ao público. Abram os olhos e olhem ao redor, o filme diz ao espectador. Ou nem precisa. Por que esse “ao redor” já está diante de todos. Em um outro momento, canta-se “eu, você, ninguém presta”. A música eletrônica tocada na boate aonde Marina leva Anísio é a equivalência da turma burguesa para o *rap* feito na periferia. Não há letra. Nenhuma idéia. Apenas sensações, corpos em movimento, um vazio em alto volume. O *rap* propõe a verbalização de um olhar de dentro para fora. A música eletrônica faz movimento inverso.

Voltemos ao impasse ético exposto em um dos *raps*. Ele é explicitado, em atitudes, por cada um dos personagens, independentemente de sua situação social. Há vítimas em *O invasor*. Mas todos também são culpados. Não há, portanto, inocentes. Giba é o exemplo mais notório desse apodrecimento ético. Encara a vida como uma guerra sem limites na luta pela sobrevivência. Ao comen-



tar com o sócio Ivan sobre um funcionário de sua construtora, sintetiza sua visão das relações sociais: “Esse povo quer seu carro, seu dinheiro e sua mulher. Temos de aproveitar as oportunidades antes que alguém aproveite em nosso lugar”, diz. É um lema de vida. Atirar primeiro no banguê-banguê do capitalismo. Matar o competidor para liderar a disputa. E o inimigo está também, ou principalmente, dentro da própria classe social.

Beto Brant tem uma postura mais ou menos comum no segmento de diretores revelados no longa-metragem durante os anos 90. Persegue um caminho cujo mapa não busca vinculações a tradições ou movimentos estéticos. Não é o único. A sede pelo estabelecimento de uma marca individual leva diretores a ignorar ou a desconhecer referências fundamentais na iluminação dos caminhos tomados na elaboração de uma proposta estética. Isso os leva a apresentarem-se como órfãos, e não como herdeiros ou negadores, de modelos ou autores cinematográficos influentes. É só uma tentativa de buscar uma identidade muito própria. Mas não há como conceber uma obra sem nenhum laço com as informações aí disponíveis. Filmes são frutos de seu tempo, de sua sociedade, da vivência de seus realizadores e da relação dele com outros filmes. Essa ausência de conceituação de Brant não faz dele uma construção suspensa no ar. Herdeiros não são necessariamente conscientes de suas heranças, assim como as tradições e influências têm poder irradiador suficiente para gerar frutos sem serem cultivados de modo racional.

O invasor está em sintonia com alguns filmes de novos diretores europeus e latino-americanos dispostos a tocar produções baratas, direcionar o faro para questões



sociais atuais e desenvolver narrativas empenhadas em servir ao assunto sem deixar de chamar atenção para si próprias. São obras pequenas e vigorosas. Impossível saber se permanecerão imunes ao tempo ou se apenas servirão para melhor entender-se o mundo onde vivemos. De qualquer forma, essa é sua proposta. Posteridade não se faz hoje. Esse modelo de cinema de guerrilha, feito quase como uma reportagem estilizada e ficcionada de seu tempo, em geral com uma linguagem planejada para transmitir a instabilidade do tema, não

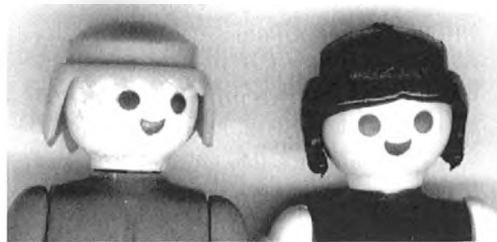
é exatamente uma novidade. As mais impressionantes experiências do cinema contemporâneo ainda estão umbilicalmente ligados a marcos consagradores desse caminho (neo-realismo italiano, Nouvelle Vague, Cinema Novo). Beto Brant não as reproduz, mas as atualiza de maneira pessoal, adicionando os próprios signos de sua vivência como cidadão e criador. *O Invasor* torna-se uma obra fundamental pela força que tem como sintoma e diagnóstico de um meio ao qual está inevitavelmente ligado.

Avassaladoras e Falcão Negro em Perigo, parasitas num país devastado

por Paulo Santos Lima

Se as larvas na carne aguçaram os instintos revoltosos dos marujos do *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, o mesmo não vem acontecendo com o público brasileiro, que vem deglutindo alimento podre ou de segunda linha há tempos, e, pior, sem torcer o nariz. Em tempos de penúria, já sabemos, come-se o que aparece pela frente, até estragado. É assim no esforço de guerra, que desde o período napoleônico foi experimentado pela população civil que aguardava esperanças o retorno dos soldados gloriosos. Aqui, no Brasil e Terceiro Mundo, contudo, a guerra não parece ter fim ou vitória. *O invasor*, armado com o aparelho midiático, vem sendo implacável, e aflorou um traço que sempre esteve no sangue humano - o do impacto visual - e lançou uma inversão de valores que prejudica o público a discernir entre filé mignon e coxão duro. Este último, no tumulto, torna-se uma peça de filé. Dentre tantos produtos estragados nacionais e importados, todos com embalagens extraordinárias e com maior disponibilidade nas prateleiras, há um brasileiro que engorda uma lista digna de Procon: *Avassaladoras*.

De certa forma, a proposta de *Avassaladoras* não seria tão execrável, ainda mais para um cinema que precisa crescer e reconquistar o público vampirizado pelos filmes estrangeiros, se arriscasse e inventasse sobre a fórmula do puro entretenimento e assumisse suas limitações. Mara Mourão, contudo, filmou um roteiro que nem uma criança de 12 anos faria tão inverossímil, reple-



to de clichês e mau-gosto. O elenco mescla a canastrice com a má direção, puxado por Reynaldo Gianecchini e Giovanna Antonelli, ambos mais construções publicitárias que gente do ofício cênico. O método de atuação de todos que assinaram seus créditos no filme parece aquele quando o cinema migrava



do silêncio ao som e a empostação anti-naturalista ainda se fazia necessária. Sendo uma comédia, o erro ainda é mais grave.

Bem longe das brilhantes *screwball-comedies* de Hawks e Cukor, e mesmo da já conhecida comédia romântica, que costumam vagar nas ansiedades femininas e evidenciar dois mundos impenetráveis e complementares, o masculino e o feminino, em *Avassaladoras* o intuito poderia ser mais digno, mais engajado em apontar o jeitinho brasileiro ou de buscar uma felicidade irreverente neste caos político nacional. As tais mulheres, desprezadas pelos homens e por seus sonhos, tentam uma volta por cima, procuram tornar-se mulheres “avassaladoras”. A originalidade, aqui, já nasce condenada à morte, mas o pior estaria por vir, sob a responsabilidade de Mara, que criou um grande compêndio de tudo o que se deve fazer para destruir a concepção de cinema como arte: câmera que enquadra mal; decupagem próxima a de uma montagem ginasial em VHS; trilha sonora equivocada; itens diegéticos que suspeitam da perspicácia do espectador. Com tal boçalidade de argumento e estética fílmica, que remete a um teatro encenado por canastrões e argumento píffio, e feito num país agonizante e cuja cultura vem sofrendo seqüestros diários, *Avassaladoras*, o filme, acaba cumprindo um papel próximo à traição à pátria.

Pois *Avassaladoras* ainda é desmascarado como produto malévolo por outro traço além do interesse mercadológico: a apologia do preconceito. Em meio a homens bonitos e burros, outros tão belos quanto canalhas,



alguns outros tão feios quanto chatos, surge o árabe Miguel (Caco Ciocler), que está longe de ser feio, nem bonito de to-

do é, mas veste-se mal, tem modos bizarros e assusta a pobre Laura (Giovanna), que fica horrorizada quando visita sua loja, em bairro central do Rio de Janeiro. Pegue-se um *O invasor*: a câmera não estranha a periferia, mas tenta entendê-la, usar a mesma baia. Aqui, com *Avassaladoras*, a incursão a uma região mais popular é semelhante a uma visita ao inferno, à pequenez e à banalidade. A moça sai da zona sul e faz careta quando encontra a “desordem”, o suor, a barba, os pêlos, a carne. Resumindo, o temor da burguesia.

A câmera, então, é companheira desses valores burgueses, excludentes, que tentam a negação de um país racialmente miscigenado e ainda carente de integração social. A diretora de cinema e publicidade Mara Mourão não limou do roteiro esse ranço que chibata a nossa identidade histórica. Assim como durante a Segunda Guerra houve colaboracionistas por todos os lados, até mesmo entre os judeus perseguidos, pois alguns poucos conseguiram livrar sua pele e ainda exercer cargos de confiança nos guetos, ou como muitos franceses que aceitaram o jugo nazista por mais de quatro anos, *Avassaladoras* aceita a regra do jogo, imposta pelo mercado globalizado – e guiado pelos grandes países – e, amiga e admiradora do invasor, escolheu o caminho fácil e covarde do retorno econômico rápido.

Avassaladoras caminha por aqui impunemente porque está num país em ruínas,

estuprado economicamente, pilhado culturalmente. Assim como a política incute que somos uma nação a caminho da modernidade, do prazer material e da cidadania latejante, *Avassaladoras* forja uma qualidade dentro da virtual indústria de entretenimento cinematográfico brasileira. É a prostituta que passa o batom na boca, veste a melhor saia e gasta os tostões de origem escusa no melhor perfume. Tudo isso para, daí, entregar-se ao marinheiro ou empresário estrangeiro, com a diferença de que será o brasileiro a pagar a conta.

O abutre de Ridley Scott

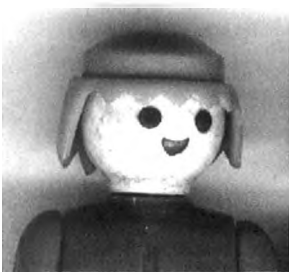
Pois veio, nesses dias, um soldado bem armado e com discurso de ferro, que poderia ser um inglês, mas que, graças à opção de seu padrinho, é um norte-americano de sangue e de coração. Seu nome é *Falcão Negro em perigo*. *Black Hawk Down* (o título original) é o pior filme de guerra já feito nos últimos tempos. Enquanto o tropego Schwarzenegger, por exemplo, carrega nas tintas e involuntariamente parodia uma caçada a terroristas colombianos no grotesco *Efeito colateral*, aqui o diretor Ridley Scott talvez tenha radicalizado suas opções políticas, escoradas na cartilha do governo Thatcher, e assumido de vez o *affair* com o governo rude de George W. Bush. O longa resgata um incidente ocorrido na Somália, em 1993, quando tropas norte-americanas tentaram raptar dois figurões do governo do ditador Mohamed Farah Aidid e se deram mal, cercados pelos guerrilheiros locais e travando uma pequena batalha nas ruas da capital do país.

O filme divide-se entre três universos: os vilões, as vítimas e os salvadores. Lógico que o povo somali que vagueia esfomeado e

alheio à guerra receberá a graça dos heróis norte-americanos. E os guerrilheiros de Aidid serão destruídos. A “sutileza” do roteiro é juntar num mesmo grupo os vilões e as vítimas, ou seja, fazer ambos uma coisa só: o povo somali. Assim, a empreitada americana, que é obviamente uma invasão (mesmo sendo a Somália um Estado totalitário horripilante, com o governo canalha e condenável de Aidid, houve a quebra da soberania por parte dos EUA), torna-se um gesto humanitário. Tal termo, hipócrita, considera que os países desenvolvidos possuem essência humana, sendo que o subdesenvolvimento mantém os não-ricos próximos da animalidade. Pois animais, no roteiro de Ken Nolan sob direção de Ridley, são os rivais somalis, que lutam como uma tribo africana. Como? Difícil de explicar, mas imagine um soldado (americano) preso nas ferragens de um helicóptero Black Hawk abatido (o título do filme!); ele está cercado pelos soldados de Aidid; estes vão, um por um, com fuzil em punho, aproximando-se para alvejar o destemido *mariner*, que, com pontaria implacável, acerta uma bala mortal em cada um que ritualisticamente tenta chegar perto da aeronave.

Os somalis não falam, apenas choram, grunhem e mostram seus corpos esqueléticos.





“Eles”, “essa gente” – é assim que os soldados os chamam – não têm muito a dizer, pois têm de atirar e atrapalhar os intentos sacros

dos *stars and stripes*. Falar é mesmo com os americanos, mestres da filosofia barata, dos berros babados e do *over acting*. Num dado instante, o herói do filme (o ator Josh Hartnett, loirinho, bonzinho, puro e branco) diz algo parecido com “ninguém tenta ser um herói... não nascemos herói... simplesmente, acontece, de repente tornamo-nos heróis”. É de virar o estômago.

Scott é diretor de três ou quatro grandes filmes, como *Os duelistas*, *Blade Runner*, *Alien – o oitavo passageiro* e, extraordinariamente, *Hannibal*. Menos por esmero artístico que por boa equipe técnica e roteiro mais inventivo. Scott fez grosserias inomináveis, como *G. I. Jane*. Assim, não se poderia esperar muito do desenrolar da história reacionária de *Falcão Negro em perigo*. Direção de atores péssima, roteiro esdrúxulo e intenções políticas malélicas, cheirando a mofo da era Reagan. Bem, a política de Reagan, gostemos ou não, estava inserida na dicotomia da Guerra Fria, à idéia de mocinho e bandido. Era, ao menos, um discurso mais direto, menos mascarado, apesar de ser dos mesmos assassinos. Pois agora o assassino, além de matar, também mente sobre seus propósitos, ludibria suas vítimas com idéias sobre aldeia global e quebra das fronteiras físicas. Com mídia mais poderosa que 20 anos atrás, *Black Hawk Down* tem muito para bajular o americano paçudo que chora por não ter onde usar

sua Winchester; e possui também a função “diplomática” de aterrorizar os outros povos, decretando a eles um jeito particular (e irreal) de ver as coisas do mundo.

Se o cinema estrangeiro, sobretudo o norte-americano, também despeja no mercado brasileiro filmes de alta qualidade artística, *Falcão Negro em perigo* é quem denuncia as piores intenções dos proprietários do parque industrial de entretenimento. Para levar a cabo os planos de expansão eterna, criaram um modelo tão rígido quanto atrativo aos olhos (e bolsos) fracos. Tal paradigma vem moldando um discurso que abandona o universo metafórico das ficções-científicas dos anos 50 ou mesmo o sacrifício solitário dos Rambos dos anos 80 para assumir uma fala sem nuances. *O invasor*, agora, não teme nada. Deixa claro qual será o jogo. Despeja algumas idéias conceituais, como os panfletos com propaganda antinazista que os aviões aliados despejavam durante a Grande Guerra, e mantém presença física. Há quem os ajude, cúmplices da pilhagem estrangeira.

Não é maléfico fazer um filme tecnicamente rústico, algo salutar para um país criar sua identidade cultural, pois pode refletir por meio das estética e linguagem cinematográficas os acirramentos político-ideológicos. O cinema italiano, por exemplo, de signos bem semelhantes ao nosso, ganhou roupagem hollywoodiana há alguns anos, desde o recrudescimento do monetarismo no planeta. Mal é a carne não fazer seu papel de lembrar que existe podridão na vitrine, nas prateleiras, na vida, e ser vendida ao desesperado. Pois o brasileiro é um desesperado inconsciente, que consome o que tiver pela frente, esnoba a resistência e sorri para os colaboracionistas. Talvez por tristeza, talvez pela falta de um modelo próprio ou mais atraente a ser reconhecido. Pois a admiração

dos franceses, na Segunda Guerra, então, pode ter sido fisgada pela determinação germânica (uniformes, projeto político, força, todos frutos da máquina de propaganda do malévolo Goebells) em contraponto à falta de determinação da República de Vichy. O caos político brasileiro pode criar esta ilusória e irresponsável necessidade de se encontrar um alvo, uma meta sólida.

Por falar em alvo, vale lembrar que os somalis, em *Falcão Negro em perigo*, são muçulmanos, assim como *Avassaladoras*, um pouco diferente, tripudia sobre a cultura muçulmana. Coincidência?



Tolerância e o Noir: O Gaúcho sob Assédio

por Fernando Mascarello

O cinema do Rio Grande do Sul vive o auge de um momento privilegiado de renascimento, que se iniciou com *Anahy de las misiones*, de Sérgio Silva, e prolonga-se com a expectativa da filmagem e lançamento de vários longas-metragens, como *Neto perde sua alma*, de Beto Souza e Tabajara Ruas, *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, e *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima. Nesse processo de ressurgimento, *Tolerância*, de Carlos Gerbase, é um marco não só pelo fechamento de um ciclo maior aberto há 15 anos por *Verdes anos*, codirigido por ele e Giba Assis Brasil, como pela conquista inédita do apoio da máquina de distribuição da americana Columbia. No entanto, em contraste com o cenário auspicioso no segmento produtivo, assistiu-se com *Tolerância* a uma preocupante omissão da crítica cultural e cinematográfica local, no sentido de uma investigação mais detida dos seus ricos significados sócio-culturais. Caberia indagar, no caso, se tem sentido uma produção cinematográfica forte e competente numa sociedade que não repercute adequadamente as suas realizações. É nesse contexto que eu gostaria de prestar uma pequena contribuição para a diminuição do verdadeiro silêncio crítico que se instituiu, no estado, em torno do filme.

O que pretendo esboçar, em linhas bastante gerais, são algumas possibilidades de interpretação de *Tolerância* como exemplar gaúcho de *film noir* do final de século. Dissimulado sob a temática mais superficial dos limites do casamento semi-aberto em sua

relação com a resignação contracultural ao *status quo*, creio que o tema central que se revela no filme é o do sítio da masculinidade frente a uma mulher emancipada profissional e sexualmente. Essa temática é um dos elementos fundamentais do cinema *noir* americano dos anos 40 e 50 e de seu *revival* a partir da década de 70. Ao mesmo tempo, é evidente que *Tolerância* faz uso explícito das convenções do policial e do *thriller*. Tudo isso não somente autoriza, mas verdadeiramente recomenda, o apelo à reflexão sobre a representação da ameaça à masculinidade no *film noir* para forjar uma chave de acesso ao longa de Gerbase. É no seu diálogo com a estética *noir*, nas suas aproximações ou afastamentos para com ela, que o filme produz alguns de seus sentidos mais instigantes. E estes dizem respeito direto a um dos mitos locais mais caros: o da hombridade do gaúcho.

Tolerância articula sua temática central – a de sítio ou assédio da identidade masculina pela feminilidade – por meio da cuidadosa caracterização de seus personagens principais. O filme opera uma flagrante inversão dos papéis masculinos e femininos legitimados pelo patriarcado, destinando os homens à ocupação do pólo negativo dos pares atividade-passividade, realidade-fantasia, controle-submissão, decisão-incerteza, fala-escuta e outros. Esta reorganização psíquica é sintetizada na figura do protagonista, o porto-

alegrense Júlio. Já no princípio do filme, ela é introduzida pela oposição entre os mundos profissionais de marido e mulher. Júlio, como editor fotográfico, manipula, no recolhimento do lar, imagens fétichicas do corpo feminino, revelando simultâneos deleite e pudor, indicativos de uma infantilização de seu comportamento. Em contraste, Márcia, a



esposa advogada, atua no espaço público da lei, onde produz versões da história que intervêm sobre o destino de homens reais, sendo o seu modo psíquico o da segurança, da imposição.

O enfraquecimento da masculinidade introduzido pelo universo do trabalho é adensado, ao longo do filme, no plano afetivo e sexual, o que se dá nas relações de Júlio com a mulher, com a amante Anamaria e com a filha Guida. Assim, na investigação matrimonial dos limites da tolerância à traição, Júlio enreda-se na hesitação para transar com Anamaria, ocupando por isso o espaço femi-

nino patriarcal da sensibilidade. Cabe a Márcia, que trepa utilitariamente com o cliente Teodoro, a habitação do lugar de pragmatismo tradicionalmente reservado ao homem. A fala dela, ao expulsar o marido de casa, resume o assédio ao masculino: “Seja homem, Júlio!”, ou seja, “vá lá e coma a menina”. Ao cumprir as instruções da esposa, a própria assunção por Júlio da condição masculina do adultério dá-se sob a égide da submissão. A bem da

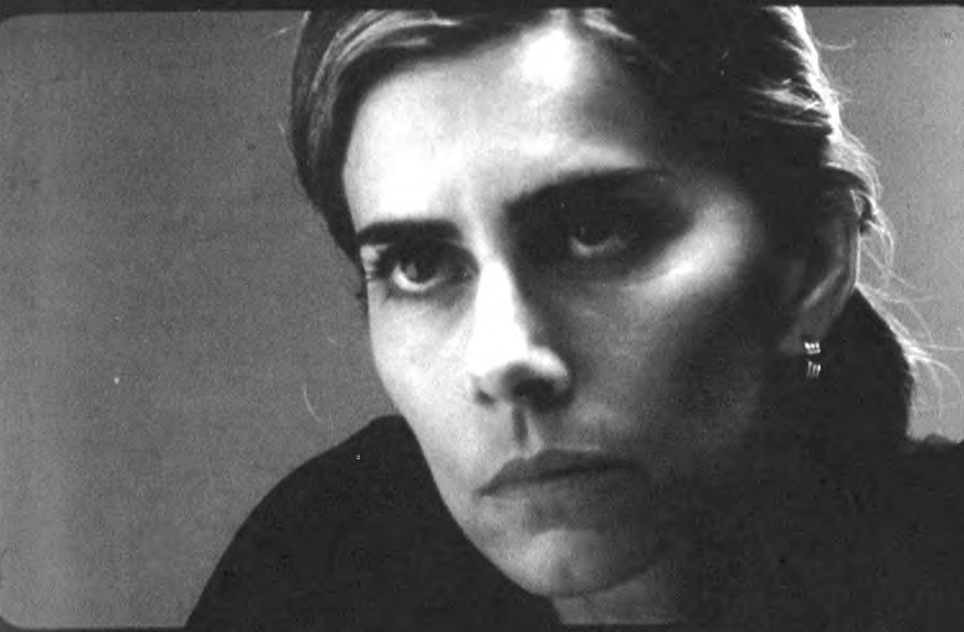
te, pelo desabrochar da sexualidade da própria filha Guida, frente ao que ele vê-se totalmente acuado. E, não por acaso, é justamente o personagem de Guida que constrói a mais perfeita metáfora do assédio em *Tolerância*, no disciplinamento do corpo imposto pela filha ao pai, na sessão de ginástica, no chácara, logo no princípio da história.

Para apreciar, à luz do *noir*, esse verdadeiro assalto à masculinidade do gaúcho

retornados do *front* e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito. É nesse contexto que se deve entender a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes na história da arte, no cinema *noir* a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independência alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação desta em uma sedutora malévola passível de punição, o *noir* reforça a masculinidade ameaçada e restabelece o equilíbrio perdido.

Alguns autores sustentam, no entanto, que o revigoramento *noir* do masculino é construído não apenas pela representação da metáfora da *femme fatale*, mas também pela transgressão da construção clássica do próprio herói que a enfrenta. O herói (ou anti-herói) *noir*, mesmo no caso do detetive *hard-boiled*, constitui uma inversão do ego masculino ideal, por suas notórias características de ambigüidade, derrotismo e isolamento. Nesse sentido, a eventual exacerbação da masculinidade dos personagens *noir* pode ser considerada uma marca daquilo que, justamente, faz-se ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade, mas sempre associando-a às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem.

Essa dinâmica de revigoramento-redimensionamento da masculinidade é curiosamente retomada, em *Tolerância*, por sua própria e particular dialética de aproximação-afastamento em relação à estética característica do gênero. O distanciamento do longa de Gerbase para com o *noir* é flagrante, em primeiro lugar, em termos fotográficos e cenográficos. Os elementos expressionistas de *chiaroscuro* não marcam presença no filme,



verdade, todo o lento processo do ato da traição mostra um Júlio fragilizado, tomado pela culpa e pela insegurança. Os pedidos de desculpa a Anamaria repetem-se à exaustão, e novamente a figura feminina é quem lidera as funções.

O sítio à masculinidade de Júlio ainda é complementado, surpreendentemente

Júlio (e também de Teodoro) em *Tolerância*, é necessário ter em mente algumas das idéias-chave levantadas a respeito da sexualidade no cinema *noir*. O *film noir* é apontado como veículo de representação dos temores masculinos americanos no pós-guerra, decorrentes da disputa pelo mercado de trabalho, em um cenário recessivo, entre os contingentes

mesmo nas poucas situações narrativas próprias. E os ícones *noir* como espelhos, janelas, escadas, ruas desertas, são praticamente ignorados.

Mas é a própria construção dos personagens – elemento responsável pelo vínculo temático ao *film noir* – que, paradoxalmente, consolida um jogo sutil de aproximação e de afastamento. Além da inversão dos pólos psíquicos legitimados pelo patriarcado, antes mencionada, *Tolerância* ainda reproduz do cinema *noir* uma de suas configurações narrativas típicas, a da vitimização de personagens masculinas fracas pela *femme fatale*. Assim, Júlio é

Anamaria justifica-se em si mesma; as decisões de Márcia configuram-na como *femme fatale* redimida, e a atitude de Guida nem sequer lembra a das adolescentes ninfomaniacas do *noir*.

No fim das contas, o que resume o distanciamento de *Tolerância* para com o *film noir* é um sutil processo de parodização da masculinidade e da feminilidade elaboradas pelo gênero. O excessivo enfraquecimento da masculinidade é mobilizado, por exemplo, para a obtenção de efeitos cômicos, e a caracterização da mulher fatal apela ao clichê: as estatuetas de gata no

pação, concretizando muitos dos temores masculinos do pós-guerra. Mas também o homem tem a possibilidade de empreender sua reestruturação de identidade. Por um lado, portanto, Márcia, Anamaria e Guida não mais metaforizam uma ameaça, elas a consomem. Mas as figuras de Júlio e Teodoro também já não refletem o antigo desequilíbrio e ansiedade: eles são os homens agora transformados, a quem se impôs a reelaboração. A resignação frente a uma masculinidade enfraquecida não vem, pois, configurar um desequilíbrio e patologia fundamentais, mas tão-somente residuais.



incriminado por um assassinato que não cometeu, e Teodoro levado ingenuamente ao encontro da morte. Ao mesmo tempo, porém, essa opção é efetivada no terreno do exagero. Há uma excessiva naturalização do enfraquecimento da masculinidade, ao contrário do que ocorre na estética *noir*, na qual ele é, acima de tudo, aviltante sinalizador de um desvio.

Com as figuras femininas verifica-se uma dinâmica correspondente. Mesmo compondo uma ameaça constante à identidade masculina, elas permanecem distantes da *spider woman* arquetípica, que usa a sexualidade de modo frio e calculista para a obtenção de fins escusos. A atração de

cio no apartamento de Anamaria, o preparo de sua vitamina de morangos etc. Essa parodização tanto da ameaça (a figura da mulher fatal) como de seus efeitos (a resignação ao enfraquecimento da masculinidade) tem como interessante resultado final a mitigação dos sentidos originais do embate entre os sexos veiculado pelo *noir*.

Nessa mitigação, *Tolerância* produz um redimensionamento do assédio *noir* à masculinidade, em sintonia, provavelmente, com a reconfiguração das posições relativas de cada um dos sexos ao longo de cinco décadas de história. É certo que a mulher atingiu, ao longo desse período, sua efetiva emanci-

A cuidada problematização do tema do sítio da masculinidade elaborada por *Tolerância* requer, sem dúvida, um maior aprofundamento analítico. O que não pode passar despercebido, no entanto, é o fato de ser gaúcho o único filme da produção nacional recente a empreender essa tarefa de reflexão. Isso adquire uma dimensão ainda maior quando pensado no horizonte da cisão local entre o urbano e o rural, que se reproduz com determinação na própria cinematografia do estado. Mais importante que tudo, porém, é constatar que a hombridade gaúcha, no frigidar dos (seus) ovos, serve de modelo até mesmo na representação de seu próprio assédio.

Babilônia 2000

quando o cinema encontra o morro e o asfalto

por Verônica Ferreira Dias

“Morro da Babilônia, praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de 31 de dezembro de 1999, cinco equipes de cinema com câmeras digitais subiram o morro para filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia”.

Eduardo Coutinho inicia seu filme, *Babilônia 2000*, com a locução em *off*, transcrita acima, em sincronia com a imagem de sua equipe saindo de uma sala carregando equipamentos, em direção à subida do morro.

Nessa locução, as informações são precisas, e organizadas segundo os princípios de uma notícia jornalística, em que são dados os clássicos *quem, quando, onde, como e porquê*. Mas o filme não revelará fatos objetivos, pois seu realizador não busca a utópica objetividade jornalística, e sim a subjetividade de sua interpretação dos acontecimentos.

Nos segundos que duram essa cena, é revelado ao espectador o que será visto nos 80 minutos que se seguem: o resultado do encontro entre essa equipe munida de câmeras digitais e os moradores do morro, no último dia do ano.

Isso é um filme

A ilusória idéia de que o cinema, principalmente por sua técnica de representação e por seu efeito de movimento, possui a capa-



cidade de imprimir a verdade e a presença é destruída quando, na cena inicial, a imagem, além de ser metalingüística, é acompanhada com a locução no tempo passado. “Subiram o morro” está contra a imagem inatural do filme. Assim, o espectador logo de

início é colocado para longe do tempo do registro, passando a ter uma reação reflexiva sobre o que é visto, percebendo que os momentos da gravação, da montagem e da exibição são diferentes. É importante observar que na diegese não havia o áudio explicativo, o que deixa clara a intenção de revelar que houve interferências e manipulações, também num segundo momento, sobre aquelas imagens registradas.

Durante os créditos finais, no lugar da música que normalmente ouvimos nos filmes – mas não nos de Coutinho (porque poderiam causar uma emoção intencional e por não fazer parte da diegese) –, temos o uso de trechos de depoimentos diferentes dos que estão no filme, deixando, mais uma vez, evidente que houve produção e seleção das imagens e das falas dos personagens por uma equipe.

Durante o filme, percebemos algumas “falhas”. Por exemplo, a imagem perde o foco, a tela fica negra pelo fechamento acidental do diafragma, que, não fosse filme de Coutinho, seriam cortadas na montagem final e substituídas por outras tecnicamente perfeitas. No entanto, no *Babilônia* não é possível substituir a tomada, pois não há possibilidade de se repetir a cena sem que haja uma encenação e a perda da espontaneidade. Aqui, o conteúdo supera a forma, o que importa é o que a pessoa diz, ela é prioridade.

As falas que se referem a questões “técnicas” (“eu estou falando muito alto?”, por exemplo), ou de “negociações” (a chegada à casa do personagem – quando, momentos depois, pergunta se não precisa tirar os óculos etc.), rompem a crença da ilusão da representação da realidade, revelando ser uma personagem falando para uma câmera, e o que está implicado nesse fato, ou seja, que não é uma conversa comum, é com um estranho munido de um equipamento capaz de registrar sua imagem e sua voz e, a partir daí, fazer o que bem entender com elas.

O filme foi linear em sua montagem, começando com cenas gravadas pela manhã e terminando com as gravadas à noite. Além disso, procurou-se manter na montagem a seqüência de gravação dos depoimentos, proporcionando ao espectador acompanhar os acontecimentos e a “contagem regressiva” do final da manhã até os primeiros momentos do novo ano.

Quando o horário em que foi gravada a cena não é expressado oralmente, o avanço do tempo é mostrado por meio de gc. Ou ainda, num outro processo metalingüístico, temos a cena da personagem Cida na rádio, cujo diálogo é:

“Cida: [...] Informando de novo que tem uma equipe aqui na comunidade que está hoje para filmar a passagem do ano. A partir das 16h 30, realmente eu não sei que horas tem, eu tô sem relógio. Alguém pode me informar as horas, por favor?”

Cris [diretora de filmagem]: 16h 25.

Cida: Olha, realmente, bati na mosca. São 16 horas e 25 minutos, quer dizer, já está em campo. Tem uma câmera exclusiva aqui que estará na creche para que os moradores possam vir aqui deixar as suas mensagens, tá *ok*?”

Há, também, uma cena em que a primeira personagem entrevistada encontra a

equipe de filmagem em uma das ruas do morro, iniciando uma nova conversação, agora sobre o que havia acabado de comprar na farmácia, depois de ter desistido de comprar um tênis numa loja lotada. Ainda pergunta se agradou o “coroa”, Coutinho, com a música que ele pediu para ela cantar, e também canta outra, dizendo que era a que ela sabia melhor.

O morro vai ao cinema

Na história do cinema, o morro foi tratado desde “local onde se vive perto do céu” até “local onde se vive perto do inferno”, e a favela, por sua vez, já produziu “música e violência”. O morro já foi mostrado como local exótico, como local do outro. No Cinema Novo, serviu como exemplo da realidade que deveria ser transformada. De todo modo, era sempre o outro, que vinha de fora, com o olhar-câmera, que subia o morro para comprovar uma tese.

No filme *Babilônia 2000*, a “visão privilegiada que se tem do morro” é citada por seus moradores e mostrada pelas câmeras de Coutinho.

Do morro, vê-se a orla da praia de Copacabana, que, no último dia do ano, recebe milhares de pessoas à espera dos fogos de artifício que brilharão no alto de suas cabeças e no nível dos olhos, no horizonte, dos que estão nas lajes de suas casas no morro. No retrato que Coutinho faz desse morro, seus personagens atentam tanto para a bela visão que se tem lá de cima quanto para os proble-



mas do local, tais como a violência que sofrem injustamente de policiais, o preconceito etc.

Jay Rubi escreveu em “Auto-reflexividade no documentário” (*Cinemais*, n. 8) que “O filme documentário baseou-se na necessidade da classe média ocidental em explorar, documentar, explicar,

compreender e, conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que ‘nós’ fazemos para ‘eles’. ‘Eles’, no caso, têm sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente oprimidos”.

Em *Babilônia 2000*, cerca de 100 pessoas tornaram-se personagens para as câmeras que estavam

nas mãos do outro, que é, também, o outro de classe. No entanto, quando a câmera sobe o morro, o morro desce para o asfalto, uma vez que o filme revela a forma que o morro gostaria de se mostrar para o outro, neste caso, o asfalto.

Eduardo Coutinho, em entrevista à *Folha de S. Paulo* (30.dez.2000), diz: “Os documentários são feitos em geral para querer pobreza, e as pessoas oferecem pobreza. Eu acho simplesmente que, estando aberto para as pessoas, isso não acontece”. Acostumados com as constantes gravações para cine-

ma e televisão realizadas no morro, que normalmente abordam a violência do tráfico ou outras questões como a miséria, as pessoas procuram defender-se. Ao ser perguntada se era bom morar no morro, uma criança respondeu: “Não, é ruim. Porque falta água todo dia, pode ver a torneira. Falta água todo dia. Mas é bom morar aqui”. Ou, ainda, tratam com ironia a chegada da equipe para a entrevista:

“Roseli [personagem]: Estou tentando descascar batata pra fazer maionese. Ah, eu não vou aparecer na televisão, não.

José Rafael [câmera]: Não é televisão, é cinema. A gente está fazendo um filme.

Roseli: Ah, é mesmo, então pode ser ator, atriz?

José Rafael: Claro, mas já são.

Roseli: Podem subir se quiserem tomar uma cervejinha. Não... vai aparecer aonde? Espera aí! Isso é nos Estados Unidos, vai ter um concurso... tenho que me arrumar. Mudar o visual. Você quer pobreza, mesmo?

Daniel [diretor de filmagem]: Mas isso não é pobreza não.

Roseli: Você quer é comunidade, né? [...]

Daniel: E a gente pode ir aí, comer um pouquinho?

Roseli: Ué, pode, é só vocês vir. Comida é o que não falta. A pobreza é essa aqui mesmo. Se quiser entrar e ver. Nós nascemos aqui.

Rosana [personagem]: É ótimo.

Daniel: Por que é ótimo?

Roseli: Ué, porque nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui. Nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, a gente não vive mais. Ela mora em Vitória, eu moro em outro lugar. Só que meus pais não saem daqui. Eles moram sozinhos aqui

nessa casa. Eu moro sozinha num apartamento que dá pra eles morarem comigo, mas eles não querem. Eles querem ficar aqui. Isso aí é para quê? Me diz pra que é isso aí?

José Rafael: Isto é um documentário que a gente está fazendo sobre a passagem do milênio. E a gente queria saber a opinião de vocês sobre o que vocês acham que vai mudar, o que não vai mudar?”

A conversa continua, a equipe entra na casa da personagem para conhecer os santos de devoção da moradora e, lá, surge mais um personagem, o pai de Roseli.

“Roseli: Esse é meu pai.

Pai: Eu sou o chefe da casa.

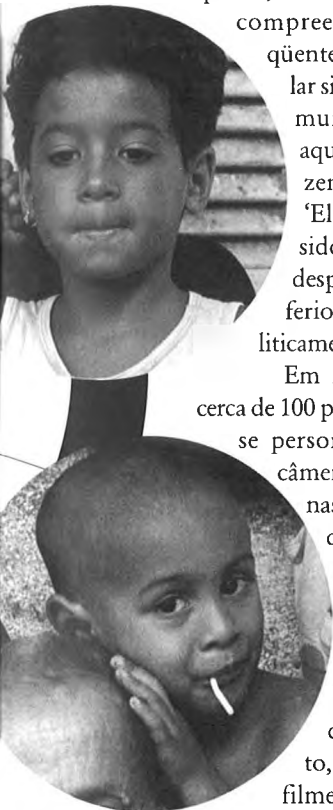
Roseli: Mas esse filme, me explica esse filme?

Pai: É um filme que vai ter aí... eu sei... né?

José Rafael: É um documentário sobre a passagem do milênio, pra saber o que que muda, o que que não muda. O que o senhor acha?”

Com mais esse interlocutor, a conversa estende-se. Conhecemos mais sobre eles e eles também descobrem-se. Talvez resida nesse fato a insistência de Roseli em querer saber o que estava sendo registrado, pois não era um filme como os em que estavam acostumados a atuar.

A constante utilização do morro como locação para filmagens acabou por desenvolver em seus moradores um senso de oportunidade, o que os fez ver o filme como um meio de divulgar a própria comunidade. Por que não fazer um filme sobre o morro? Dessa forma, o morro deixa de ser cenário para gravações e passa a ser objeto da filmagem. Diz uma personagem em *Babilônia*: “Quase todo mês, se eu não me engano, são o quê?... umas 3 ou 4 vezes no mês, temos gravação de equipes estran-



geiras. Tivemos uma gravação de um *Você decide* gravado aqui na casa do Neném, que é da seleção de *beach soccer* também, que deve passar agora, quarta-feira. Eu acho que fazendo um filme seria uma maneira até melhor de mostrar essa comunidade aqui, que eu acho que é a melhor do Rio de Janeiro, tenho certeza disso”.

O filme foi feito. O personagem Duacir da Silva, o People, declara ao jornal *Folha de S. Paulo*, após assistir a *Babilônia 2000* na pré-estréia realizada no morro, um ano após sua filmagem: “O filme ficou muito bom. Estou orgulhoso de ver tanta gente que eu conheço aparecendo. O filme mostra o que é a favela realmente. Mostra como nós somos de verdade”.

A questão do “mostrar como somos de verdade” depende da intenção do realizador e do tipo de interação que é estabelecida entre os pares dessa relação dialógica. Na última cena do filme, já no Ano Novo, temos o diálogo:

“Tomás [personagem]: Vocês me dão licença de eu falar uma palavrinha?”

Geraldo [diretor de filmagem]: Toda.

Tomás: Eu convido a sociedade lá de baixo pra curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui. Aqui, o morro tá aberto pra eles fazerem uma ceia de Natal junto com a gente. Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá em baixo.

Geraldo: Quê que eles pensam de vocês?

Tomás: Eles pensam mau juízo, que o morro só cria bandido. Não é isso. Isso aqui é uma casa de amigos. Aqui é uma família. Eles se quiserem vir aqui, a gente faz uma ceia especial pra eles.

Marcos [personagem]: Não é que a sociedade só pense que criam bandidos...

Geraldo: E você, pretende sair daqui?

Tomás: Não, jamais. Eu, vender minha casa? Não tem preço minha casa.

Marcos: Sabe qual é o pensamento do pessoal aqui no morro? Se ganhasse dinheiro, comprava um apartamento lá na Vieira Souto, alugava e vivia de renda com a casa dele aqui no morro. Aqui a gente paga 2 reais de água, luz é 5 reais. Vivia de renda. Nunca ia lá pra baixo. Pra ser assaltado?

Tomás: Você trocava tua casa lá embaixo por aqui em cima?

Geraldo: Depende...

Tomás: Primeiro ano que tu passa aqui em cima. O que que tu achou? Não é muito bom?

Geraldo: Muito bom.

Tomás: Não é muito bom?

Marcos: E parou a reportagem. Estão convidados para comer um churrasco lá na nossa casa. Vamos lá. Vamos comer um churrasco agora. Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”

Nesse diálogo, fica clara a presença de um “eu”, Tomás, que fala por um “nós”, habitantes do morro, para um “você”, a equipe de Coutinho, sobre “eles”, os habitantes do asfalto.

Nessa conversação, ao final, a equipe de Coutinho é incitada a falar. Invertem-se os lugares. Agora, quem quer ouvir é Tomás. O diálogo é cortês, pontual e incisivo. Tomás pediu licença para “falar uma palavrinha”. Licença concedida, Tomás convida a “sociedade lá de baixo para curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui”, e acrescenta que “Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá embaixo”. Mais adiante, dirigindo-se a Geraldo (diretor de filmagem) pergunta (confere? desafia?): “Você não trocava sua casa lá embaixo por aqui em cima?”

Geraldo, chamado a posicionar-se, é identificado com “eles”, “a sociedade lá de baixo”. “Você” e “eles” tornam-se uma só entidade discursiva. A dicotomia morro-asfalto é explicitada. Temos como pessoas do discurso o “nós” e “vocês” (“tu + eles”).

A resposta de Geraldo é: “Depende...”. Coutinho não camufla, antes, explicita a ambigüidade, aquele que documenta é do asfalto, ele “está” no morro mas não “é” do morro.

Por outro lado, quem era personagem (Marcos) está diretor e ordena: “Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”.

Nessa inversão de papéis, ao Coutinho só restou cortar, atendendo seu personagem que, como os outros, deu seu recado para o asfalto, que também pôde assistir aos fogos de artifício mais de perto. E no encontro entre morro e asfalto surgiu a verdade do cinema, ou o cinema da verdade fabulada.

Os personagens narram como são vistos pelo asfalto, e como gostariam de serem vistos. Para isso, constroem seus retratos com a imagem mais verdadeira (inventada ou não), para serem entregues ao morador do asfalto, Coutinho, que dera “um passo no rumo de suas personagens”. Um “duplo devir”, puxando uma idéia de G. Deleuze em seu livro *A imagem-tempo*.

“Djanira: Vou daqui a pouco, primeiro vou calçar o tênis pra poder descer. Eu não fiz almoço mesmo, vou lá comer... chama a Cidinha... Tudo em cima, na hora certa, né? Pra mim foi gratificante vocês aparecerem na minha casa hoje, final de ano, final de 1999, levando de mim o que eu tenho e dando de vocês o que vocês têm, e a felicidade e a paz e a alegria dentro de nós. Falei bonito?”.

O Concerto do Ressentimento Nacional

por Ismail Xavier

Cronicamente inviável, de Sérgio Bianchi, libera o cinema brasileiro da timidez de um filho bem comportado que marcou os filmes dos anos 90. Em vez de uma ansiedade pela legitimação vinda da “competência profissional”, trouxe a provocação, e a resposta que obteve dos jovens, apesar dos seus lugares de circulação restritos, demonstra como a abordagem agressiva de temas politicamente explosivos não é algo do passado.

alcançado pela acumulação de cenas breves e grotescas, associadas ao comentário provocativo, trazido pela montagem de som e imagem do filme de Bianchi. Do Sudeste à Amazônia, do interior ao litoral, concentrando sua munição em alvos localizados no Rio e em São Paulo, o cineasta projetou na tela a fisionomia indesejável das classes sociais e dos grupos étnicos formadores da nação. Seu objetivo era criar um mosaico de agressão, cinismo e

representação em um tempo saturado de imagens e palavras, submerso no discurso da mídia. De imediato, o filme deixa clara a sua estratégia: retrabalhar um legado de procedimentos do cinema moderno em clara oposição ao roteiro “bem feito” baseado na continuidade. *Cronicamente inviável* é um discurso escancarado, uma conversa com a platéia que combina a ironia do diálogo, a cena *agit-prop* com sabor pedagógico, o distanciamento produzido pelo comentário



O cinema brasileiro recente tem, sem sombra de dúvida, tematizado problemas sociais – a pobreza, a corrupção –, e alguns dos melhores filmes da década de 90 fizeram da violência social seu tópico central, retornando aos espaços emblemáticos do Cinema Novo (o sertão e a favela), ou ampliando o nosso olhar para as novas zonas de fronteira controladas pelo crime organizado. Mas a sua forma de representação não produziu nada que se compare ao efeito

humilhação capaz de expor as fraturas de um país degradado por uma das piores distribuições de renda do planeta.

Quando digo fisionomia, refiro-me ao senso original de totalização de Bianchi, seu movimento rumo ao diagnóstico geral provocativamente anunciado no título do filme, algo que parecia fora de época em nosso contexto. Contra a corrente, o cineasta conseguiu o sucesso, em parte porque revelou um senso agudo das vicissitudes da

off. Na primeira sequência, a cena dos mendigos revirando a lata do lixo do restaurante é interrompida pela voz que discute o caráter por demais explícito, cru, da ação que observamos. Sugere a repetição em outros termos, menos chocantes. O espectador percebe que a proposta é sublinhar que tanto a versão mais radicalmente grotesca quanto a alternativa palatável derivam da mesma realidade inaceitável. Essa conversa sobre a forma da representação define o tom

que vai se manter até o fim, sem tréguas na agressividade. A coleção de cenas disposta de maneira descontínua percorre espaços simbólicos nacionais e faz emergir uma idéia da sociedade brasileira. Esta não vem de demonstrações teóricas, embora haja a voz de alguém identificado como um professor que escreve livros sobre o país. Em verdade, o discurso de imagem, palavra e música vai muito além do ponto de vista do professor, e o comportamento ambíguo deste cria um sentido gradual de desconfiança em relação a seu caráter, que no fim revela-o como um narrador não confiável, figura do cinismo envolvida no tráfico de órgãos de pessoas assassinadas, razão de suas constantes viagens pelo país que, em parte, acompanhamos. Interagindo com essa voz, vamos orientando-nos na reação, somos obrigados a encontrar nossa própria perspectiva, fazer nosso próprio movimento no espaço nacional, afastados de um espectador neutro, vivendo as experiências de choque sem a muleta do clichê explicativo.

A totalidade construída como coleção; a justaposição descontínua dos episódios; a consciência dos problemas da representação – essas são as armas escolhidas para criar uma espécie de “cinema da crueldade” que está longe do *esprit de finesse* e que se empenha em cortar o caminho da contemporização. Bianchi deseja renovar a nossa capacidade de assombro, fazendo-nos rever, como ofensivas e inaceitáveis, formas de dominação, que a desfaçatez dos de cima e a passividade dos de baixo transformam num fato natural. No seu mosaico, a classe dominante brasileira é brutal e cínica; o pensamento crítico no país é anêmico; o povo tende à paciência apolítica. A violência está em toda parte, às vezes como maneira de con-

duzir os negócios, às vezes como expediente de sobrevivência encontrado pelos pobres dentro da guerra civil não-declarada em que estamos todos encurralados. Sofrimentos e impulsos reprimidos de vingança criam uma dialética amarga de desejo e frustração que faz da figura do ressentimento uma força substancial na vida social – não por acaso uma peça central no diagnóstico da nação presente no filme. Este joga com o sentimento de vergonha que permeia a sociedade por debaixo dos sinais visíveis de orgulho e euforia que Bianchi procura dissolver para nos fazer



reconhecer o mal-estar. De um lado, o filme investe contra o mito da sociabilidade descontraída do brasileiro, alegre, temperada pelo “pegar leve” no trabalho e pela festa. De outro, ataca com força o mito do progresso assumido pelos brasileiros que advogam uma moral do trabalho, como os paulistas que, ao longo do filme, são vistos apenas expressando a sua estupidez, o seu preconceito e arrogância para com os imigrantes explorados. O cenário central – um restaurante chique em São Paulo onde todos os personagens encontram-se – é o local de conversas frívolas que, apesar de seu contraste frente às explosões de raiva

vistas em outros espaços, não estão isentas da agressão mútua, constante, que sinaliza o ressentimento. Este não é uma exclusividade dos pobres empregados ou da gente da rua. Mesmo o garçom homossexual brincalhão e “anarquista” – que faz o papel de um agente catalisador – termina comprometendo o seu espírito de rebeldia, pois seu rancor e exibicionismo acabam por mostrar como ele está preso ao mesmo círculo de desejo e frustração que denuncia.

Em contextos diferentes, o pobre oscila entre uma postura de falsa reconciliação – vista em conjunto como resultante de um suposto calor humano nacional – e um mergulho em surtos de cólera deflagrados em ocasiões especiais, quando a indignação supera o autocontrole. É o que vemos acontecer em algumas passagens do filme: um exemplo é a cena em que a mulher burguesa surpreende a sua empregada com um desconhecido em sua própria cama, gerando um confronto no qual, encorajada pela disposição violenta do seu parceiro, a moça começa a xingar a sua patroa, num franco contraste com seu comportamento pacífico de antes. Nessa cena, seguindo uma regra do filme, os dois pobres acabam por atacar-se mutuamente, e o companheiro de sexo bate sem piedade na empregada, esquecendo a mulher rica que se torna espectadora, atônita, porém a salvo. A mesma personagem burguesa, num episódio seguinte, terá o maior prazer em assistir ao espetáculo de agressão mútua entre as crianças pobres provocado pelo seu próprio gesto de aparente caridade em plena rua.

Colocada nos pontos médios da estratificação social, a mulher que trabalha como *maîtresse* no restaurante expressa seus ressentimentos combinando um apetite vicioso pela ascensão social (que não dispensa a participação em rede de contrabando de

órgãos e assassinato de crianças) com um impulso perverso para humilhar os empregados sob seu comando. Falando aos ricos ela exhibe má-fé ao vender suas origens indígenas como mercadoria e fazer de sua infância um cenário idealizado que alimenta a nostalgia vicária de seus ouvintes. Se a empregada doméstica é patética em sua explosão de raiva e a *maîtrisse* irritante em seu teatro, o rico proprietário do restaurante e seus clientes burgueses são ridículos em sua retórica de desencanto, sempre tentando convencer a si mesmos que o Brasil definitivamente não é o seu lugar.

Na galeria de tipos de Bianchi, alguns lastimam o que são, outros lastimam onde moram ou o lugar de onde vieram. Mas ninguém tem outra escolha que não seja a de dividir preconceitos recíprocos, mitos familiares, lutas de classe, guerras entre os sexos, a paranóia da cidade violenta e, acima de tudo, o senso de impotência para mudar as coisas. A condição de brasileiros é vivida pelos membros da elite como um dever vergonhoso e contra a sua vontade. A sensação de degradação nacional abate-se sobre eles e gera uma ideologia do sacrifício: estamos ainda aqui porque patriotas, mas nossos sonhos estão em Nova York. Ressentidos, culpam o povo, ou mesmo deus nas ocasiões em que revelam um sentido perverso de filosofia voltada para comentários frívolos sobre a ironia divina incorporada no que deveria ser o paraíso tropical.

Ao observar os representantes da elite, o filme parodia a visão da direita tradicional que vê o Brasil como terra condenada ao atraso porque povoada por uma população inferior. Esse diagnóstico racista, e sua versão modernizada, levam à idéia de que no Brasil todos trapaceiam, na preguiça ou na esperteza, o que gera dois tipos de autojustificação de

burgueses flagrados em pleno delito. Ora é a madame que desce do carro para proferir seu discurso “legalista” e isentar-se de culpa no atropelamento de uma criança, cujo corpo ainda vivo em pleno asfalto define o mundo concreto que a retórica procura obscurecer de modo obscuro – compondo então uma alegoria referida ao cipoal de formalismo jurídico que favorece a quem paga e obstrui a efetiva ação da justiça, separando o real e o legal, o corpo contundente no solo e o artifício da letra em seu apelo infinito ao detalhe imponderável. Ora é o homem de negócios que, no passeio de carro, explica para a sua mulher as razões de suas práticas ilegais supostamente inocentes diante do festival de escândalos financeiros que tem pontuado a vida econômica e política do país nestes tempos de desregulamentação e avanço do trabalho informal.

Em um momento quando a corrupção vem a primeiro plano no debate político, *Cronicamente inviável*, ao contrário de reforçar o preconceito de que toda a safadeza nacional concentra-se e isola-se lá no “mundo dos políticos”, vem deslocar os temas maiores que orientam o debate moral, pois muda o foco da miséria brasileira: esta passa dos “políticos” para o cidadão comum, sem poupar nenhum grupo social ou região do país. Como uma peça forte de crítica endereçada à versão corrente do darwinismo social encarnada na nova economia, o filme atinge sua dimensão política através do caráter sistêmico de sua abordagem às “feridas subjacentes de classe”, que permeiam a vida cotidiana brasileira. Da mesma forma, por meio de seu ataque provocativo a tudo o que vê como instância de contemporização – sejam as prestigiosas festas identitárias, como o carnaval ou outros teatros de harmonia, seja a vida intelectual, cujos esforços explanatórios

terminam funcionando como consolação (porque não é raro que ciência e fatalismo dêem as mãos).

Embora exhiba lances de pedagogia explícita em seu percurso, Bianchi privilegia a experiência de choque, o golpe no estômago que pode tornar-se indignação moral, o que é aqui virtude política mas não exclui o risco de enredar o cineasta no mesmo círculo do ressentimento que expõe de modo



brilhan-
te em seu
mosaico.

De qualquer
modo, sua for-
ça maior vem do
desconforto produ-
zido pela estratégia de
acumulação, este fazer a

iniquidade repetir-se na variedade e amplidão dos espaços. A aposta é de que a recusa de consolação ou de esperança outorgada – traços que, não por acaso, aparecem “em segundo grau” como patética ativação do clichê na fala da mãe de rua ao final – é a condição para que o filme possa despertar-nos para qualquer empenho. Seu modo de desqualificar a experiência nacional procura afastar-se dos diagnósticos pessimistas de tipo conservador que, em outro tom e com ares de ciência ou sabedoria religiosa, incitaram à resignação e à obediência.

Marcando a distância, o tom de *Cronicamente inviável* é de exasperação, e sua agressividade retoma uma estética da violência presente no cinema brasileiro desde Glauber Rocha, apesar das claras diferenças que separam Bianchi da tradição do Cinema Novo.

Amélia

dependência de dois mundos que se estranham

por Stella Senra

Para situar *Amélia* no seu contexto cabe a constatação de Ismail Xavier, de que a década de 90 foi marcada por um retorno da questão nacional e política no cinema brasileiro, articuladas em geral às estratégias alegóricas armadas desde o Cinema Novo¹. Por meio do encontro entre três caipiras mineiras e a atriz Sarah Bernhardt no Rio de Janeiro no início do século XX, o filme de Ana Carolina, lançado em 2000, integra tal tendência quando retoma, também de modo alusivo, a questão nacional, examinando-a pela via do confronto centro-periferia - evocado em viés cômico pela desastrada reunião desse quarteto incongruente.

Tal opção coloca *Amélia* na companhia de filmes como *Brava gente brasileira*, de Lúcia Murat, e *Hans Staden*, de Luís Alberto Pereira, ambos também de 2000 e que tiveram igualmente por tema, se bem que em tratamento menos enviesado, as relações entre o europeu e o nativo. Apesar dessa convergência ensejada muito pelas comemorações do aniversário do descobrimento, nenhum desses filmes expôs, entretanto, de maneira tão rica quanto *Amélia*, a complexidade das relações entre esses dois

mundos interligados. Tampouco explorou, com tanta minúcia e precisão, as diferentes gradações e nuances da dinâmica perversa que rege tal associação. Nenhum deles foi, enfim, tão radical no diagnóstico, que, depois de examinar a relação ao mesmo tempo indissolúvel e inviável entre seus personagens,



condena o par centro-periferia a uma mútua e dilacerada dependência.

Face às promessas de “modernização” insistentemente repetidas na última década, aos acenos para o acesso ao mundo desenvolvido, à falta de pudor com que se pregou o pacto (promessas e pacto que, a seu modo, o cinema brasileiro também celebrou), *Amélia* foi provavelmente um dos poucos - senão o

único - filme a expor sem complacência as contradições do arranjo mundial, a falta de saída de ambas as partes que dele resultam e a irreversível condição subalterna e degradada dos excluídos do mundo dito globalizado².

O diagnóstico da diretora Ana Carolina exclui qualquer possibilidade de redenção dos dois universos postos em cena: não só o mundo rural decadente de Minas Gerais (esse símbolo da riqueza nacional espoliada, representado pelas duas irmãs e a empregada) é visto como um produto acabado da relação de dominação na qual está inscrito, como também o próprio universo de Sarah Bernhardt. Em sua evocação do mundo dos poderosos, esse mundo faz-se também vulnerável e a seu modo dependente da periferia, ao buscar nela as suas forças - condição ilustrada pelos tormentos e dú-

vidas da atriz francesa: descrente do seu mundo e de si mesma, Sarah vive, na forma de uma “crise” que não diz respeito apenas à profissão mas à existência como um todo, aquilo que as outras personagens parecem sofrer diretamente na própria carne.

Amélia é muito feliz em seu retrato do mundo rural lento, quase parado, cuja inspiração visual na pintura do século XIX não

¹ “O cinema brasileiro dos anos 90 - entrevista com Ismail Xavier”, revista *Praga - estudos marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 97-138. E ainda, em entrevista a Mário Sérgio Conti: “Encontros inesperados”, *Folha de São Paulo*, caderno “Mais!”, 3.dez.2001, p. 8-13.

² *Cronicamente inviável* de Sérgio Bianchi é igualmente impiedoso no seu retrato do Brasil contemporâneo, mas menos interessado que *Amélia* em seu diagnóstico.

tem qualquer laivo de nostalgia, e coloca à distância o fascínio pela sua “simplicidade”. É que em vez de ser um valor em si, tal simplicidade é contingência de um mundo miserável tanto material quanto culturalmente, de poucos objetos e meias-palavras, onde os sentimentos, tão ásperos quanto os tecidos, manifestam-se raramente e de modo direto e tosco. Um mundo austero: roupas escuras, interiores quase nus, mobiliário bruto e objetos primitivos, gestos econômicos e repetidos, trabalho pesado. Um ambiente de agregados (a empregada que “pertence” à família mas dorme no chão), de confiança e de sem-cerimônia (o episódio do leitãozinho levado de favor até o Rio). As relações de dominação entre os personagens, fundadas nos laços familiares e afetivos, colocam Francisca, a irmã mais velha e viúva, no comando; a segunda irmã, insegura e infantilizada, e a criada comandada como o cão Fubá. Todos esses personagens compõem o quadro familiar descarnado de uma Minas decadente³.

No pólo oposto, um mundo de refinamento e exageros: de objetos, de palavras, de estados d’alma. Em vez da rudeza e da economia na expressão, do caráter curto e grosso dos sentimentos, há os arrebatamentos, a complexidade e sutileza dos afetos e sentimentos dessa diva combatida. Ao contrário do favor, algo típico daquele mundo atrasado, os poderosos têm relações de trabalho bem definidas, hierarquia, competência. Com sua marcação militar, a *habilleuse* comanda com eficiência os serviços, passando de uma língua para a outra (sem nos deixar esquecer nunca de que o sub-texto do filme refere-se a um contexto globalizado). Ao mostrar esse mundo opulento, onde a decadência não é material, as imagens do filme ganham rapi-

dez, as cores aquecem-se e contrastam, a luz ofusca (e “faz mal à pele”). As trapalhadas e os atropelos das três personagens acentuam o tom cômico do filme, sem esconder a tragédia que, mesmo sendo de cada uma delas, jamais deixa de se referir também a uma dolorosa fratura do mundo maior.

Amélia, a terceira irmã, dama de companhia de Sarah Bernhardt, é o elo de ligação entre esses dois pólos. Submissa como o nome indica, ela domina a patroa afetivamente numa ambígua relação, cujas nuances ajustam-se perfeitamente à ambigüi-



dade que envolve os dois universos a que o filme alude. Ao chegar ao Brasil com a patroa, Amélia morre de febre (metafórica punição da terra que ela abandonou), mas não sem antes engajar as irmãs como costureiras da diva, desdobrando e prolongando a sua relação: assim como Amélia “criou” Sarah (nas palavras solenes da diva), a costura das irmãs prossegue esse destino, vestindo (mal) o seu corpo.

Sarah Bernhardt também rejeita a terra onde veio parar, os nativos, a pompa

ridícula do poder local e até a sua exuberância natural, enquanto se conforta com a única força “selvagem” (porém vinda “de baixo”) que ali reconhece: o sexo do negro, a narrativa supostamente picante dos amores da empregada.

Essa esdrúxula associação entre as caipiras e Sarah atesta também, vale lembrar, a filiação de *Amélia* à sua década, em cujos filmes Ismail Xavier detectou a recorrência da figura do encontro casual entre personagens vindos de contextos estranhos um ao outro – coincidência que justificará o recurso alegórico ao sugerir a existência de uma ordem mais ampla que condiciona essas experiências individuais, mas cuja lógica escapa à avaliação imediata nos filmes. Mas se essa história fictícia, criada a partir da visita real de Sarah Bernhardt ao Brasil, inscreve-se na mesma perspectiva do casual que remete a uma ordem maior (no sentido oposto à convergência do encontro), o que o filme mostra por sua vez é um permanente desencontro, deixando clara a impossibilidade de qualquer entendimento entre tais personagens.

Tal desencontro – que diz respeito ao embate entre as matutas e a diva sofisticada – revela-se de resto extremamente eficaz para a construção da alegoria. Por se erigir sobre claras oposições e conflitos nítidos entre indivíduos bem definidos, sobre seus comportamentos e atitudes, mas sem se resolver no modo afirmativo e conciliador do encontro, o desencontro tem o dom de avivar permanentemente as arestas entre esses dois universos, e de tornar portanto mais palpáveis situações que, no outro mundo, também não se põem com clareza. É o desencontro que confere tônus à alegoria, acrescentando-lhe um diferencial em relação ao caráter

³ *Que escapa às paixões viciosas de um Lúcio Cardoso, visitadas mais de uma vez pelo cinema de Paulo César Saraceni, mas não ousa os abismos e o não-dito de um Cornélio Pena (mas quem, no nosso cinema, ousaria tão grande e silencioso tormento?)*.

“frouxo” de tal estratégia usada em muitos dos outros filmes da década⁴.

O desencontro entre as irmãs e a diva resulta na desavença entre esses universos alheios um ao outro, mas tão atados quanto são o centro e a periferia. Reunidas pela irmã morta, elas vêm-se prisioneiras de uma convivência incômoda e conflituosa. Evidentemente a questão do dinheiro constitui o pano de fundo de tal incompatibilidade: as duas irmãs reclamam o tempo todo, sem obter resposta, a suposta herança de Amélia, que lhes permitiria salvar suas terras. Ao mesmo tempo vai tecendo-se, entre elas e a atriz, uma ampla gama de pequenas negociações, de mútuas concessões e de pactos temporários que, por se referirem a vários aspectos desse perturbado convívio, têm o dom de tornar extraordinariamente “concreta” no mundo aludido da oposição centro-periferia uma ordem de relações que, sem contrariar o sentido da força dominante, também não deixa de comportar suas ambigüidades.

Essa capacidade de tornar “palpáveis” relações de um mundo apenas aludido e de conferir convicção à alegoria deve-se muito à predominância do universo feminino no filme. Na sua “concretude” e sutileza, nas suas nuances e complexidade, ele parece ser o substrato perfeito para “informar” o plano alegórico do filme. O mundo feminino é um tema recorrente do cinema de Ana Carolina e, por ser ele tratado do ponto de vista das relações de poder entre mulheres, dos pequenos e cruéis jogos de dominação, presta-se admiravelmente a sugerir as hesitações, as negações que também caracterizam as relações nos outros dois mundos visados. É o universo fe-

minino que “dá corpo” aos dois pólos da relação centro-periferia, colocando em novas premissas um confronto protagonizado em geral por personagens masculinos (do mundo dos negócios, da política ou da tecnologia), e muitas vezes “amortecido” por um romance entre um homem branco e uma mulher nativa.

Além desse aporte conferido ao confronto pelo universo feminino, em *Amélia* o mundo dominante não se encarna numa figura do poder político-econômico, mas é representado pelo que ele produziu de mais requintado – a arte. Se Sarah Bernhardt não quer saber das questões de dinheiro das irmãs é porque seu mundo é o da cultura, dos valores elevados, o que traz para o primeiro plano, no outro nível de significação que o filme comporta, outros aspectos, menos explorados, da relação desigual entre centro e periferia. É claro que o mote das irmãs continua sendo o dinheiro, mas o convívio forçado entre si acaba trazendo à tona outras diferenças, menos materiais – diferenças que se revelam até na capacidade de compreensão, de articulação e de expressão de Sarah Bernhardt face à rusticidade das irmãs.

A arte aqui é o teatro, ao qual se deve, nas diferentes formas da sua evocação, a riqueza dramática do filme⁵. Ele é responsável pela empostação ao mesmo tempo grandiosa e grandiloqüente conferida à atuação da personagem de Sarah Bernhardt, que não apenas vive como se estivesse num teatro, mas acaba indo viver literalmente no teatro quando deixa o hotel. De certa forma é também o teatro – ou a forma teatralizada das atuações – que empresta vigor ao



⁴ Difícil não lembrar outro filme no qual um francês também chega ao Brasil, desta vez no século XVI: mas em *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos (1970), o estrangeiro era devorado pelos nativos em festivo ritual. Trinta anos depois tal anseio de integração não é mais de praxe, nem seu clima de festa pode ser evocado.

⁵ Na verdade, o tema do teatro desdobra-se no interior do filme de maneira que não podemos aqui explorar. Por exemplo, na evocação cruel de *Romeu e Julieta* na história dos amores da empregada, ou na escolha da personagem de *Tosca* – aquela que se sacrificou pela arte – para o desempenho final da atriz.

enfrentamento entre Sarah e Francisca, um embate que já estava indicado no prólogo do filme. Depois de aplaudida entusiasticamente no teatro, a diva insegura de seu sucesso desfalece nos braços de Amélia; num corte seco, Francisca fecha a porteira, caminha pelo campo, entra em casa onde dá ordens a torto e a direito, para logo a seguir reconhecer sua fraqueza. Assim como a diva descrê do seu talento, Francisca também perde as forças para cuidar das suas terras.

Se falta força às personagens, o vigor do filme está no caráter dramático do duplo enfrentamento que ele propõe: de um lado a diva culta, refinada, representante da “civilização”, da “racionalidade”, do “pensamento”, da “boa expressão” (e, também, interiormente “dividida”, “separada do seu passado”); de outro, a caipira autoritária e prepotente entre os seus, incapaz de entender o mundo outro aonde foi atirada. Enquanto Sarah fala e divaga, Francisca reconhece instintivamente a outra como um inimigo, cabendo-lhe assim a iniciativa da ação. Mesmo assim, não consegue decifrar a ordem de relações que engendra tal situação, agindo atabalhoadamente, sempre aos gritos. Prova do despreparo está nessas próprias irmãs, que acabam sendo expoliadas pela figura menor do “intermediário”, o ator português.

Tal percepção bruta é que leva ao ápice o confronto entre esses dois mundos, quando Sarah, no seu discurso mais direto mas talvez menos compreensível (mas como pode haver compreensão entre personagens que nem sequer falam a mesma língua?), reivindica justamente a superioridade da sua cultura. Intuindo o sentido da “cena”,

Francisca retruca do mesmo modo, declamando também solenemente *I-Juca-Pirama* e conclamando Colombo a “fechar as portas dos seus mares”. A evocação desses dois poemas, que, no tom romântico de Gonçalves Dias e de Castro Alves, viram na figura idealizada do índio e do negro (não por acaso dois perdedores da História) os heróis da nacionalidade⁶, tem o seu quê de patético, desde que tal eloquência não corresponde, naquela situação, à afirmação de um poder real. Ao mesmo tempo, ao rememorar as palavras gastas de dois clichês da nacionalidade, o discurso de Francisca põe sob suspeita, no outro plano tratado pelo filme, o velho contraponto nacionalista que ainda nos dias de hoje costuma ser posto em circulação contra a dominação dos poderosos. Assim, é de se notar que *Amélia* retoma a questão nacional na tradição do cinema dos anos 60-70, que surge aí redimensionada em relação à tônica dominante naquele período, desde que passou a ser colocada num contexto maior de determinações.

Também deve-se de certa forma ao instinto de Francisca e ao seu poder de liderança a aparente e momentânea vitória sobre a diva, quando o acaso oferece-lhe a chance de puxar as almofadas de Sarah, no último ato da *Tosca*. Apesar de não encerrar ainda o embate, sua reação rápida, sua capacidade de aproveitar a chance acabam conferindo nova versão (ao mesmo tempo irônica e cruel) à amputação real que a diva sofreu da perna no final da sua vida.

Mas esse não é o derradeiro golpe do enfrentamento entre as duas mulheres. No



epílogo, de novo em um palco, mas agora na Europa, é a vez de Sarah declamar *I-Juca-Pirama*, agora em francês, o que confere ao poema tom e significação diferentes dos da primeira vez. Garbosa, apóia-se no entanto numa perna de pau, enquanto as três caipiras integram, no fundo da cena, o grupo de índios que a completa. Esse “roubo” da diva alude com certeza à forma mais perversa de apropriação, pelo mundo dos poderosos, da derradeira força do mundo expoliado – a sua narrativa, ou o seu mito. Mas já sabemos que em *Amélia* nada se define de modo tão categórico e sem nuance. Evocado por meio desses poemas-clichês, desses lugares-comuns da nacionalidade, o mito já surge comprometido com uma idéia de nação cuja construção deu cabo justamente dos detentores dessa força mítica – os seus índios⁷. Diminuída, a diva também não corresponde à imagem do vitorioso, enquanto o vulto das três figurantes lembra-nos de quão inseparáveis são os seus dois mundos. Solitário, inexorável na sua lucidez, *Amélia* de Ana Carolina parece comemorar, assim, às avessas, 500 anos de desencontro.

⁶ Gonçalves Dias, tido justamente como o poeta da nacionalidade, já fora lembrado sem solenidade e com certa ligeireza, quando Amélia recita, escandindo de modo irônico e para divertir Sarah, trechos de sua *Canção do exílio*.

⁷ Não por acaso, ainda hoje certas forças poderosas do país recusam-se a admitir a expressão “nações indígenas” para referirem-se às diferentes tribos indígenas brasileiras.

A Câmera dançante de Ruy Guerra

por Andréa França

Um almoço de domingo. O clima é de confraternização. Amigos comemoram o mutirão organizado pelo pai para a construção de uma casa que será da filha e do genro. De repente, começa uma discussão violenta. O bate-boca instala-se quando o pai diz algo em segredo ao genro. A filha procura saber que cochicho era aquele e recebe uma resposta ríspida e lacônica do pai: trata-se de um assunto de homens. A partir daí, a gritaria começa. A câmera, nervosa e desajeitada, não consegue enquadrar direito o que se passa, e tenta correr atrás do pai e da filha, desviando-se rápida para captar a cara perplexa do genro, a mesa posta com o frango assado, os materiais da obra espalhados no chão, um pedaço de rosto dos convidados, um gesto. A câmera tem dificuldades para fixar esses elementos geradores de um grande mal-estar: ela desequilibra-se, treme, e chega sempre com atraso, um pouco depois. Pai e filha discutem aos berros pela casa em construção, tropeçando em tábuas, monte de tijolos e sacos de cimento, enquanto a câmera não sabe o que fazer e marca sua presença através dessa dificuldade em enquadrar. Essa cena, filma-

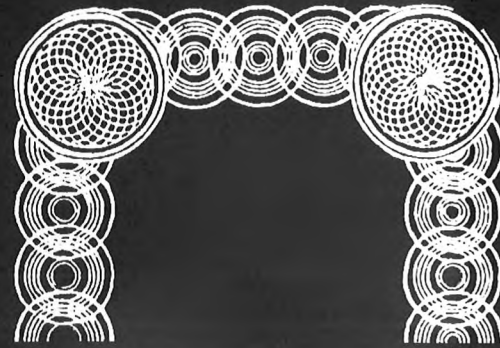
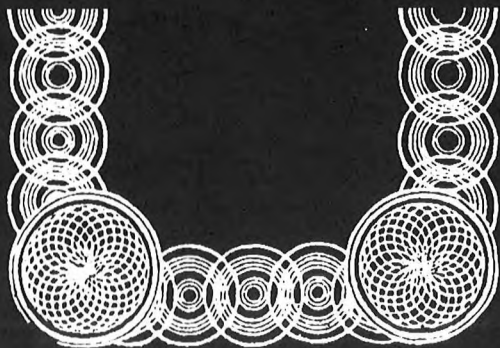
da em plano-seqüência, é de *A queda* (1978), de Ruy Guerra e Nelson Xavier.

Temos aqui um componente importante do estilo de Guerra. Seu cinema parece bailar, dançar, diante dos nossos olhos, sugere

tempo de espera que traz medo, exasperação, aniquilamento. Em *Erêndira* (1982), adaptação do romance *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez,



rindo que aquilo que de fato importa não está ali, visível e identificável. Há algo de impreciso, uma zona de indiscernibilidade que parece arrastar coordenadas da identidade, do reconhecimento, da verdade. Em *Os cafajestes*, filme de 1962, é a atmosfera de frenesi e insolência que impõe uma obscuridade ao universo burguês da zona sul carioca. Em *Os fuzis* (1964), é a inércia de um



hegemonia das culturas norte-americana e européia.

“Eu sou formado comendo manga e piri-piri e não comendo cereja e iogurte. Trago comigo toda uma base cultural moldada pela minha origem moçambicana, pela minha experiência latino-americana e também pela cultura lusitana. É evidente que estou muito mais voltado para esse aspecto mágico da realidade do que, por exemplo, um cineasta de Boston” (Ruy Guerra, Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, Lisboa, 1999).

Em *Estorvo*, filme lançado em 2000 e adaptado do romance homônimo de Chico Buarque, a proposta é explorar a idéia de um autor que não se anula para ceder lugar ao personagem. Ao contrário, o autor parece servir-se do “estado de alma psicológico” de seu protagonista, um homem obcecado pela idéia de perseguição, para fazer dele uma mimese contínua, permitindo-se uma liberdade estilística anormal e provocante. Não se trata do autor no sentido do cineasta Ruy Guerra, e sim o realizador enquanto instância abstrata - o autor - deduzido da análise do filme, de sua materialidade sensível. *Estorvo* propõe uma mimese da visão de um herói angustiado, fazendo do estilo o verdadeiro protagonista.

Existem duas visões que dialogam sem cessar aqui: a subjetiva do olhar interior do personagem, o “eu” que está em cena (interpretado pelo ator cubano Jorge Perugorría), e a objetiva do ponto de vista da câmera e do narrador, cuja voz *off* também diz “eu”, mas num português com outro sotaque, diferente daquele emitido pelo personagem (a voz *off* é do próprio diretor, Ruy Guerra). Há portanto uma fissura do “eu”, que se torna a um só tempo narrador e personagem, por um lado, espectador e personagem, por outro. Essa disjunção narrativa afeta as imagens, os sons e

as relações entre eles. As imagens aberrantes e distorcidas da câmera, nesse sentido, apresentam o efeito vivo da sensação do estorvo: não se trata de representar ou comunicar esse acontecimento, mas apresentar um estado doente de mundo, onde tanto o personagem como o narrador têm dificuldades em enquadrar, distinguir, reconhecer (o que vale também para o espectador).

A trama, em *Estorvo*, mostra-nos a disjunção radical entre discurso e imagem, entre falar e ver. Se a voz *off* é calma e tranqüila, o que a câmera documenta é um “eu” angustiado e vacilante, um “eu” que percorre ambientes terríficos naquilo que têm de pobreza e opulência, na tensão violenta entre um mundo miserável e um mundo altamente moderno, de mansões luxuosas e carros importados. Trata-se de um princípio dialógico, um “dialogismo” segundo Mikhail Bakhtin, que inspira esse cinema, ou, ainda, um princípio da diferenciação infinita, já que a verdadeira questão aqui é o reconhecimento de um mesmo que é múltiplo, da multiplicidade como a lei do ser.

O personagem de Perugorría age na tela e supõe-se que veja o mundo de maneira caótica e inabitável. Seu mundo parece marcado pelo sentido de encarceramento eletrônico (câmeras de vigilância, *videogames*, corredores, olho mágico, telefone, interfone), pelo incômodo de estar fora do lugar e de não ter nenhum lugar para ser. Mas, ao mesmo tempo, a câmera o vê e documenta seu mundo de um outro ponto de vista. É que existe, ao longo do filme, um “estar com” da câmera, um estar junto do acontecimento, nem dentro nem fora, mas presente autonomamente e com potencialidade própria. É esse “estar com” que aparece na cena da briga, em *A queda*, expressando o estado anormal de uma situação que deveria ser festiva.

é o clima barroco, de gestos largos e amplos, habitando e agindo no interior da paisagem árida do deserto mexicano, plana e sempre igual.

É interessante notar que a identidade cultural do cineasta moçambicano, designada por ele mesmo de “latino-africana”,

assume, a partir de *Sweet Hunters (Ternos caçadores, 1969)*, características do realismo mágico (abstraindo aqui todas as nuances que existem entre os seus exemplos concretos), de modo a atualizar, segundo ele, uma forma de resistência e alternativa à

É como se a câmera de Guerra dançasse junto com o acontecimento, provocante, de modo a expressar o estilo do autor, ou seja, um certo modo (nesse caso, neurótico e esquizofrênico) de estabelecer as relações afetivas e intelectivas com a imagem. Lembrando André Bazin, são as modalidades psicológicas e estéticas dessa relação (entre espectador e imagem) que formulariam o estilo e fundariam o sentido do filme. E o que busca essa câmera, no musical *Ópera do malandro* (1985), senão bailar junto com as personagens de Margot, Max e Ludmilla?

Estorvo produz um grande estranhamento. O filme dilui as concepções tradicionais de identidade (territorial, lingüística, temporal) e verdade, colocando em xeque o pensamento da fronteira como aquilo que separa o que é “mesmo” do que é “outro” (quem filma de quem é filmado) e demandando uma outra experiência feita de excessos: de sujeitos de enunciação, de sotaques, de vizinhanças espaciais (as cidades de Havana, do Rio de Janeiro e de Lisboa tornam-se contíguas e indistintas), de temporalidades coexistentes. Todos esses elementos têm suas fronteiras subvertidas, diluídas, aniquiladas.

Esse “estar com” da câmera não se confunde com o protagonista (planos subjetivos) e nem está completamente de fora (planos objetivos). São seus movimentos frenéticos e o tipo de montagem (falsos *raccords*, movimentos de chicote, ângulos estranhos) que permitem documentar a passagem entre uma coisa e outra, a constituição dessa espécie de não-lugar da personagem e de seu mundo. É que a câmera quer documentar este estado neurótico do personagem, a sensação do estorvo, de modo a participar da desintegração do “eu”, de seu mundo e fazer-se presente enquanto *autor*,

instância que testemunha, narra e motiva a expressão.

Pode-se dizer que a câmera de Guerra-Xavier, na cena descrita de *A queda*, está próxima da afetividade visceral de *Faces* ou *A Woman Under the Influence*, de John Cassavetes. Ela orienta-se pela tensão afetiva e emocional dos gestos, das vozes e do corpo dos atores. As atitudes e posturas das personagens passam pela teatralização cotidiana do corpo, com suas violências, seus rompan-tes e esperas. À medida que a cena da discussão avança, as personagens do pai e da filha fabricam-se a si mesmas, a filmagem agindo sobre elas como um revelador.

Vale marcar que *A Queda* foi filmado em 16mm (posteriormente, foi ampliado para 35mm), conformando-se à teoria segundo a qual o equipamento portátil – câmeras mais leves e gravadores magnéticos sincrônicos – facilitaria o contato mais epidérmico com as situações sociais reais. Lembrando, em certas cenas, o estilo de documentar do Cinema Verdade francês (intervenção explícita e provocativa do dispositivo de filmagem, luz ambiental, câmera na mão, tomadas longas, planos-sequência), *A queda* parece gerar trocas entre os dois lados, diante e atrás da câmera. A atmosfera de improvisação dos atores, a pequena equipe, o regime de cooperativa da filmagem, as entrevistas com operários da construção civil que falam diretamente para a câmera, são elementos provocadores da tensão entre realidade e ficção, entre o verdadeiro e o falso, entre imagem e real.

Promover essa oscilação entre o objetivo e o subjetivo, esse descentramento da imagem, já é uma característica presente no cinema moderno das décadas de 1950 e 1960 (cineastas como Alain Resnais, Orson Welles, Robert Bresson). Esses filmes, que surgem depois da Segunda Guerra Mundial, fazem

da fala um elemento novo da expressão cinematográfica, cuja função já não se define mais pelo seu valor representativo, mas pela defasagem que introduz entre a percepção sonora e a visão.

São narrativas cinematográficas que exprimem um *devenir* múltiplo do mundo, narrativas nas quais cada imagem implica necessariamente uma rachadura do “eu”, um esquecimento fundador, uma relação de não-identificação e de não-determinação. Despojar-

se do poder de dizer “eu” é, sem dúvida, uma experiência-limite. Trata-se de colocar em xeque todas as totalizações possíveis, todas as formas da individualidade, da identidade e da alteridade para introduzir uma absoluta desterritorialização desses limites.

Estorvo, porém, está para além da modernidade cinematográfica. E isso não porque ele apareça depois do cinema moderno,

mas porque a questão de um cinema que espiritualize o mundo e embeleze a natureza não dá conta da complexidade e nuances do cinema contemporâneo.

Quando Gilles Deleuze afirma que caberia ao cinema recompensar-nos com um pouco de real, já que o mundo pôs-se a fazer um cinema terrível (os complôs políticos, jurídicos e midiáticos), é de uma pers-

Mas *Estorvo* parece levantar outras questões, mais próximas, sob certos aspectos, a *Festen* (*Festa de família*, de Thomas Vinterberg, 1998), *Idioterne* (*Os idiotas*, de Lars von Trier, 1998), *Underground* (*Mentiras de guerra*, de Emir Kusturica, 1995), e mesmo *Close Up* (de Abbas Kiarostami, 1991). Qual o sentido dessas imagens? O que elas propõem como reflexão para além da modernidade cinematográfica?

Num primeiro momento, podemos dizer que se trata de um cinema no qual há um corpo-a-corpo do homem e da câmera, uma interação que instaura uma transposição bruta da rivalidade do homem e da técnica, uma rivalidade que é vivida de modo cada vez mais paranóico, na medida em que, hoje, tudo tende a tornar-se artifício, técnica, imagem, aparência, simulacro.

Em *Estorvo*, esse corpo-a-corpo do homem e da câmera traduz-se no “estar com” da câmera que instaura um desenquadramento primordial do sujeito, da língua, da raça, do território e do tempo. Diluídos, esses elementos constroem um mundo aberrante, anormal, um mundo povoado de criaturas miseráveis, deformadas, neuróticas e sem projetos de vida. O mundo de *Estorvo* parece encarnar uma terra saqueada, oprimida, uma espécie de Terceiro Mundo impotente diante da impossibilidade da representação de uma realidade paradoxal.



pectiva moderna que ele lança seu desafio. Deleuze aposta em acontecimentos que possam romper os nossos esquemas sensorio-motores, relaxar nossos esquemas perceptivos enrijecidos pela miséria cotidiana, de modo que dessa disfunção (encontro) nunca mais sejamos os mesmos, nem a realidade também.

Helvécio Rattón

entrevista por Paulo Henrique Silva

Helvécio Rattón abandonou a jocosidade de menino maluquinho e assumiu certa radicalidade para falar sobre uma rádio clandestina na favela em Uma onda no ar. Desmascarar a hipocrisia social, falar do racismo como “nunca antes fôra apontado no cinema brasileiro” e identificar a origem dos problemas do morro são algumas promessas do cineasta, que, cumpridas, montarão uma obra mais contundente que o mais badalado dos filmes sobre favela, Cidade de deus. O canção do cineasta mineiro, autor de Menino maluquinho e Amor & cia., deu tiro de raspão nos filmes que versam sobre a favela, quase todos escorados no quesito da violência, segundo Rattón. Atualmente em fase de montagem, a cargo de Mair Tavares (Estorvo), Uma onda no ar relata a história de quatro amigos negros que enfrentam dificuldades para montar uma estação de rádio na favela. O diretor mineiro baseou-se no caso verídico da Rádio Favela, instalada na Favela do Cafezal, Belo Horizonte, que várias vezes teve seus aparelhos confiscados por ser uma rádio pirata, antes de ser legalizada em 25 de janeiro de 2000.

Sinopse: Em seus filmes, tanto os infantis como os adultos, percebe-se uma ênfase na direção de arte e na fotografia, que, aliada à condução, confere um ar de encantamento, como se objetivasse ressaltar o lado lúdico do cinema. É o que podemos esperar também de Uma onda no ar?

Helvécio Rattón: Eu tenho uma preocupação muito grande de criar, para o espectador, uma onda de envolvimento. Eu cresci vendo cinema dessa forma. Uma maneira que me fazia viajar na tela de cinema era quando eu me sentia envolvido por tudo isso que você acabou de descrever. Uma direção de arte que te leva para dentro do cenário, uma fotografia não naturalista, uma montagem que vai puxando você para dentro... Isso é o que sempre me interessou. Minha proposta não é que o espectador tenha um distanciamento em relação ao que ele está vendo, mas sim que ele, de fato, entre na história. Neste sentido, é preciso que você tenha todo um procedimento de encantar. Encantar; não de mentir, não de falsear. Encantar no sentido de atraí-lo para aquela outra realidade. E,

por mais relacionado que o filme esteja com a realidade, aquilo ali não é a realidade. É um filme. Pois não quero abrir mão de que estamos dentro do cinema. Este é meu princípio. E o artesanato no cinema me interessa muito; o jeito como você ilumina um objeto ou uma pessoa, o que você consegue com o uso da cor. No caso de *Uma onda no ar*, ficou na minha cabeça que o filme é uma fantasia com pé no chão. Isso norteou muito a forma como eu conduzi o processo de pesquisa até as filmagens. Na verdade, eu me interessei muito pela história da Rádio Favela, na medida que eu sentia que várias coisas se cruzavam ali, em especial a questão da liberdade de expressão, da liberdade dos meios de comunicação, no caso das rádios, que enfrentam uma legislação obsoleta, repressiva e ligada ao capital hegemônico. A Rádio Favela conseguiu furar esse bloqueio e alcançar uma audiência expressiva. Além disso, há a questão racial, já que quase todos os envolvidos na rádio são negros. E, por fim, a questão social brasileira, por ser uma favela, numa situação de extrema desigualdade

social. Todo esse pano de fundo me interessou muito. A história deles, aliás, é muito curiosa. Fui na Rádio Favela, já tinha ouvido a rádio, e interessei-me em fazer o filme. É estar do lado oposto de onde estava, após *Amor & cia.*, passado no século 19 e baseado na história de um escritor clássico. De repente estava querendo fazer algo que dialogasse com o Brasil de agora. Nossa questão social é urgente. E essa urgência me impeliu para isso.

Sinopse: A questão social da favela, pelo o que você acabou de dizer, será apenas um pano de fundo, talvez muito diferente do que será Cidade de deus e de outros filmes que recortam a mesma geografia...

HR: Será muito diferente. Porque eu estou trabalhando a questão como pano de fundo e não estou falando simplesmente de um décor, obviamente não. Eu chamei o Eid Ribeiro, que é um teatrólogo daqui, para conduzir uma série de entrevistas para mim, lá no morro, com os fundadores da rádio. E peguei essas entrevistas, que deram mais de 200 páginas de texto, e chamei o Jorge Durán

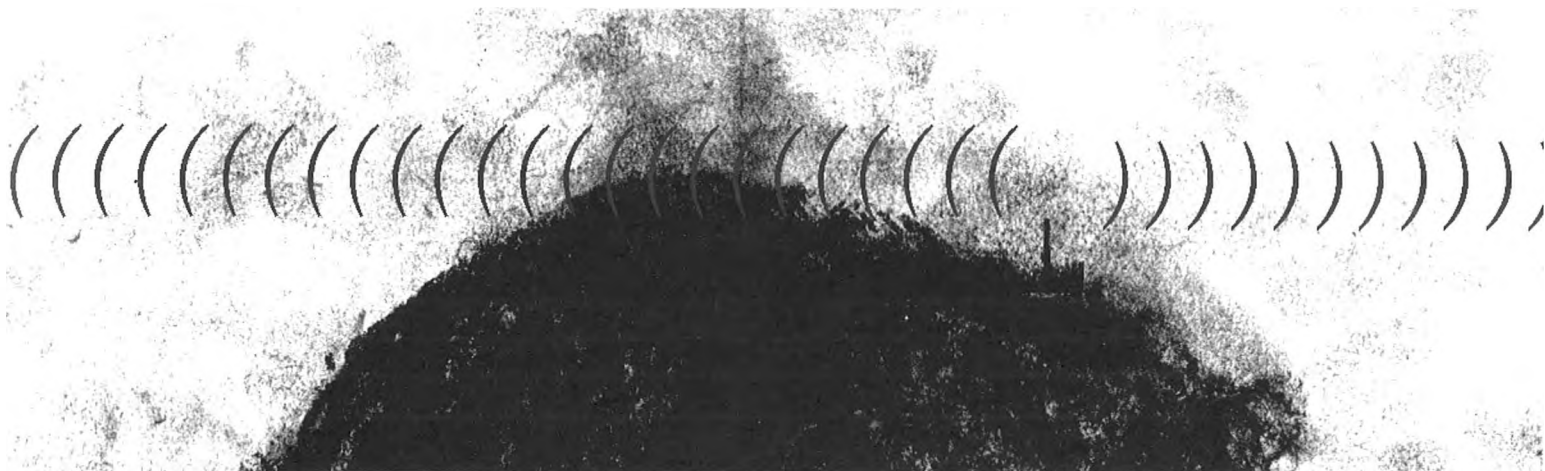
para trabalharmos a quatro mãos o roteiro. Pegamos toda aquela matéria-bruta da realidade, com narrativas deles a respeito da rádio e da repressão que abarcam um período de 20 anos, de 1980 a 2000, e a partir desse material nós começamos a criar uma história de ficção, sobre um grupo de jovens que queria criar uma rádio no morro. Uma rádio que fosse porta-voz deles, que tocasse a música deles... Mas algo que me interessou muito, e aí já envolve a questão do sonho e da fantasia, foi o fato de que, quando você vai para o morro, uma coisa que

ador e diretor da Rádio Favela] comentava comigo que, quando o locutor falava “bom-dia”, ele não falava “bom-dia” para eles, mas para a cidade, para o asfalto. Nessa fantasia da antena e do sonho de criar uma rádio, foi onde embarquei.

Sinopse: *Você acredita que essa diferença brutal entre o morro e o asfalto está bem marcada no filme?*

HR: Está bem marcada porque é até um pouco a expressão física da nossa desigualdade social. O fato é que aqui as casas

quero citar nomes porque fica chato, mas a maior parte deles se interessa pela favela por causa do lado da violência. E esse não é o lado do meu filme. Eu me interessei pela favela pegando essa idéia de jovens que realizam um sonho. E eles realizaram esse sonho, venceram uma série de desafios e essa rádio hoje virou educativa, pois estão autorizados a funcionar. Esta história me interessava, mas não exatamente como ela era. Eu e o Misael tivemos desinteligências em relação a isso, até de se perceber de como eu me apropriava da história deles para contar outra história. É uma



domina muito a vista, olhando da favela para a cidade, é uma antena de rádio comercial, a Rádio 98. É uma antena de cento e tantos metros, muito poderosa. Quando essa rádio se instalou no morro e botou aquela antena lá, ocupando inclusive uma parte do campinho de futebol onde eles jogavam, isso provocou muito a fantasia deles. Aquela rádio estava no morro mas não tinha relação com o morro. Ela estava no morro como um ponto estratégico para que pudesse emitir as ondas dela na direção da cidade. Ela estava de costas para a favela. O Misael [Avelino, funda-

são melhores, você tem água, esgoto, luz, asfalto, e lá você não tem nada disso. Tem ruas irregulares, vielas, esgotos correndo a céu aberto, uma densidade demográfica incrível, muita criança solta na rua, muita gente à toa nas casas... Enfim, a miséria que a gente conhece no Brasil e que não é nenhuma novidade. O que diferencia o projeto dos outros é o fato de que vem uma onda de filmes por aí que está chegando muito pelo lado da violência. A violência que acontece na periferia e nas favelas atrai a atenção desses filmes. Eu cheguei a ler alguns roteiros para o Sundance, não

licença. Eu só trabalharia dessa forma, porque eu não estava me propondo a fazer um documentário sobre a Rádio Favela. Eu estava contando, de forma ficcional, a história de jovens que lutam pelo sonho de criar uma rádio na favela. E para montar uma ficção, você tem que usar certos recursos dramáticos, obviamente. Recursos de linguagem que são necessários para você condensar, usar certas coisas metafóricamente... A própria criação dos personagens, pois eu juntei dois, três personagens num só, trouxe personagens do passado para hoje e vice-versa. Eu e o Durán

lidamos com todo esse material da realidade com muita liberdade, mas ao mesmo tempo firmamos uma ponte muito forte com a realidade deles. Isso é uma coisa muito curiosa, cria-se uma tensão no filme. Inclusive termino o filme fazendo um certo documentário, com eles entrando de forma documental no final.

Sinopse: *Entre esses roteiros que você observou, pode-se perceber também uma questão grave, já vista em outros filmes, ao abordar a questão social através do binômio problema-solução, algo semelhante à TV, que acaba culminando num sentimento de indiferença?*

HR: Incomoda um pouco o fato de que a classe média se interessa pelo problema social na medida em que há uma violência que a atinge. Parece que essas pessoas não querem que se façam pontes entre o morro e o asfalto. No caso da Rádio Favela, é uma ponte poderosíssima, porque é uma voz que sai lá de cima e vem aqui para baixo. Outra diferença que sinto é que, no caso dos fundadores da rádio, eles nasceram de uma forma muito própria, querendo combater a violência, querendo tirar os jovens do tráfico de drogas. E conhecendo de dentro o problema, uma vez que vários companheiros deles morreram nessa trajetória. A atração pelo dinheiro fácil que a droga traz é muito grande, ou pelo falso barato que essa droga significa também. Essa forma de abordar a questão da violência e esse trabalho deles dirigido aos jovens me atraíram muito. No fundo, eu sinto até que estou fazendo um filme para os jovens.

Sinopse: *Justamente por ser voltado para os jovens e dentro ainda da questão que você falou, a respeito da fantasia, podemos então dizer que você pincela os protagonistas como heróis?*

HR: Humm... não tem uma coisa épica, não. Não tem essa dimensão não. Foi uma coisa que eu e o Durán discutimos muito. Porque não é uma epopéia. Os personagens até agem de forma não pretensiosa. Até mesmo porque, na realidade, eles são assim. Eles são, digamos, relaxados na forma como fazem as coisas. O

com ênfase em palavras positivas, o que também se evidencia em Uma onda no ar. Isso reflete uma visão mais otimista do conteúdo?

HR - O “no ar” do filme é uma brincadeira com *noir*. Mas eu sou um otimista. Eu tenho uma visão otimista em relação ao mundo,



filme não dá um tom de grandeza a eles, não. Mas eu sinto que eles têm um grau de heroísmo na medida em que a própria sobrevivência na favela requer heroísmo. E mesmo realizar um sonho, o de furar um bloqueio na área de comunicação e vencer, exige um grau de heroísmo.

Sinopse: *Os títulos dos seus filmes revelam uma preocupação com o público,*

à vida. Não que eu tenha uma visão de Poliana em relação à realidade, mas eu sempre penso um pouco no caminho da construção das coisas. Talvez seja isso o que você identifica como uma coisa positiva. O que eu sinto com esse título, *Uma onda no ar*, é que de certa forma a rádio, e é o que eu busco captar, tem uma certa atmosfera de que há um movimento social, um movimento por mudanças que passa, por exem-

plo, *hip-hop*, *rap* e por uma série de variáveis que acho que são muito positivas. Nesse sentido, o filme tem uma onda parecida com essa, embora ache que ele não tem um otimismo babaca. É de ter uma atitude positiva em relação à vida. A questão da abordagem das drogas, que está presente em outros filmes, toma uma atitude diferente na medida em que eu estou indo buscar uns caras que falam abertamente que não têm plantação de maconha, que a droga sobe o morro e sabem muito bem quem leva a droga lá para cima. A postura é diferente. Nesse sentido, eu acho que o meu filme é muito mais radical que todos os outros. Essa coisa de droga, arma e linguagem de videoclipe não me interessa. Isso não acrescenta nada, nem em termos de cinema nem em termos de cidadania. Agora, o meu filme é radical no sentido de identificar a origem. De questionar como as drogas sobem o morro ou como existe um sistema que permite essa existência. Isso é colocado no filme de uma forma muito clara. A questão racial brasileira nunca foi abordada no cinema como foi no filme, no sentido de desmascarar a nossa hipocrisia racial.

Sinopse: *Em que cena do filme essa discriminação racial é explicitada?*

HR: Há vários momentos no filme que explicitam isso, a começar pela condição do protagonista, que é o único aluno negro de uma escola de brancos, com toda a situação de constrangimento diária. Há uma cena na qual é apresentado na sala dele um trabalho sobre a Abolição da Escravatura, com as contradições da historiografia oficial, quando o personagem ouve tudo aquilo numa sala predominantemente branca. Na escola, ele podia jogar futebol, mas nadar na piscina não. Como são fatos concretos, visíveis, nesse sentido o filme é muito radical. Eu sou branco, não sou um Spike Lee, não pretendo fazer um cinema como

o dele, sou filho de um Juiz de Direito, mas são questões que me interessam discutir. Até o momento, a questão racial no Brasil só parece interessar aos negros. É uma questão que interessa à sociedade como um todo.

Sinopse: *Qual a porcentagem de negros no elenco do filme?*

HR: Todos os protagonistas são negros. Aliás, foi uma grande dificuldade que eu tive, porque eu fiz teste no Brasil inteiro, inclusive com alguns atores que fizeram teste para o *Cidade de deus*.

Sinopse: *Em relação à equipe técnica?*

HR: Um bom número de negros, embora não nos postos-chave. O maquinista e o eletricista eram negros, mas por coincidência. Entretanto, o diretor, o fotógrafo e o diretor de arte eram brancos. Isso expressa nossa desigualdade, pois o país não tem diretores negros. A minha maior dificuldade foi com os atores negros. Como não tem espaço para eles, no cinema e na televisão, você encontra atores poucos preparados. Eu fiz em torno de 2 mil testes, no Rio de Janeiro, São Paulo e em Belo Horizonte. Os papéis reservados para os negros são muito pequenos. Então existia a dificuldade de eles raciocinarem como protagonistas.

Sinopse: *Há atores do próprio morro?*

HR: Muita gente, em pequenos papéis e figurações.

Sinopse: *Você falou que o filme é muito radical, mas aponta-se o dedo para os culpados?*

HR: Num certo momento do filme, em que morre um dos rapazes que se ligam ao tráfico de droga, os que ficam na rádio

fazem um discurso com várias perguntas. E eles afirmam quem é que sobe a droga, a polícia. Recentemente eu vi, na televisão, policiais recebendo comissões no morro do Vidigal, filmados pelos próprios traficantes. Então, não é uma novidade, mas é algo que é dito com todas as letras.

Sinopse: *Em uma entrevista que fez com Arnaldo Jabor, ele observou que quando o cinema brasileiro aponta sua câmera para a questão social sempre mostra a pobreza, mas nunca a elite. Qual a sua opinião a este respeito? E como está presente a elite no seu filme?*

HR: A elite está presente no filme através de seus representantes, através do Estado. A relação que a elite tem com a causa social é através da polícia. Ela não se relaciona diretamente. Ela usa o Estado para representá-la. O que está presente no filme é a polícia e a relação desses jovens negros com os jovens brancos. E também na relação com o asfalto. O Misael sempre brincava que muita gente da zona sul, especialmente os do bairro da Serra, ligavam para o Ministério das Comunicações reclamando que estavam botando lixo no ar. Mas quando sumia um cachorrinho, ligavam para rádio para ver se encontravam o tal cachorrinho da madame lá em cima. Não é um filme que coloca os pobres como coitadinhos, não. Nesse sentido, ele é muito diferente de *Central do Brasil*. Não há aquele sentimento de abandono, de pena da miséria.

Sinopse: *É interessante você mencionar Central do Brasil, porque numa entrevista anterior você citou o filme de Walter Salles como um modelo de cinema no Brasil. Além disso, você já disse que sua opção é contar histórias com competência e não realizar grandes viagens*

autorais. Esse conceito prossegue neste novo trabalho?

HR: O que eu não pretendo fazer é criar, digamos, grandes viagens de inovação de linguagem. Acho que ruptura de linguagem é uma coisa que ocorre às vezes, não muito intencionalmente, por acaso ou como fruto de um trabalho. Quase sempre que você se propõe a ser inovador, acaba surgindo um filme muito ruim. A grande dificuldade que eu tive nesse filme, e acho que vou ter de enfrentá-la na montagem, é que me propus a fazer um filme muito ágil. Uma agilidade que começou a partir do orçamento. Eu trabalhei com orçamento muito apertado, cerca de R\$2 milhões. Na verdade, só captei R\$1 milhão, suficiente para pôr um filme na lata. Mas para enfrentar a pós-produção, eu preciso captar mais dinheiro. Bom, o fato de estar lidando com orçamento baixo, o que é coerente com o tema que estou abordando, me obrigava a certas questões. Principalmente sobre a linguagem. Eu queria trabalhar com câmeras leves. Eu fiz *Amor & cia.* em *cinemascope*. Trabalhei com uma câmera 35mm pesada, porque eu queria um formato mais clássico. No caso de *Uma onda no ar*, eu queria uma câmera na mão. Eu não trouxe uma *steady-cam*, porque na favela é mais difícil. Trabalhei cinco semanas na favela, no asfalto e no estúdio. Para fazer isso em cinco semanas, eu precisava imprimir uma agilidade na equipe, que acabou indo para a tela. E era aonde eu queria chegar, porque é inerente ao tema. Diferentemente do tempo de *Amor & cia.*, esse filme exigiu uma equipe mais guerrilheira para subir no morro. Deslocar-se no morro é muito difícil. Lá, as ruas são de mão dupla, mas só dá para passar um carro. Abrindo um parêntesis, outra diferença do meu filme para os outros é que eu filmei realmente na favela. Não reproduzi essa favela cenograficamente, como *Orfeu*. Isso implicou até uma certa articulação com a comunidade,

que foi muito bacana. Eu filmei lá sem nenhum problema. Agora, voltando à questão da linguagem, eu acho que orçamento e linguagem andam juntos. Acho que orçamento é linguagem, assim como linguagem é orçamento. Não existe uma idéia genial se ela é dez vezes maior que o dinheiro que você tem. É uma idéia burra. Acho que a idéia genial é aquela que usa muito bem o pouco que você tem. Foi a forma como tratei de trabalhar. Na medida em que a captação está muito difícil porque você também encontra obstáculos, como chegar nos diretores de *marketing* interessados muitas vezes no *glamour*, nos atores da televisão, tive de trabalhar de uma forma extremamente rápida.

Sinopse: Como foi sua relação com os traficantes no morro?

HR: Extremamente curiosa. Os traficantes queriam aparecer no filme. Alguns deles apareceram em pequenos papéis. Uma coisa inédita, eu não tive nenhum problemas com eles. Inclusive filmei perto de “bocas”. O que tentamos deixar bem claro o tempo inteiro é que não tínhamos nada a ver com a atividade deles. Geralmente quando a gente vai filmar no centro da cidade, a polícia vai para ajudar nas filmagens. A presença da polícia foi uma questão que eu discuti muito com a comunidade do morro e todo mundo queria que a gente levasse polícia, mas um certo tipo de polícia, que soubesse dialogar, que soubesse tratar bem as pessoas. O pessoal do morro quer que a polícia vá lá. *Infelizmente a polícia é um mal necessário.*

Sinopse: Mas não é essa polícia que dialoga que sobe no morro.

HR: Mas aí demos uma sorte fabulosa, porque atualmente mora no morro um capitão da polícia. E a comunidade pediu para que a polícia indicasse esse capitão para ajudar nas

filmagens. Quando eu fiz um pedido enorme para o comando da polícia militar, como armas, fardamentos e viaturas, o comandante me chamou para saber que filme era este. A preocupação dele era de estar cedendo objetos da polícia militar para um filme contra a polícia.

Sinopse: E o filme evidencia um lado negativo da polícia.

HR: Meu filme bate forte contra a repressão. Especialmente contra os pobres e negros. Isso é algo que eu expus ao comandante. São coisas que todo mundo sabe. Propomos até discutir isso na própria polícia com a exibição do filme. Nele, não faço concessão nenhuma, não mudei uma linha sequer.

Sinopse: Em 1996, durante o lançamento de Como nascem os anjos, Murilo Salles admitiu que seu filme entrava apenas de passagem na questão da favela, mas observou que seria possível fazer um ciclo da favela, assim como um ciclo do cangaço.

HR: É o que está acontecendo agora. A favela está descendo o morro de várias formas, através da violência, do trabalho. Hoje há um interesse da questão social brasileira inegável, porque essa realidade está literalmente nos assaltando. Eu não penso no sentido utilitário porque o público não quer ver sua realidade miserável na tela. Isso põe em discussão quem vai ao cinema no Brasil hoje. A mim interessa que o jovem favelado veja o meu filme, mas não tem como ele ver cinema brasileiro porque as salas estão restritas aos *shoppings*. Pretendo fazer um acordo com salas para mostrar meu filme a quem realmente interessa.

Sinopse: Uma questão crucial nesta conversa é como deve ser filmada a favela. Se por alguém que sobe ao morro para conhecer, como acontece na maioria dos

casos, ou por alguém que já estivesse lá dentro...

HR: No caso de *Uma onda no ar*, não estamos vendo a favela do ponto de vista da cidade. Inclusive porque a rádio tem suas antenas voltadas para a cidade. É como uma metralhadora que dispara palavras. Eu busquei fazer esse ponto de vista. Isso me exigiu muita pesquisa, freqüentar o morro muito tempo, levar toda minha equipe, colocar gente do morro na equipe para ter essa visão menos de fora. De qualquer forma, não é um filme que

um muro para ressaltar uma cor, por exemplo, pois me interessava criar aquele clima de que falamos no início, um clima de cinema.

Síntese: *Será a primeira vez que uma favela de Belo Horizonte ganhará as telas. Para você, existe alguma particularidade na favela do Cafezal, ou você acredita que a favela possui uma identidade única, seja onde for?*

HR - Há muitas igualdades e muitas diferenças. Eu sinto que a condição física da

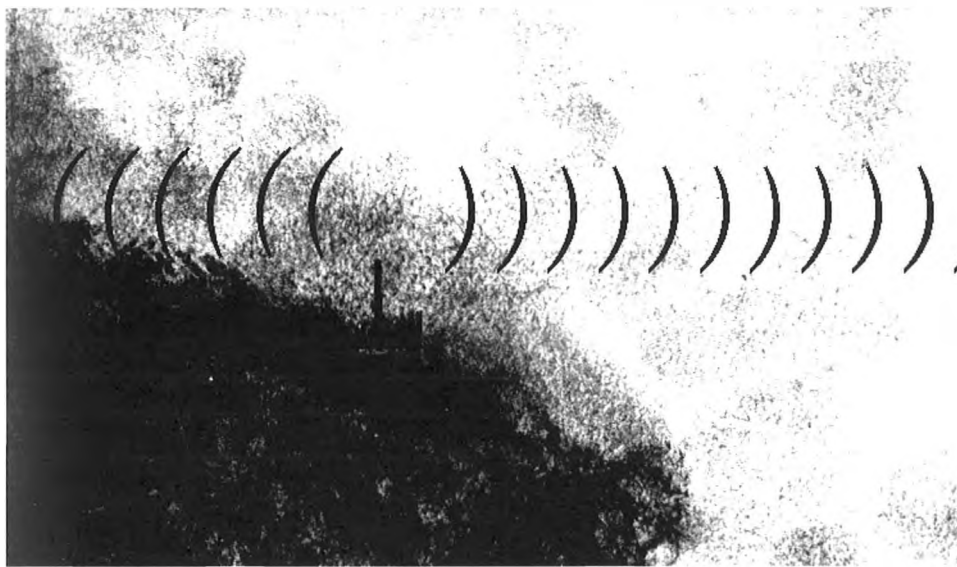
mas é menos visível do que no Rio de Janeiro. A Vera Hamburger, que fez a direção de arte no meu filme e do *Orfeu*, achou as favelas do Rio muito mais sinuosas. A topografia é mais difícil do que em Belo Horizonte. Aqui ela sentia os caminhos mais abertos. O amontoamento de gente é menor. Eu busquei retratar a realidade da nossa favela ao invés de traçar um estereótipo da favela e aplicar aqui.

Síntese: *Gostaria que você comentasse os problemas que tem enfrentado em relação aos direitos autorais das canções presentes no filme.*

HR: No início eu senti uma perda, mas agora estou tendo um ganho considerável. O filme tem baile *black*, baile *soul*, dança de *break* na rua e todas que a rádio pôs no ar, de forma pirata. Num baile *black*, eu colocaria uma música do Jorge Ben, mas fui negociar com a gravadora, e eles queriam US\$ 20 mil. O filme não tem condições de pagar isso.

Síntese: *Qual gravadora?*

HR: Todas as gravadoras agem da mesma forma. Eu queria usar uma música do Gerson King Combo, *Negro gato*, que o personagem canta na hora de subir o viaduto de Santa Teresa. O autor da música aceitava topar o mínimo, mas quando esbarra na gravadora, primeiro pede altíssimo, depois fala que os direitos são somente para o Brasil e que em qualquer outro mercado que o filme fosse exibido os valores seriam renegociados. São ciladas que eu não vou cair. Outro caso foi James Brown: o selo norte-americano afirmou que a canção tinha o preço sugerido de US\$ 20 mil, mas poderia ser mais caro do que isso. Veja bem, estamos falando de trechinhos de música. No início me deu um baixo-astral danado. Mas aí comecei a receber músicas de um punhado de gente daqui.



está sendo feito por favelados. Muita coisa é da minha visão, de uma pessoa da cidade. O filme não glamouriza a miséria, mas a trata de forma bem seca, sem complacência. Eu sinto que os barracos que reproduzi em estúdio são extremamente realistas. As pessoas do morro que eu levei para ver ficaram impressionadas com o realismo da cenografia. Como não estou fazendo um documentário, podem achar que a roupa não é igual, e nem tem que ser. Eu não fui maquiar favela quando filmei, nem acentuar nada. Claro que grafitei

favela é semelhante, mas a forma em que o tráfico domina os morros cariocas é muito diferente da nossa. Não é a questão de ser mais ou menos violento. A forma como eles dominam no Rio é mais ostensiva. A nossa é mais mineira, mais dissimulada. E o poder é mais fragmentado. No Rio você tem um poder central com quem tem que negociar. Aqui eu cheguei no primeiro dia, quando estava ocorrendo uma partida de futebol com pessoas de várias bocas. Era uma partida de pacificação. E aproveitei para conversar com todos. Mas é um poder mais disperso. Há armas,

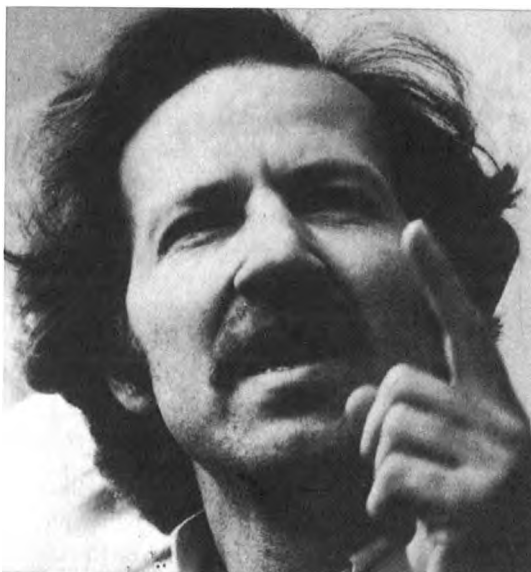
Werner Herzog

entrevista por Claudio Kahns, com colaboração de Eduardo Bueno, Marcelo Paiva e tradução de Clarissa Knoll.

Werner Herzog veio em junho de 2001 ao Brasil para dirigir a ópera Tannhäuser, no Teatro Municipal do Rio, em temporada de muito sucesso. Herzog é um dos mais conhecidos diretores cinematográficos surgidos na Alemanha do pós-guerra, ao lado de Rainer W. Fassbinder e Alexander Kluge, cujos cinemas tiveram início nos anos 60. Ficaram Aguirre – a cólera dos deuses e Fitzcarraldo (premiado em Cannes) como os principais trabalhos numa lista de 50 filmes rodados. Ele concedeu esta entrevista na praia, em frente ao Hotel Copacabana Palace, onde estava hospedado, para um documentário que estou realizando sobre um balanço crítico da comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil e a tentativa de produzir um filme de longa-metragem Brasil 1500 – Island of the Moon (Ilha da lua), em associação com produtores americanos e com o diretor Michael Cimino. Posteriormente, Herzog também foi sondado para dirigi-lo. Estas são suas reflexões sobre o projeto, o descobrimento do Brasil e a autoestima dos brasileiros.

Sinopse – No episódio do descobrimento do Brasil não existem personagens mitológicos como Aguirre ou Cortez. A que você atribui e que reflexos têm a ausência de personagens épicos como Colombo?

Werner Herzog – Na descoberta do Brasil não existiu uma personalidade como, vamos dizer, Cristóvão Colombo, com todas as suas tragédias, seus dramas pessoais, sua incrível saga para encontrar uma nova rota ao redor do globo, na qual ninguém acreditava a que se poderia ir sem cair num abismo. As leis da gravidade ainda não haviam sido descobertas e era uma viagem ao desconhecido. A desvantagem da história no descobrimento do Brasil é que tudo não passou de uma coincidência, foi um acidente da história, e, às vezes, tenho a sensação de que o Brasil descobriu-se a si mesmo, ainda que os portugueses tenham chegado primeiro. O Brasil ainda está tentando se descobrir, então eu acho que isso é interessante, mas para se fazer um filme sobre o seu descobrimento havia a ausência de um personagem central



com qualidades maiores que a vida, tão grandes quanto um continente.

Sinopse – Quais as diferenças mais marcantes que você apontaria entre o olhar cinematográfico norte-americano e europeu a respeito de um filme sobre o descobrimento do Brasil?

WH – Eu realmente não consigo imaginar esse filme sendo feito por cineastas norte-americanos, ou por uma produção norte-americana, porque a abordagem deles é muito diferente. Para eles, é apenas algo distante, e não estão verdadeiramente interessados nisso. A cinematografia americana é excessivamente técnica. E também acho que para um filme como este a cinematografia não significa, necessariamente, uma perspectiva europeia, um tipo de olhar europeu, mas sim um olhar que tenha vivacidade, o que não mais observamos no cinema americano, sobretudo pelo abuso nos efeitos especiais. Atualmente um ator nos EUA aparece durante 10 ou 12 segundos e interrompe-se a ação. Creio que o ritmo e o tempo latino-americanos não se enquadrariam nesse formato.

Sinopse – Você acha que eles não compreenderiam, de fato, questões históricas como o descobrimento do Brasil?

WH – Eu não diria que os norte-americanos seriam incapazes de compreen-

der inteiramente, tudo depende da visão do diretor. Eles são flexíveis, até certo ponto. Nós não deveríamos denegrir tudo que vem dos EUA por si. A atitude deles é que difere.

Sinopse – Em que momento o projeto de Brasil 1500, que inicialmente o interessou, mostrou-se menos atrativo?

WH – O projeto que eu vi dá a impressão de ter muitos autores, um projeto que teve vários “cozinheiros” envolvidos. Você poderia dizer que aqui ou ali havia elementos aproveitáveis e, é claro, era um projeto muito caro, havia roteiristas de Hollywood envolvidos e para eles o custo das produções não importa. Mas o problema básico é que requereria um orçamento muito alto, entre US\$ 60 e 80 milhões. Ao mesmo tempo, o projeto não se ajustava à definição da indústria de entretenimento de Hollywood. Então, era óbvio que nunca atrairia o montante necessário com as perspectivas, aspirações e demandas que Hollywood tem. Este projeto deveria ser mantido num contexto brasileiro e realizado com um orçamento entre US\$ 5 e 6 milhões.

Sinopse – Você teve várias experiências diferentes neste país, com cinema, teatro e ópera. Como você acha que um filme sobre o descobrimento do Brasil repercutiria no mercado internacional e no Brasil? Você acha que há interesse nesse assunto?

WH – Eu acredito que enquanto a produção cinematográfica de um país mantiver certa identidade e não tentar imitar o estilo de outro, sempre haverá lugar para projetos como esse. Hoje em dia os melhores filmes vêm do Irã, são em língua farsi. Os filmes da China, mesmo os que Ang Lee

fez, como por exemplo *O tigre e o dragão*, falado em mandarim, funcionam muito bem. Daí, o descobrimento do Brasil é uma história que pode ser contada e feita de um modo que as pessoas em outros países possam entender e gostar, por sua brasilidade.

Sinopse – O que você acha da diversidade cultural do Brasil e que futuro você vê para os povos indígenas no Brasil com a globalização?

WH – A globalização, claro, é um problema para todos os povos indígenas. Estamos perdendo culturas muito rapidamente e esta é um das minhas principais objeções à visão puramente ecológica. Todos os partidos verdes do mundo estão preocupados com o bem-estar de uma lesma, um sapo ou alguma planta e nunca falam sobre a perda de culturas, perda de tribos indígenas. Há tribos na floresta amazônica onde restam apenas 32 pessoas falantes daquela língua; em uma década não sobrará ninguém e nada se falará a respeito. Eu sinto que esse problema vai piorar. Quero ver povos indígenas, não viver num mundo que só tenha McDonald’s.

Sinopse – Como você vê a autoestima dos brasileiros e de que forma isso se reflete na produção cinematográfica?

WH – Os brasileiros têm uma clara autoestima, não apenas na produção cinematográfica. Claro, vocês são os melhores jogadores de futebol do mundo, têm o mais belo samba, variedade de culturas. Adorei este país mesmo antes de conhecê-lo, porque vi Garrincha na TV, a quem admiro profundamente. É uma alegria de vida, uma exuberância. Com qualquer um com quem converso aqui, todos têm ótimas histórias para contar. Então é um país cheio de histórias, de fantasias, de certo orgulho também.

Enquanto os brasileiros mantiverem isso, enquanto houver carnaval, enquanto estiverem dançando, enquanto estiverem jogando na praia, serão um povo maravilhoso e cordial.

Sinopse – Então você acha que não temos problemas de autoestima?

WH – Bem, às vezes, é claro que há problemas porque a economia oscila. Mas, e daí que o Brasil não seja uma potência mundial dominante? Eu acho que o Brasil talvez ainda não tenha se achado completamente, mas vê-lo emergindo é maravilhoso. Quando você aterrissa aqui, você sabe que chegou a um lugar que vai lhe dar prazer. Os brasileiros sabem disso e zombam dos gringos: “eles não sabem dançar... não sabem nada de samba”. Mas não há com o que se preocupar. No seu caso, sobre a autoestima dos brasileiros, eu acho que ela às vezes oscila. Vocês cultivam o orgulho de serem brasileiros, mas quando a seleção perde a Copa do Mundo, por exemplo, todo mundo pensa que o Brasil está na lama. Mas aí vocês ganham e volta o entusiasmo.

Sinopse – Você, que acompanhou de algum modo a comemoração dos 500 anos do Brasil, teve alguma notícia a esse respeito? Você acha que o Brasil é marginalizado internacionalmente?

WH – Na minha opinião o Brasil não é marginalizado. Não é possível falar nesses termos, é um país muito grande, não pode nunca estar à margem. Os 500 anos do descobrimento do Brasil têm sempre essa questão interessante: quem descobriu o Brasil? O Brasil ainda está se descobrindo? Ou ainda não descobriu a Europa? Então eu gosto de ver o outro lado, fico fascinado por isso. Por vezes me pergunto: foi uma benção ou uma maldição de deus o Brasil ter sido descoberto por europeus?

Uma razão para o cinema digital [finalmente!]

por Eduardo Valente

Qualquer pessoa razoavelmente informada sabe que nos últimos 10 anos nenhum assunto no mundo tomou maiores proporções na discussão sobre cinema do que a tal “revolução do digital” – uma tecnologia que baratearia a realização dos filmes, que permitiria maior democratização no acesso, que permitiria uma filmagem mais livre de regras, mais próxima da experimentação etc.

radicalmente novo que a película não permitisse antes de jeito algum.

Porque, com a manutenção da película como suporte de exibição, obrigando o filme a passar pela kinescopagem para ser exibido em salas de cinema e, portanto, ainda possuir um custo alto, o cinema de fato não se democratizou tanto assim. Da mesma forma, ter a câmera livre para mover-se, ou reduzida para ser

Paulo uma singela sessão especial no Museu da Imagem e do Som jogou com a força de uma bomba a verdade na minha cara.

Levemente escondida numa extensa programação, tratava-se da sessão que exibiria o resultado de 3 oficinas de realização cinematográfica mantidas em comunidades carentes da cidade de São Paulo pela mesma Kinoforum que organiza o festival. Confesso culpadamente

que em um primeiro momento não havia nem me agendado para ver a sessão. Tinha a tendência de achar que seriam ou trabalhos constrangedoramente toscos, os quais o público do MIS aplaudiria piedosamente, ou

obviedades documentais sobre a realidade das periferias. Fui ver simplesmente porque não tinha nada melhor no horário, e porque havia uma penca de amigos pessoais relacionados com o projeto. A estes, meu *mea culpa*. Devia ter confiado que com tais nomes envolvidos, meus temores não podiam mesmo confirmar-se.

Porque, meus amigos, ao que eu assisti naquela sessão restaurou não somente minha fé no cinema digital como alternativa viável de realização democrática, mas, acima de tudo, restaurou talvez minha fé no cinema de curta metragem brasileiro. Cheio até a medula de seguidos curtas nacionais cada vez mais gelados e engessados pelos

Pois bem: quase seis anos depois do *Dogma 95* (que, a bem da verdade, começou a dar frutos – ou melhor, filmes – mais adiante), é da opinião deste escriba que apenas dois filmes fizeram crer que o digital pudesse representar algo de novo no cinema mundial: o próprio *Os Idiotas* de Lars von Trier e, por incrível que pareça, *A bruxa de Blair*. Foram os únicos filmes que apresentavam reais mudanças que apenas o digital tornasse possível, seja em linguagem, seja em organização da produção. Claro, há inúmeros outros belos filmes feitos em digital (como *No quarto da Vanda* ou *Festa de família*), mas estamos falando de revoluções, de algo

escondida, mostrou-se na enorme maioria das vezes muito mais um flagelo na mão de cineastas sem propósito que uma benção na mão de grandes diretores. Finalmente, a idéia de que o digital facilitava a realização documentária ao libertar o realizador do custo da película forçou-nos a ver nos cinemas uma quantidade enorme de documentários cujo lugar efetivamente era a TV, enquanto um gênio como Wiseman continua realizando épicos de 4 horas em película.

É, portanto, com justificada desconfiança que eu encaro qualquer conversa em torno do digital como revolucionário. Ou melhor, encarava. Até que no último Festival de Curtas de São



concursos de roteiro, que cada vez menos permitem experimentações, paixões, erros, e cada vez mais produzem em quantidade caras brincadeiras vazias de realizar um filme, nessa sessão vi 12 curtas melhores que toda a produção brasileira do ano.

Em um primeiro momento, tentei policiar meu paternalismo. Ou seja, não queria ser “bondoso”, perdendo trabalhos fracos pelo não domínio da técnica ou da linguagem. Não fazer aquela “defesa da miséria”, de que a pobreza é linda na sua criatividade, esse canalha discurso de dominador. Não precisava temer isso. Num segundo momento, preocupou-me o nível de interferência da equipe muito bem formada na ECA-USP

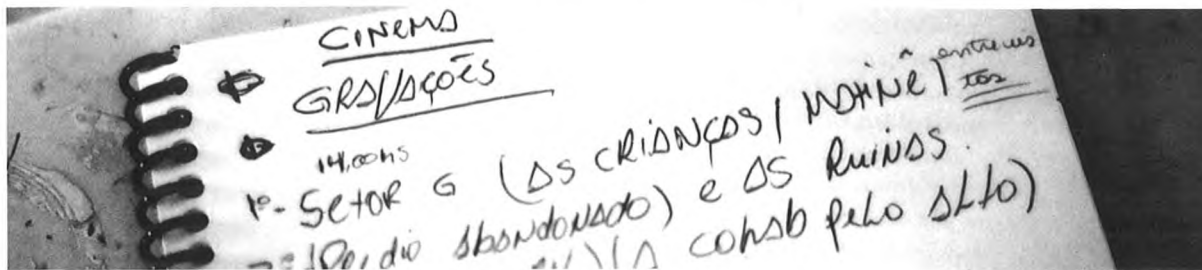
que ministrava as oficinas, o quanto dos trabalhos são deles, o quanto são dos alunos. Mas, nos discursos de abertura da sessão em que os alunos apresentaram o trabalho, ficou claro seu potencial para

realizarem por si próprios (com assessoria técnica, claro) qualquer tipo de trabalho. E, digo mais, se eles sofreram interferência dos que ministram as oficinas, o fato é que dessa mistura saiu algo muito melhor do que os professores jamais fizeram sozinhos.

E a revolução é de fato dupla. Primeiro, de produção. Porque com os R\$ 40 mil de patrocínio do projeto seriam realizados 16 curtas, ou seja, pelo preço de cada um dos exercícios de futilidade que saem dos concursos de roteiro que vemos a cada ano. Segundo, porque realizou em 4 dias o equivalente de troca e ensino que muitas faculdades de cinema em 4 anos não

conseguem colocar na prática de seus alunos. Terceiro, porque da colisão cinematográfica de mentes e corpos virgens de produzir suas próprias imagens com professores formados, emergiu um aprendizado de mão dupla que acabou criando um resultado terceiro inesperado. E quarto, porque finalmente podíamos ver uma parcela da população como fazedora de imagens, e não mais como objeto ou consumidora. E como muda nossa impressão sobre qual a sua imagem ao assistirmos.

Coletivamente os filmes impressionavam pelo domínio de linguagem que pode, sim, ser atribuído aos professores – mas isso seria diminuir o que é mais óbvio.



Ou seja, que, como consumidores constantes (especialmente via TV, claro), esses jovens já possuem um muito maior domínio da sofisticação audiovisual do que queremos crer no nosso paternalismo. Os filmes impressionavam ainda mais pela urgência do tema, pela necessidade de falar de si mesmos, do que está à sua volta, o que o cinema brasileiro (de qualquer bitola ou duração) parece abster-se a cada dia de fazer. Ou seja, com esses meninos e meninas aprendemos não só que é possível filmar barato e rápido, mas acima de tudo aprendemos que filmar com um motivo, com um porquê, é muito mais nobre e útil ao próprio autor e ao público.

Para falar mais, preciso referir-se a trabalhos específicos.

Entre os do primeiro grupo de realizadores, da comunidade de Monte Azul, impressiona o documentário *Vira vira*, que esbanja criatividade e humanidade para tratar do alcoolismo com uma falta de moralismos e de sisudez que envergonha qualquer GNT, Rede Globo ou BBC. A estes e seu discurso que distribui culpa falta assumir o óbvio: que toda droga oferece prazer, senão não seria usada. A negação desse fato como algo secreto e proibido torna qualquer outra observação parcial e errônea, e precisa um jovem dessa comunidade para mostrar-nos isso por “A + B”. Temos ainda

de lá a surpresa do uso subversivamente ácido e crítico da câmera como objeto político em *Tato*, que acompanha um jovem que procura emprego, numa sofisticada brincadeira de ficção e realidade que mostra o quanto de tempo temos perdido assistindo ao Faustão. Temos ainda uma incursão pela linguagem poética tornada simples e popular em *Uma menina como outras mil*, cujo título não podia ser mais exato; e um passeio rápido pelo experimental como forma de mostrar um errante garoto pelo mundo da periferia, em *Rumo*.

Tomada a porrada, dos quatro primeiros exemplares que jogaram por terra qualquer esperança ainda paternalista de

minha parte, os olhos e ouvidos estavam abertos para ver o que mais eu tinha a aprender de cinema com aqueles moleques, já que os adultos dos curtas em película não

Fantástico na cabeça, foi um certo alívio ver e achar um trabalho mais fraco para me liberar de preocupações de estar sendo por demais condescendente. Depois mais um

com o fenomenal pseudo-documentário *Super Gato contra o Apagão* que mistura um discurso subversivo e político inexistente no cinema brasileiro atual com uma



irreverência do nosso melhor cinema marginal. E, na seqüência, os inesperadamente libertários *Impulso* (muito mais avançado sexualmente do que qualquer cinema atual) e *Mentiras verídicas*, que força um pouco a barra

tinham nada a aprender aparentemente ao realizar seus filmes, e por isso mesmo acabavam não ensinando nada.

A próxima leva era da Cohab de Raposo Tavares. Começamos com uma primeira incursão mais direta pelo documental, chamada *Maravilha tristeza*, que é o tipo de sacada cotidiana que as câmeras viciadas dos donos das imagens jamais permitiriam perceber nos documentários sobre esse local, e não feito por ele. Cheio de frescor e graça, tornava engraçado e simpático o banal do dia-a-dia. Depois um trabalho menos interessante, justamente por

breve ensaio poético sobre o circo, chamado *Fascinação*, e, por último, o mais impressionante dos trabalhos da comunidade, o surpreendente *As causas impossíveis do Santo Expedito*, que usa sofisticada montagem paralela e jogos de enquadramento para falar um pouco de religiosidade e pobreza.

Já estava agora preparado e maravilhado, mas ainda havia surpresas a serem proporcionadas pelo pessoal da Freguesia do Ó (de que só conheço a música do Gilberto Gil...). Começou menos interessante com o *Mangue paulistano*, um

no início no simbolismo direto de suas imagens, mas consegue uma carga poética e anárquica fortíssima.

Ao fim da sessão, convencido de que havia visto, de longe, à melhor coleção de curtas daquele festival, corri para propagar o que continua sendo meu brado maior: finalmente foi encontrada a vitalidade que o cinema brasileiro precisa receber via transfusão o mais urgente possível. É essa garotada que precisa começar a nos ensinar a fazer cinema do zero, como supostamente aqueles professores estiveram fazendo com eles. É o momento de rever tudo, de espalhar,



querer ser “sério”, ou seja, usar a periferia como objeto de denúncia moralista, que acaba diminuindo seu alcance. Sem dúvida reflexo de muitas horas de *Globo repórter*

exercício de denúncia do dia-a-dia de um jovem da periferia que não se diferencia muito do olhar que costumamos ter. Mas a seqüência da sessão foi memorável. Primeiro

de disseminar. É o momento de perceber, finalmente, em que medida o digital pode de fato representar algo novo, jamais visto. É hora de o cinema mudar de lado, e assistir um pouco a seus objetos tornando-se sujeitos, e, com DVs em mãos, mostrarem-nos tudo que nós perdemos após anos e anos de cinefilia e elitização vazias.

Viva!

Uma semana com Arthur Omar e Eduardo Sued. Duas crianças pensando na morte

por Cezar Migliorin

Crianças não sabem que vão morrer; nada existe além do que elas podem ver, viver e, no máximo, intuir. O mundo infantil não encontra limites espaço-temporais, não se define em relação aos outros nem encontra limites para o seu poder; a morte não existe. Ter consciência da finitude é o limite desse estado infantil, o homem deixa de ser criança quando se depara com o fim, ou com a possibilidade do fim. Entre a consciência do fim e a sua negação encontra-se Eduardo Sued e Arthur Omar.

Durante uma intensa semana editei o vídeo *Palavras no ateliê*, dirigido por Arthur Omar, sobre o artista plástico Eduardo Sued. Em quatro horas de material gravado em uma tarde, Sued falou sobre suas mais recentes obras, sobre influências, sobre a vida e a morte. No meu primeiro encontro com Arthur Omar ele mostrou-se muito empolgado com o que havia filmado, falou sobre o vídeo e mostrou-me algumas

seqüências para que eu tivesse uma idéia da abordagem que ele havia adotado. “Você sabe quem é o Sued?”, perguntou-me logo que cheguei. “Um pintor de retas e cores”, respondi ingenuamente. Elevando a voz e satisfeito com o que teríamos pela frente, Omar disse que “Isso é o que todo mundo pensa que é o Sued!”, revelando uma importante abordagem que ele faz da imagem e do objeto captado. Uma desconstrução, uma luta contra o que se apresenta pronto. O Sued conhecido não interessa; ele procurou um outro, um Sued com questões profundas sobre a vida e a morte. Dirigiu o pintor até tê-lo inteiramente solto; em uma das

seqüências vemos o pintor deitado em seu quarto, dormindo de bermudas. Nenhuma tela foi mostrada nos 56 minutos de filme. O tempo de gravação de cada seqüência era determinado pelo próprio diretor, o que obrigava Sued a falar enquanto o diretor não cortasse, o que gerou redundâncias extremamente ricas ao mesmo tempo que provocava um aprofundamento do pintor em relação às obras que eram mostradas. No final de cada seqüência as questões fundamentais tais voltavam: vida, morte, liberdade. Questões que parecem fundamentais para o próprio Arthur.

Tínhamos uma semana para editar o vídeo, muito pouco tempo para se fazer um filme de quase uma hora. Arthur havia me prevenido de que usáramos planos longos, o que facilitaria a edição. No terceiro dia, depois que vimos todo o material e o colocamos para dentro do computador, começamos a edição. O primeiro corte: vemos o jardim da casa de Sued, e sua voz em off diz: “Esse é o jardim”. Fiz o corte, que me pareceu bom. Arthur gostou e deu-me logo uma noção do que teríamos pela frente: “Coloca ele falando três vezes o off ‘Esse é o jardim’”. Não vamos acabar nunca, pensei eu. Mantive a calma – algo fundamental para o montador, embora nem sempre possível –, e fomos em frente. Logo entendi que Arthur sempre soube que terminaríamos no prazo, o que efetivamente aconteceu.

A liberdade de Arthur Omar durante a edição do vídeo era contagiante. As decisões eram tomadas de maneira muito rápida e intuitiva, ao mesmo tempo em que o vídeo ia construindo-se a partir de idéias

“É uma merda ser artista”
Arthur Omar

Há uma certa correspondência entre o fato de a Nouvelle Vague conjugar-se com a produção crítica dos *Cahiers du Cinéma* e o fato de o Cinema Novo, no Brasil, significar, como diria Nelson Pereira dos Santos, “a primeira vez na história do cinema brasileiro em que se deu essa relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica” (*O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*, de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, 1983, p. 198).

Tal correspondência inscreve-se em uma certa concepção moderna do audiovisual que alcança, em torno de um ideário estético, uma dimensão internacional (o surgimento dos novos cinemas em muitos países do mundo), mas que se configura a partir das diversas realidades nacionais. Essa tensão nacional-internacional pode evidenciar-se aos olhos daquele que se detém na observação de algumas críticas que Rogério Sganzerla escreveu

nos anos 60, assim como se evidencia, também, nos filmes que ele realizou desde então. Tais críticas, aliás, estão reunidas por Sganzerla em *Por um cinema sem limite*, lançado em dezembro último pela Azougue Editorial.

Sganzerla iniciou sua atividade como crítico no jornal *O Estado de S. Paulo*, escrevendo de 1964 a 1967 para o caderno *Suplemento Literário*, então dirigido por Décio de Almeida Prado. Escreveu também

para o *Jornal da Tarde* (1966-1967) e para a *Folha da Tarde* (1967-1968) até filmar e lançar *O bandido da luz vermelha* (1968), quando passou a dedicar-se mais exclusivamente à realização de filmes. No transcorrer da década de 60, engajou-se no Cinema Novo, com o qual em seguida rompeu, passando a defender um Cinema Marginal (do qual *O bandido* é um dos ícones fundamentais). A leitura dos textos, sobretudo daqueles escritos para o *Suplemento Literário*, no qual o período de publi-



cações foi maior, permite uma percepção de

problemas teóricos e conceituais implicados nas transições ocorridas.

De início, é possível separar as críticas em dois grandes blocos, a partir de sua própria sugestão, ou seja, a partir do interesse que elas revelam por determinados filmes, diretores, temas ou conteúdos. Cabe alertar: esses blocos não são excludentes; pelo contrário, dialogam de uma maneira tensa, trabalhando ora com os mesmos conceitos,

ora com oposições; ora com retificações, ora com contradições. Assim, por um lado, há aquilo que podemos chamar, tomando de empréstimo a um título de uma das matérias, como “Noções de Cinema Moderno” (publicada em 30.jan.1965). Por outro lado, há aquilo que poderíamos caracterizar como a “Gênese de um Cinema Marginal”.

Noções de Cinema Moderno

Observando-se cronologicamente a produção de Sganzerla para o *Suplemento Literário*, é possível afirmar que as “noções de cinema moderno” concentram-se em grande parte nos primeiros anos de sua atividade como crítico (1964-1965). Nesse período, predominam as atenções à produção europeia e norte-americana, embora haja exceções significativas, como “Humberto Mauro, autor” (16.fev.1965), texto

no qual o diretor mineiro é reconhecido como um referencial do cinema brasileiro, precursor da moderna concepção de um “cinema físico”, ou seja, daquele cinema em que “os objetos estão valorizados na mesma medida que os homens e mulheres”, como o “personagem concreto” do carro-de-bois em *O canto da saudade* (1950). Contudo, nesse primeiro bloco o interesse pelos estrangeiros se sobressai. Já na definição da “Câmera cínica” (11.jul.1964), “que tenta reter as aparências puras dos seres e objetos”, trabalhando com “heróis vazios”, aqueles que podemos ver mas não conhecer, são citados Howard Hawks,

Samuel Fuller e Jean-Luc Godard. Depois, o “herói vazio” transforma-se no “herói fechado” (“Becos sem saída”, 21.nov.1964), alguém de quem nada sabemos, pois “não é possível conhecer o seu íntimo, no máximo o que se pode fazer é olhá-lo”. E o precursor do herói fechado é *Cidadão Kane* (1941). Além do herói fechado, não há, no filme de Orson Welles, como diz o crítico, relações de causa e consequência, e isso faz pensar em um “tempo solto”, o mesmo que se verifica “em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais”.

Definido em contraposição ao cinema clássico, o cinema moderno é caracterizado a partir de parâmetros (“Noções de Cinema Moderno”), tais como: abandono da estrutura cartesiana, câmera na mão (“considerada como uma forma primitiva de relatividade cinematográfica”); autoria; improvisação; caráter documentário; “montagem displicente”, ou seja, “ausência de progressão dramática” etc. Em todo caso, seja qual for o conceito a ser definido, os exemplos giram em torno do “*spontaneous cinema*” norte-americano, da Nouvelle Vague ou até mesmo de cineastas como Jean Rouch, Godard, Antonioni, Resnais, Visconti, Losey, Hawks, Cassavetes, Chris Marker.

A série de textos dedicada aos “Cineastas da alma” (12/06/65), “Cineastas do corpo” (26.jun.1965) e “Corpo mais alma” (31.jul.1965) não foge à regra. Os cineastas da alma são clássicos – Antonioni, Fellini, Robert Bresson, Bergman, Visconti, Resnais – e têm argumentos semelhantes: “preocupo-me com os conflitos interiores do homem, não me interessam os exteriores”. Os cineastas do corpo são modernos – Hawks, Fuller, Losey, Godard, Raoul Walsh – e perseguem um “cinema físico”, no qual “os meios criados pela nossa civilização (o avião; o automóvel; a metralhadora; o cinema, responsável pela

morte dos personagens de Godard)” têm um papel fundamental. Note-se que o carro-debois de Humberto Mauro, antes proclamado “precursor do cinema físico”, não foi lembrado. E em “Corpo mais alma” ocorre

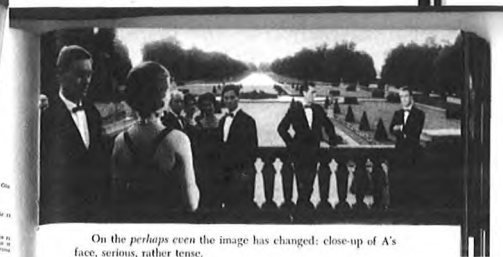


Liv Ullman, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand dans *Persona* (1966).
Quand leur corps séduisant s'abolit: ce n'est pas important de se secouer

uma interação entre os dois termos, corpo e alma, clássico e moderno: “sabe-se que os grandes filmes são aqueles que apresentam uma perfeita conjugação entre aquelas alternativas (aparentemente inconciliáveis)”. E são então lembrados *Noites de circo* (Bergman, 1953), *Scarface – a vergonha de uma nação* (Hawks, 1932), *O ano passado em marienbad* (Resnais, 1961), *Intolerância* (Griffith, 1916) – “filmes clássicos, isto é, modernos”.

Um dado notável no discurso do crítico é o permanente processo de revisão de suas próprias idéias, e certamente a partir daí novos caminhos vão sendo vislumbrados.

As revisões, de texto a texto, podem dirigir-se tanto a uma dada concepção cinematográfica – por exemplo, a defesa oscilante da pureza do cinema (“Cinema impuro?”, 23.jun.1965), considerado um meio de expressão autônomo, independente da literatura ou do teatro – como também podem



On the perhaps even the image has changed: close-up of A's face, serious, rather tense.



voltar-se às observações sobre diretores. Nesse caso, Orson Welles é um exemplo emblemático. Em um momento, como diz Sganzerla citando Truffaut, “*Cidadão Kane* é um filme especial, que resume todos e antecipa todos os outros” (“Cidadão Kane”, 07.ago.1965). Em outro

momento, Welles é considerado pejorativamente como “outro expressionista” (“Noções de Cinema Moderno”). Godard, entretanto, permanece com uma integridade incontestável em praticamente todos os textos nos quais é citado direta ou indiretamente e, em especial, naqueles em que se discutem os filmes *Viver a vida* (“Viver a vida I”, 05.dez.1964, e “Viver a vida II”, 12.dez.1964) e *Alphaville* (“Alpha, cidade aberta”, 22.out.1966).

Gênese de um cinema marginal

Nos textos sobre o cinema brasileiro, verifica-se uma relação provável entre aquilo que o crítico observa nos filmes e aquilo que poderíamos pensar como sendo uma espécie de gênese de um Cinema Marginal. Já nos primeiros artigos isso se percebe, entre outros momentos, quando Sganzerla relaciona Ruy Guerra (“Revisão de *Os cafajestes I*”, 04.jan.1964, e “Revisão de *Os cafajestes II*”, 11.jan.1964) com os filmes de gângster. Depois, acontece o mesmo a propósito de *São Paulo S/A* (“Filmar São Paulo I”, 16.out.1965, e “Filmar São Paulo II”, 24.out.1965). O filme de Luís Sérgio Person (de 1964) aproxima-se de algo muito positivo que se sente no ar: “algo que há alguns meses começa a pairar na atmosfera paulistana, algo impreciso, ameaçador e ao mesmo tempo animador”. O Cinema Marginal? Provavelmente sim, pois ainda que a essa altura o jovem crítico (Sganzerla nasceu em 1946, segundo a *Enciclopédia do cinema brasileiro*) estivesse engajado no Cinema Novo, abrindo por vezes, aliás, o espaço de sua coluna para depoimentos e entrevistas com Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Cacá Diegues, possivelmente seu engajamento sofria alguma turbulência, como se pode depreender de sua célebre entrevista ao *Pasquim* (n. 33, 11.fev.1970), na qual ele afirma: “o Cinema Novo começou em 62; em 65 ele chegou ao fim”. Realmente, em meados da

década de 60 o “marginal” já se desenhava em sua crítica com toda intensidade, como comprovam, entre outras, as observações a propósito de *O desafio* (1965), de Saraceni: “um marginal que, ao contrário do comum, não se satisfaz (ou se aproveita de) com sua marginalidade” (“O marginal Paulo Cezar”, 21.maio.1966).

Um ponto crucial dessa concepção marginal será justamente a tensão que leva o Brasil a identificar-se ou confundir-se com o mundo ou com o Terceiro Mundo num processo de problematização da identidade ou da alteridade nacional (“o Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra”, dirá mais tarde o anão-profeta em *O bandido da luz vermelha*). As críticas sobre a produção brasileira antecipam o problema. A comparação dos brasileiros com europeus e norte-americanos é freqüente. Na análise de *Os cafajestes* (1962) são evocados filósofos como Kierkegaard, escritores como Proust e cineastas como Resnais. Em outro momento, revendo *O canto da saudade*, Sganzerla observa que “a formação de Mauro provém do cinema americano (a mais sólida de todas: griffithiana)” e admite: “certamente é o cinema ianque que forneceu as raízes do cinema moderno” (“Humberto Mauro, autor”). Porém, a uma certa altura a referência ao cinema estrangeiro pode denotar aspectos negativos. Por exemplo, em meio às suas observações sobre *São Paulo S/A*, se por um lado o crítico defende o filme de Person, por outro, renega a influência da Vera Cruz e da Multifilmes, produtoras paulistas cujo “expressionismo caipira”, como diz, consistia em imitar a Hollywood dos anos 30 e 40 (“Filmar São Paulo I”).

Sintomaticamente, mesmo sem deixar de lado as referências estrangeiras, Sganzerla passa a valorizar cada vez mais uma certa

produção nacional. É quando, por exemplo, no transcorrer de suas considerações sobre um filme de Cacá Diegues (“A grande cidade”, 26.nov.1966), defende a chanchada. A partir daí a evidência da tensão nacional-estrangeiro revela-se a todo instante, com afirmações do tipo: “Sem deixar de ser brasileiro, *A grande cidade* é um pop-filme [...], uma pop-chanchada que constata os mais diversos tipos de espetáculo, uma reflexão extremamente brasileira sobre o cinema em geral”. E chega a comemorar as citações nacionais no cinema brasileiro: “*A grande cidade* é também, depois de *Mauro, Humberto*, de David Neves, o primeiro filme de citação sobre o nosso cinema”. Reconsidera: “Está certo, *São Paulo S/A* e *O desafio* eram filmes de citações – mas citações européias no primeiro caso, híbridas no segundo”.

Concluindo, é importante notar que a relação do Brasil com o estrangeiro não é obviamente exclusiva do universo de Sganzerla. O confronto entre “ocupante” e “ocupado” (como diria Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*), na verdade, é um dos temas centrais da reflexão sobre a cultura deste país. Porém, o que chama a atenção nos textos jornalísticos e cinematográficos do artista que discutimos é a maneira como essa questão apresenta-se gradualmente. De fato, observando-se os últimos filmes do crítico – *Nem tudo é verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1998) – é impossível deixar de perceber como eles constituem um capítulo ímpar na história das questões internacionais, na medida em que chegam a sugerir uma mundialização utópica, capaz de viabilizar o diálogo fraterno entre Orson Welles e Grande Otelo. A diferença, agora, é que a referência principal somos nós, com quem eles têm muito a aprender.

Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar

por Arthur Aufran

A crítica cinematográfica brasileira foi particularmente rica na década de 50. Tal afirmação pode ser aferida pela atuação de nomes como Alex Viany, Moniz Vianna, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Emílio Salles Gomes, B. J. Duarte, Almeida Salles, P. F. Gastal, Walter da Silveira, Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, entre outros. Uma questão que serviu para unir esse campo, extremamente díspar do ponto de vista político e estético, era a consciência a respeito da necessidade de se modernizar entre nós o pensamento sobre cinema. Daí a leitura, discussão e divulgação de autores como Guido Aristarco, Umberto Barbaro, André Bazin, François Truffaut, Georges Sadoul, Henri Agel, Béla Balázs, John Howard Lawson, Jay Leyda, Paul Rotha e outros. Tratava-se de uma das tantas tentativas de atualização sempre presentes na cultura nacional.

A aplicação das idéias do italiano Guido Aristarco (1918-1996) por Alex Viany (1918-1992), ambos destacados irradiadores do pensamento cinematográfico de viés marxista, é um meio de elucidar o pensamento crítico nos anos 50. Para Viany, que desde o seu ingresso no Partido

Comunista Brasileiro (PCB), em 1951, seguia de maneira ortodoxa o realismo socialista zhdanovista – a orientação stalinista no campo artístico –, a recepção da obra de Aristarco significou a possibilidade teórica de abertura em direção às outras formas do realismo. De fundamental importância nesse sentido foi a leitura da *Storia delle Teoriche del Film*, publicada na Itália em 1951. O crítico brasileiro certamente leu o livro até junho de 1953, pois nessa época escreveu ao seu confrade tentando editar o trabalho em português (VIANY, 1983).

Segundo Francesco Casetti, a obra de Guido Aristarco foi influenciada pela estética de Georg Lukács e de Antonio Gramsci. Especificamente em relação ao cinema, Casetti define as posições de Aristarco como opostas às de Cesare Zavattini. “Assim mesmo é possível definir, no centro desse repertório de intervenções, um núcleo de reflexão: à idéia de um confronto





direto entre o cinema e a realidade [perspectiva de Zavattini] opõe-se a de uma relação muito mais complexa [perspectiva de Guido Aristarco]; à idéia de uma orientação inata do cinema para a vida opõe-se a idéia de que esta predisposição deve de uma certa forma ser cultivada e dirigida; à idéia de uma conquista do real fora de qualquer fórmula preestabelecida opõe-se a idéia de que, narrando o mundo, o cinema possa e deva pôr-se a mercê das experiências já realizadas pela literatura" (CASETTI, 1991, p. 75).

A *História das teorias do cinema* (ARISTARCO, 1961a; 1961b) comenta e critica as teorias de Leon Moussinac, Dziga Vertov, Béla Balázs, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Paul Rotha, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini etc. Partindo do entendimento de que os problemas da teoria cinematográfica devem ligar-se aos problemas da estética em geral – e, portanto, que o verdadeiro problema é saber qual a estética realmente válida, se a idealista ou a materialista-dialética (ARISTARCO, 1961a, p. 97-98; 1961b, p. 214) –, as preocupações de Aristarco, com relação às teorias analisadas, podem ser condensadas assim: "Hoje o cinema precisa, mais do que de ensaios que demonstrem a sua natureza antinaturalista e portanto artística (campo já validamente explorado), de profundas análises sobre os novos aspectos estéticos particulares que vai apresentando, ou de mais estudos monográficos sobre alguns dos seus meios expressivos, naturalmente considerados no âmbito de uma visão geral dos problemas" (ARISTARCO, 1961b, p. 172).

Os ensaios que demonstravam o

antinaturalismo do cinema eram caracterizados por defender a montagem como base do específico filmico e o predomínio da imagem sobre o som, tendo cumprido sua função na luta pela afirmação da nova arte. Acontece que, para Aristarco, esse momento já havia passado, sendo necessário recolocar a discussão teórica sobre cinema em novos padrões, pois os antigos não davam conta dos filmes contemporâneos.

Significativamente o último capítulo do livro intitula-se "Crise duma teoria e urgência da revisão". Afirma-se que a montagem não é específica do cinema, podendo ser encontrada na literatura, na música e até no teatro; o som pode ter em alguns casos uma função central na arte cinematográfica; a falta de cortes não pode ser identificada com falta de valor artístico, e a cor pode também exercer uma função central no filme. "Dizer, como acontece ainda muitas vezes, que filmes ou seqüências de filmes são 'cinematograficamente' belos, magistrais, sugestivos e assim por diante, enumerando adjetivos, não significa nada ou significa bem pouco: em qualquer caso não constitui juízo crítico mas, quando muito, crítica exclamativa, isto é, pseudocrítica. Filmes ou seqüências de filmes chamados cinematograficamente belos, magistrais, sugestivos etc., encontrarão os seus valores determinantes, as suas íntimas justificações, quando empregados com função psicológica, espiritual, temática, admitindo que tais filmes e tais seqüências contenham uma psicologia, um tema, um conteúdo: elementos necessários para a obra que pretenda ser arte. E é tarefa do crítico e do ensaísta sondar, especificar, encontrar as razões profundas que induziram o realizador a empregar este ou aquele método de trabalho, este ou aquele meio expressivo, esta ou aquela estrutura. Tudo isso só é possível se inserirmos

o cinema nos problemas da arte, da vida, da história, da cultura” (ARISTARCO, 1961b, p. 225-226).

Guido Aristarco reconhece a importância do “conteúdo” e até sua primazia, mas, ao contrário do *zhdanovismo*, não o coloca como único elemento para a realização cinematográfica. O crítico precisa atinar para os “meios expressivos” utilizados no filme em função do conteúdo, e, à luz de informações históricas e culturais gerais, dialogar efetivamente com as obras.

Os ecos das propostas de Aristarco foram sentidos mais claramente no Brasil em 1954, quando se publicou o artigo “A revisão do método crítico”, de Cyro Siqueira, na *Revista de Cinema* (SIQUEIRA, 1954). Dois meses depois, Alex Viany publicou no mesmo periódico “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico” (VIANY, 1954).

Inicialmente Alex Viany destacou o nome de Guido Aristarco nas discussões em torno da revisão do método crítico, que na Europa já aconteciam havia alguns anos. Tal revisão seria necessária devido aos avanços técnicos do cinema como o som, a cor etc., e também para explicar novas experiências estéticas cinematográficas. O autor ainda analisou a situação da crítica brasileira, a seu ver muito “espontaneísta” e sem estudo, havendo poucos críticos preocupados com a questão – cita como exceções Salvyano Cavalcanti de Paiva, Décio Vieira Ottoni, Walter da Silveira, Alberto Shatovsky e Cyro Siqueira.

Viany, baseado em Guido Aristarco, entende o seguinte da proposta de revisão

crítica: “Trata-se, penso eu, de facilitar-lhe [à crítica] o acompanhamento da evolução estética do cinema, de alertá-la para as possibilidades artísticas que se abrem ao cinema com a descoberta de novos processos mecânicos e com a enunciação de questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas”.

Tencionando provar que a estética subordina-se à filosofia e à política, Viany



argumenta: “Existirá, em verdade, uma completa liberdade individual, tal como querem apregoar, com tão fracos argumentos, os apóstolos da livre iniciativa? Ou seremos receptores e refletores de idéias, que aceitamos ou recusamos, esquecemos ou desenvolvemos, segundo os interesses da classe a que pertencemos, num determinado momento e em determinadas circunstâncias históricas?”

O crítico brasileiro, ao defender que

as “doutrinas filosóficas e políticas” devem subordinar a compreensão estética, está remetendo, de forma um tanto redutora, à oposição que Guido Aristarco classifica como fundamental entre a estética baseada na filosofia idealista e a estética baseada no materialismo dialético. Essa redução deve-se ao stalinismo, ainda um referencial forte, sendo Mark Rosental e sua obra *O método dialético marxista* utilizados amplamente por

Viany como base teórica (ROSENTAL, 1951, p. 11).

Alex Viany pressupõe a obra de arte como “reflexo” da classe, da época e do país aos quais pertence o artista. Este último pode ser classificado em duas categorias no mundo capitalista: o artista consciente – ou seja, que defende abertamente idéias de direita ou de esquerda – e o artista inconsciente – que acredita fazer arte pura. O autor reconhece a possibilidade da existência de artistas capazes de transmitir questões “populares”, sem nelas “penetrar”, ou seja, sem estar “conscientes” de tais questões. Porém, tais casos seriam raros, pois o artista, ao interessar-se pelos problemas do povo, tenderia a tornar-se consciente.

Centrando-se nas contribuições do realismo socialista, Alex Viany aborda a questão da relação entre forma e conteúdo, declarando que no cinema o segundo predomina sobre a primeira, citando o crítico soviético V. Tchérnim para comprovar sua teoria. Porém, demonstrando a desestruturação das idéias *zhdanovistas* e, conseqüentemente, stalinistas, considera: “Da mesma maneira, os adeptos do realismo socialista, estou certo, saberão encontrar um

equilíbrio que permita a valorização do conteúdo, sem o sacrifício da forma – mesmo porque o conteúdo, por mais valores humanos que contenha, pode ser escondido, dispersado ou prejudicado através da aplicação de uma forma deficiente ou inadequada”.

Não se sabe como será o equilíbrio entre forma e conteúdo, no qual o último predomina. Mas deixa-se aberta a possibilidade de que existam múltiplas soluções, dependendo de cada realidade nacional. Posso afirmar isso porque o crítico dá grande destaque ao fato de poucos meses antes ter visto o filme *A moça dos cabelos brancos*, um dos primeiros realizados pela China comunista. “Apesar da boa vontade com que o assistia, estranhei a princípio o método de narrativa, a interpretação dos artistas, e mesmo o que me parecia um certo primarismo na história. Entretanto, com o desenrolar da aventura, comecei a me interessar pela sorte da heroína, e fiquei a pensar como o filme ganharia se visto com uma platéia chinesa”.

O crítico explica que o cinema nos países socialistas está subordinado a um programa de educação coletiva, e como na China a grande massa não tem ainda condições culturais para entender filmes mais complexos, é necessário que as suas produções sejam facilmente compreensíveis. Isso justifica o “primarismo na história”. Por outro lado, na União Soviética e em outros países socialistas, assevera o autor, já era possível a exposição de histórias mais desenvolvidas.

E nos países capitalistas, entre eles o Brasil, como seria possível a busca do equilíbrio entre conteúdo e forma, já que neles o lucro rege a produção cinematográfica? A responsabilidade recairia sobre os cineastas conscientes de esquerda, cujo dever era tentar

fazer filmes com finalidade educativa e/ou cultural; contudo, Viany não se aprofunda nos impasses inscritos nessa solução. Também não há discussão sobre qual o “equilíbrio” entre conteúdo e forma aplicável ao caso brasileiro especificamente.

* * *

Em relação à discussão sobre a produção brasileira, a influência de Guido Aristarco far-se-á sentir três anos depois da publicação do artigo “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”, quando da estréia de *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) (VIANY, 1957). Nesse interregno, mais precisamente em 1956, deve-se recordar, houve a apresentação do relatório Krushev no XX Congresso do PCUS denunciando os crimes de Stálin e acarretando a renegação do stalinismo, o que levou o PCB a aproximar-se cada vez mais da frente nacionalista, anteriormente taxada de “burguesa” (RUBIM, 1986, p. 68-69, 327).

Mesmo classificando o filme de “sério”, Alex Viany julga-o friamente como um “recuo” quando comparado a *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955)¹. O crítico entendeu que, devido ao título, a ambientação de *Rio, zona norte* deveria dar-se no subúrbio carioca e não no morro, pois esse seria um “fenômeno urbano”. Viany também criticou o fato de o personagem principal ser sambista, enquanto o “herói típico” do subúrbio deveria ser



¹ A recepção negativa de *Rio, zona norte* não se restringiu a Alex Viany: a crítica em peso na época teve a mesma posição (cf. SALEM, 1987, p. 135-136; FABRIS, 1994, p. 151-152).

operário, comerciário, pequeno funcionário ou comerciante.

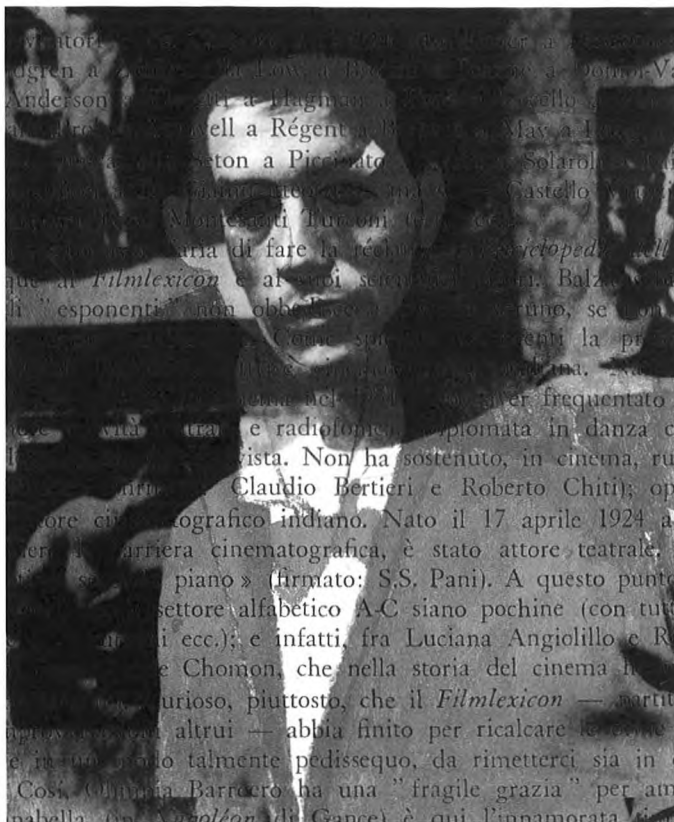
A questão do “típico” é central na estética de Georg Lukács e chegou a Viany através de Guido Aristarco, então crítico da revista milanesa *Cinema Nuovo*. O teórico húngaro define a categoria do “típico” da seguinte forma: “Sabemos que a figura típica não é banal (a não ser excepcionalmente, em casos extremos), nem excêntrica (embora escape, na maior parte das vezes, aos quadros da vida cotidiana). Para que ela seja típica, é preciso que os fatores que determinam a essência mais íntima da sua personalidade pertençam objetivamente a uma das tendências importantes que condicionam a evolução social” (LUKÁCS, 1969, p. 181).

E Guido Aristarco segue de perto essa definição, ao afirmar sua predileção pelos personagens dos filmes de Luchino Visconti. “Jamais renunciando à imaginação, neste sentido, Visconti criou personagens que tendem ao típico, a uma dimensão realista do excepcional, não da média: seus personagens são todos vencidos, humilhados, mas não ofendidos, eles tomam consciência e à sua maneira se transformam em vencedores: Gino, Notoni, Maria Cecconi, Mahler” (ARIS-TARCO, 1958b).

Ora, já em Viany está implícito que o mediano, o comum, definem o “típico”, justamente o condenado por Lukács e Aristarco.

Voltando à análise de *Rio, zona norte*, nada escapa: a partitura musical, o ritmo e até a fotografia são vistos negativamente.

Mesmo quando Nelson Pereira dos Santos tenta seguir os preceitos zavattinianos, demorando-se nas pessoas, na seqüência da festa na casa do vendeiro, não obtém bom resultado. Finalizando, a apresentação dos personagens burgueses, interpretados por Paulo Goulart e Maria Peter, é classificada como “sub-intelectualóide”.



Em contraposição a *Rio, zona norte*, Alex Viany analisa *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) (VIANY, 1958): “Enquanto Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, zona norte*, mostrou haver decorado mas não assimilado as lições do neo-realismo zavattiniano, este outro Santos, com espantosa segurança, dá uma demonstração prática de

aculturação brasileira dos preceitos neo-realistas. Não se vê em *O grande momento* os tropeções de outras tentativas de crônica realística urbana, como aquelas de Nelson Pereira dos Santos ou *Agulha no palheiro*, de Alex Viany: Roberto Santos limpa o caminho de detritos e vai em frente”.

Se *Rio, zona norte* aplicava mecanicamente o neo-realismo, já *O grande momento* “aculturava-o” para o cinema nacional. Ou seja, não se tratava apenas de utilizar procedimentos técnicos-estéticos-temáticos já cristalizados no movimento italiano: era necessário repensá-los para utilizá-los “brasileiramente”.

Após listar as várias influências nas quais Roberto Santos teria se inspirado – Zavattini, Sérgio Amidei, Giuseppe de Santis, Paddy Chayefsky, René Clair e até Mack Sennett –, sentencia: “O mais equilibrado filme de estréia que conheço, em toda a minha experiência de cinema brasileiro, *O grande momento* capta admiravelmente – brasileiroamente – a humanidade do Brás”.

Enquanto *Rio, zona norte* não apresentou corretamente o subúrbio do Rio de Janeiro, no filme de Roberto Santos o Brás estava descrito. Ou seja, um mesmo

princípio embasa ambas as críticas: a descrição adequada de determinada região.

Mesmo sendo coerente com o seu pensamento nacionalista ao exigir a “assimilação” do neo-realismo – pois, se isso não fosse feito, não se chegaria ao realismo brasileiro –, Alex Viany nesse momento reduz a questão. Ainda quando de modo sensível

percebe a força de uma seqüência como a do último passeio do personagem interpretado por Gianfrancesco Guarnieri com a sua bicicleta, insiste na importância da caracterização do Brás. O realismo passa a derivar da descrição correta de um espaço real. Aí novamente há uma compreensão bem distante das intenções de Guido Aristarco.

No célebre texto “Narrar ou descrever?”, Georg Lukács identifica a narração como o procedimento-chave para alcançar o realismo – representado por Honoré de Balzac –, enquanto a descrição seria característica do naturalismo – representado por Émile Zola. E o teórico marxista diferencia os dois procedimentos: “A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas” (LUKÁCS, 1965, p. 62). Esse nivelamento empobrece o significado das coisas, pois não se realça o que é verdadeiramente importante para a compreensão de determinada realidade.

Levando tais considerações para o cinema, Guido Aristarco identifica em Visconti o correlato de Balzac, enquanto a dupla De Sica-Zavattini aproximaria de Zola (ARISTARCO, 1958a).

Ora, ao invés disso, Alex Viany insiste na descrição como elemento fundamental para a sua concepção de realismo. Para completar, não há reticências da sua parte em relação ao cinema de De Sica-Zavattini, e vimos o quanto a estética defendida por Zavattini é oposta à de Guido Aristarco.

Alex Viany parece

querer harmonizar as duas propostas, e isso, aliado ao fato de o crítico não ter lido naquela época Lukács², acaba diluindo os conceitos e tornando-os confusos – o “típico” é interpretado como mediano, a descrição torna-se característica-chave do realismo e por aí vai. A salada é negativa acima de tudo por não permitir uma acuidade analítica maior em relação aos filmes.

Configura-se em todo este *imbroglio* um caso das “idéias fora do lugar”, conforme a conhecida expressão de Roberto Schwarz. É sabido que o autor referia-se ao quadro de idéias liberais do Brasil do século XIX convivendo com o regime escravocrata, tornando a “vida ideológica” totalmente apartada da “relação produtiva fundamental”. Tal desencontro não se esgotou historicamente aí, pois: “Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio” (SCHWARZ, 1973).

Faz-se necessário aprofundar a análise da confusão, talvez inevitável, empreendida por Alex Viany. Quando me refiro a uma certa inevitabilidade, penso no fato de que a produção italiana possuía efetivamente realizadores cujas características estilísticas permitiam o encaixe nas categorias prescritas por Lukács e adaptadas para a teoria cinematográfica por Guido Aristarco. Mas e no Brasil daquele momento, quem seria o correspondente a Luchino Visconti? Não havia. Viany certamente percebeu o problema e daí para começar a mudar os conceitos defendidos arduamente pelo crítico italiano foi um pulo. Em tal mudança buscou forçar correspondências entre a teoria e os

² Celso Frederico afirma que a introdução de Lukács no Brasil deu-se de maneira efetiva a partir de 1959, com a publicação de um ensaio sobre o autor e a tradução do seu primeiro texto em português. No ano seguinte Nelson Werneck Sodré, na nova edição da História da literatura brasileira, utilizou teorias do pensador húngaro (cf. FREDERICO, 1995, p. 184-186).



estilos dos realizadores brasileiros, numa verdadeira “aclimatação”, cujo resultado no caso específico foi o seu desfibramento.

Hipoteticamente, Alex Viany bem poderia ater-se fielmente às idéias de Aristarco, bastando para tanto rejeitar toda a produção nacional e projetar as soluções no diálogo com o cinema de Visconti: uma espécie de Moniz Vianna esquerdista. Viany, enfim, recairia no que certa vez Paulo Emílio Salles Gomes diagnosticou como “[...] o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si mesmo” (GOMES, 1981, p. 291). Mas isso o conduziria para o mais absoluto autismo, isolá-lo-ia completamente e abortaria de saída sua pretensão de ideólogo do cinema brasileiro.

Outra opção hipotética seria Viany levar o seu nacionalismo às últimas conseqüências, tentando elaborar uma teoria cinematográfica sem nenhuma influência de idéias entendidas como estrangeiras. Isso seria sempre ilusão pois, lembra-nos Roberto Schwarz, “não basta renunciar ao empréstimo [das idéias] para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, essa renúncia não é pensável” (SCHWARZ, 1987, p. 39). Mesmo nos seus momentos de maior xenofobia, o crítico nunca aventou tal absurdo, de resto incompatível com o

seu pensamento marxista e impraticável no quadro de internacionalização do capital no qual o Brasil está inscrito.

A questão principal não reside, ao meu ver, na “aculturação” das idéias de Aristarco, mas no que leva Alex Viany a essa direção. Ao aprofundar a discussão teórica em torno do cinema nacional, o crítico mergulha de cabeça em um dos dilemas centrais do

conhecido mas pouco pensado, esse sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances da reflexão” (SCHWARZ, 1973). Já observei que, efetivamente, a salada de idéias efetuada por Viany reduzia a acuidade das suas reflexões; entretanto, nem por isto deixou de ser fundamental o movimento do crítico nessa direção, pois, mesmo de modo

tateante, colocava-se para o pensamento sobre o cinema brasileiro a problemática do confronto entre um corpo teórico coerentemente construído alhures aplicado à discussão dos filmes nacionais.

As dificuldades surgidas daí revelam o teor complexo da empreitada e estavam longe de restringirem-se a Alex Viany. Para citar um exemplo, basta mencionar a hesitação de um crítico da envergadura de Paulo Emílio Salles Gomes – cuja influência principal neste mo-



intelectual brasileiro, a saber, a aplicação de modelos teóricos explicativos elaborados nos países centrais a partir do diálogo profundo com determinadas realidades sociais e tradições intelectuais utilizadas para a análise de objetos constituídos num país periférico distante de tais realidades e tradições.

Roberto Schwarz adverte que: “Largamente sentido como defeito, bem

mento era André Bazin (GOMES, 1986, p. 200) – em discutir a produção nacional naquele momento. Guardadas as devidas proporções, ainda nos encontramos envolvidos até hoje no dilema apontado, cuja solução não está num horizonte próximo e que é constitutivo da própria reflexão contemporânea sobre o cinema brasileiro.

por Alexandre Figueiróa

Em meados do ano passado a notícia da morte de Rucker Vieira, o fotógrafo do lendário filme de Linduarte Noronha, *Aruanda* (1960), chegou ao Recife. A informação, no início, era meio desconstruída. Há anos, Rucker havia trocado Pernambuco pelo Acre, onde vivia com um dos filhos. Mesmo pessoas ligadas a ele, como Celso Marconi – diretor do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – ou os cineastas Fernando Spencer e Jomard Muniz de Brito, não sabiam do seu paradeiro. Após algumas semanas de suspense, familiares, porém, confirmaram o fato. A imprensa não publicou uma única linha sobre o ocorrido e Rucker Vieira, apesar da sua contribuição inquestionável para a história do cinema brasileiro, corre o risco de ser lembrado apenas pelos poucos amigos e por alguns historiadores.

Na verdade o desaparecimento do autor de *A cabra na região semi-árida* (1962) e diretor de fotografia de *Cajueiro nordestino* (Linduarte Noronha, 1962) do meio cinematográfico já vinha ocorrendo desde o início dos anos 80. Por questões de sobrevivência e de sua vida particular e profissional, Rucker Vieira não pôde prosseguir explorando o talento que anunciou nessas obras hoje consideradas influências fundamentais na evolução estética do Cinema Novo. Depois dessas experiências no início dos anos 60, ele fotografou *Os homens do caranguejo* (Ipojuca Pontes, 1969) e dirigiu mais um documentário, intitulado *Olha o frevo* (1970), que acabou jamais sendo

exibido. Em seguida trabalhou na fotografia de alguns curtas pernambucanos realizados em 16mm e 35mm por Fernando Monteiro e Fernando Spencer, entre outros, e de filmes experimentais em super-8 de Jomard Muniz de Brito. Chegou a ser diretor do Departamento de Cinema da TV Universitária de Pernambuco, fotógrafo da Fundação Joaquim Nabuco, mas acabou ganhando a vida com a produção de filmes e vídeos de eventos sociais.

Apesar do desfecho prosaico de sua carreira, no curto período em que teve a possibilidade de exercer o seu ofício com desenvoltura, Rucker Vieira surpreendeu. Ele integrou meio por acaso o grupo de cineastas paraibanos encabeçados por Linduarte Noronha, que em 1960, com o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o apadrinhamento generoso de Humberto Mauro, resolveu filmar temas ligados aos problemas sociais do sertão nordestino. Rucker tinha feito um curso de cinema nos estúdios da Kino Filmes em São Paulo, estagiado na Maristela e também aproximando-se de técnicos de fotografia da Vera Cruz. Na dissertação de José Marinho sobre o ciclo do documentário paraibano, o crítico Willis Leal observa que a fotografia de Rucker Vieira revela uma influência da Vera Cruz na sua preocupação formalista, de composição de quadro e movimentos. Segundo Leal, ele seria clássico, mas nunca acadêmico, pois nesses filmes inventa e experimenta ousando opor-se aos padrões

ao investir na natureza dura e crua da luz do sertão.

De fato essas renovações não passaram despercebidas quando *Aruanda* – documentário sobre os remanescentes de um antigo quilombo existente na Serra do Talhado, na Paraíba – foi exibido no Rio e em São Paulo e encontrou um ambiente favorável à sua recepção entre os cineastas e críticos que naquele momento fomentavam o movimento cinemanovista. Glauber Rocha, por exemplo, não hesitou em afirmar no seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* que Linduarte Noronha e Rucker Vieira “entravam na imagem viva, na montagem descontinua, no filme academicamente incompleto e que inauguravam assim o documentário brasileiro”. Rocha ressaltou a modernidade da luz do fotógrafo Rucker Vieira, inimigo dos crepúsculos à Figueroa e dos filtros sofisticados: “Sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica do Brasil”. O paraibano Vladimir Carvalho, um dos membros da equipe de *Aruanda* e documentarista atuante, é até hoje um dos mais ardorosos defensores do papel de Rucker Vieira na gênese de um estilo genuinamente brasileiro. Carvalho demonstra que o cineasta fez a fotografia da maneira mais apropriada e sensível ao seu objeto de estudo e de enfoque, ou seja, a própria rusticidade, a própria aridez do meio e do produto cultural retratado. Em depoimento registrado num colóquio realizado em João Pessoa, em 1999, em torno do filme, Carvalho foi incisivo:

“Não existe antes desse filme nada comparável, nada que tenha a marca, a tipicidade, um caráter e uma feição tão autóctone da luz e da iluminação com relação ao Nordeste. Falo justamente dessa fotografia, dessa luz que vem rasgando, daí a palavra rascante tantas vezes usada, que vem se assemelhar em muito à gravura popular. O que é preto é preto, o que é branco é branco, não tem matizes, isso virou um estilo, não existia antes”.

É curioso observar os duros obstáculos ao processo de realização das obras nas quais Rucker Vieira participou. Cada filme era uma odisséia para superar as dificuldades decorrentes dos recursos técnicos mínimos disponíveis. Isso, por um lado, gerou, nas interpretações posteriores àquele momento particular da produção brasileira, a valorização do empenho dos cineastas em alcançar seus objetivos a qualquer custo e, por outro, deixou no ar uma certa dúvida sobre a capacidade técnica e habilidade artística dos mesmos. Já em 1967, no livro *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet abordou a questão quando discorreu sobre a recepção e o significado de *Aruanda* no contexto social e cultural da época: “Simultaneamente documento e interpretação da realidade, a fita apresenta um péssimo nível técnico: às vezes o material foi escasso para a montagem; a fotografia ora insuficiente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos. Mas não entendemos tais falhas como sendo defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido”. Para Bernardet a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou o filme de grande agressividade. O assunto, em verdade, suscita discussão e merece ser melhor explorado, mas

aqui gostaríamos de concentrar-nos na atuação de Rucker, no seu talento criativo para solucionar os problemas de produção confirmando o domínio que tinha da realização cinematográfica, mesmo sendo ele, às vezes, marcado por um certo empirismo.

A partir de depoimentos do próprio Rucker Vieira e da pesquisa empreendida por José Marinho vemos como ele tinha controle de cada passo da fotografia. A câmera de *Aruanda* foi, segundo seu relato, uma Aymour sem grandes recursos, de corda com uma torre de três lentes e um tripé. A iluminação foi um problema sério no filme. Ele não usou iluminação artificial, aproveitando sempre a luz ambiente. Quando fazia tomadas internas, ele simplesmente tirava as telhas das casas. Também não usou rebatedores, ou seja, peças feitas especialmente para esse fim, mas improvisou-os através de bacias de alumínio. O trabalho de revelação dos negativos feitos na Lider foram acompanhados pelo fotógrafo. Ele insistia junto aos técnicos para deixar seus filmes passarem mais tempo nos tanques de revelação e também interferiu na marcação de luz, pois sabia os resultados que queria. A montagem ficou também a cargo de Rucker e, apesar de algumas falhas, pela escassez de planos e a duração das tomadas que não puderam ultrapassar os 15 segundos, ela tem momentos de bom ritmo graças à composição dos elementos dinâmicos da imagem com a música de pífanos composta especialmente para o filme.

Em *Cajueiro nordestino* e *A cabra na região semi-árida*, Rucker já se sentia mais seguro como fotógrafo e montador e, embora continuasse trabalhando com luz natural, dispôs, por exemplo, de rebatedores. No primeiro ele usou a mesma câmera de

Aruanda, já no segundo ganhou um equipamento melhor do Humberto Mauro, uma Arriflex com a torre de três lentes e uma pequena lente *zoom*. *A cabra* teve roteiro, fotografia e direção de Rucker Vieira e apoio do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. O documentário narra a criação de caprinos na região entre o Cariri paraibano e o Moxotó em Pernambuco. Apesar de melhores recursos, houve ainda muita improvisação e soluções adaptadas às condições de iluminação percebidas por ele. Na seqüência em que uma família de sertanejos no interior da casa come uma buchada (refeição preparada com as vísceras da cabra) Rucker colocou um rapaz segurando um rebatedor na janela jogando luz para dentro da sala, que por sua vez era novamente direcionada para o local exato da cena por dois outros rebatedores. Em seguida ele usou um filtro verde para obter uma tonalidade marcante, entre o preto e o branco, bem forte, em alto contraste. Esses trabalhos, como observou Glauber Rocha, embora fossem mais disciplinados e refinados, como experiência estética revelavam-se bem mais avançados do que os documentários oficiais do INCE. José Marinho não duvida da vocação natural de Rucker Vieira para o documentário. Segundo ele a seqüência dos artesãos fazendo painéis de barro em *Aruanda*, a dos apanhadores de caranguejo na obra de Ipojuca Pontes e a da cabra parindo, rodada em plano fixo sem cortes quase até o final, em *A cabra na região semi-árida*, são a prova disso. Ao rever esses filmes hoje, e repassando na memória as obras-chave do Cinema Novo, é impossível não ser conquistado pela certeza de que as idéias “rústicas” de Rucker Vieira são marcas indelévels de nosso imaginário.

Cinema latino: perspectivas

Na tentativa de minimizar a distância entre o cinema brasileiro e o latino-americano, ao menos em seu horizonte de visibilidade acadêmica, assentando as bases para uma reflexão sistemática sobre o assunto, e motivados por um convênio de cooperação entre o Centro Cultural Banco do Brasil (seção RJ) e o Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (de Niterói), decidimos aproximar do Cinesul, evento anual de filmes e vídeos latino-americanos, em sua 8ª edição, algumas disciplinas ministradas na graduação (cinema latino-americano) e na pós-graduação (cinema e sociedade) da UFF (Programa de Comunicação, Imagem e Informação). Um curso regular sobre o assunto foi realizado, entre março e julho de 2001, compreendendo aulas expositivas, palestras de convidados, exibição de obras cinematográficas em vídeo e a participação obrigatória em alguns eventos da Mostra (ocorrida entre 12 e 24 de junho).

No curso, tivemos como palestrantes convidados algumas das personalidades que lidam mais de perto com a atividade cinematográfica latino-americana, tais como José Carlos Avellar (crítico cinematográfico), Sílvia Oroz (professora e pesquisadora), Angela José (produtora cultural), Ary Pimentel (professor de literatura hispano-americana da UFRJ), Claudia Dottori (pesquisadora

especializada em cinema latino) e Márcio Piñon de Oliveira (professor da Geografia da UFF, especialista em América Latina). Sob o pano de fundo dessas palestras, que versaram sobre os mais diferentes temas (globalização, identidade subcontinental, o cinema radical dos anos 60, perspectivas de mercado, escolas e estilos de representação, estratégias de apropriação do repertório clássico do cinema revolucionário latino), o curso previa e exibição conjugada de obras já reconhecidas e codificadas pela historiografia latino-americana ao lado de obras contemporâneas, de pouca circulação comercial, cuja exibição esteve normalmente limitada aos festivais ou aos canais fechados de televisão. Colocar lado a lado esses filmes e perceber os trâmites e diálogos entre eles foi a base do curso. A participação na Mostra CINESUL foi a possibilidade de contato direto com produtores, diretores e filmes. Os textos produzidos pelos alunos de pós-graduação, que compõem este dossiê, são o fruto desta provocação metodológica e dessa dupla articulação.

Tunico Amancio

Festival CINESUL-CCBB, Rio de Janeiro, de 10 a 20 de junho.

Lívio Abramo, um artista latino-americano

As ilustrações que acompanham este dossiê são gravuras do artista plástico brasileiro Lívio Abramo (1903-92). Lívio Abramo foi um dos introdutores da gravura moderna no Brasil, professor de gerações de artistas brasileiros. Militante e ativista político, auto-didata, dono de uma técnica impecável e de uma expressividade contundente, soube como poucos mesclar estética e preocupações político-sociais. De produção inconstante e vida conturbada, começou sua carreira em 1927. Partindo do expressionismo ele se debruçou sobre o Brasil e as formas brasileiras desde cedo. O sertão, o litoral, São Paulo, Rio de Janeiro, suas paisagens e seus personagens se tornaram os motivos fundamentais de sua obra. Após 1962, com seu deslocamento para o Paraguai, Lívio estende seu olhar também por aquela geografia. Por fim, um artista com uma obra extensa e poderosa, relegado a segundo plano como inúmeros outros artistas brasileiros, e ao qual a Sinopse apresenta esta pequena homenagem.

O Vermelho e o Negro: impasse moral ou crise de representação?

Amores Perros e outros bichos

O lançamento de *Amores brutos* (*Amores perros*) no Rio de Janeiro foi precedido de uma articulada campanha de divulgação, com estratégia e público-alvo bem definidos. Durante quase dois meses, realizaram-se dezenas de exibições prévias em salas alternativas e sessões promocionais em universidades. A campanha deu resultados. A poucos dias da estréia, *Amores brutos* – título que, no Brasil, recebeu o filme mexicano do estreante Alejandro Iñárritu – contava com um pequeno batalhão de entusiastas dispostos a promovê-lo espontaneamente.

A concentração na estratégia de promoção “boca-a-boca” denunciava a confiança dos distribuidores na potencialidade do produto com relação ao seu segmento de mercado. Não sem motivos. *Amores brutos* estreou em 2000, atraindo nos primeiros três meses mais de 800 mil mexicanos às salas de exibição. Seguiu-se uma bem-sucedida carreira no circuito alternativo americano, acompanhada por entusiasmada receptividade dos periódicos locais.

A excelente acolhida da imprensa articulou-se ao bom desempenho no circuito de festivais e nas temporadas de premiações: indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, melhor filme nos festivais internacionais de Chigaco, Los Angeles e Tóquio, Prêmio Canal Plus no Festival de Cannes, Prêmio da Crítica da 20ª Mostra Internacional de São Paulo, melhor primeiro filme e Prêmio Glauber Rocha no Festival de Havana. Referências com possibilidades de ressonância junto ao público-alvo.

No centro da vitoriosa estratégia de divulgação, o diretor de *Amores brutos*, Alejandro González Iñárritu, cumpriu o duplo papel de artífice e principal instrumento. No Rio de Janeiro, *O Globo*, jornal que maior destaque deu ao filme, dedicou na estréia uma página do caderno semanal “Rio Show”. O espaço dividia-se entre a crítica de Eros Ramos de Almeida, atribuindo cotação máxima ao filme, e um perfil do diretor. Nele, o jornalista Jaime Biaggio citou, de início, os comentários do jornal *New York Times*: “um dos primeiros filmes de arte a sair do México desde Buñuel”. Comparação reiterada por Eros de Almeida, para quem um dos episódios do

filme, “Valéria e Daniel”, “remete ao surrealismo de Buñuel”. A revista *Programa*, do concorrente *Jornal do Brasil*, arrola, entre os similares estilísticos do diretor, o americano Quentin Tarantino.

Pode-se fazer restrições à qualidade das análises dos periodistas, mas é inegável a eficácia promocional das analogias entre o estreante mexicano e diretores consagrados. No México e nos EUA, as estratégias foram idênticas. Críticos e jornalistas investiram na inserção do filme e do diretor nas indefectíveis categorias “arte” e “artista”, estratégia ancorada na verve invulgar do homem de propaganda Alejandro González Iñárritu.

Uma semana após o lançamento no Rio de Janeiro, *O Globo*, repercutindo o sucesso da estréia – “oito mil espectadores em apenas oito cinemas” –, publicou uma entrevista com o diretor. O jornal destacou as críticas a Iñárritu “da velha-guarda do cinema mexicano por sua origem publicitária”. A pergunta foi formulada como provocação à polêmica: “Sua companhia, Zeta Film, é discriminada por cineastas da antiga e/ou críticos pelo fato de ser, antes de tudo, uma produtora de comerciais de TV? Há quem use isso para acusá-lo de fazer cinema com estética publicitária?” A alcunha “da antiga”, empregada pelo jornalista aos que se contrapuseram ao filme, assim como a redução de suas motivações a uma improvável discriminação por questão de origem, dá indícios de quem dominará o “ringue” montado pelo jornal. A aposta no jovem oponente mostra-se promissora a julgar pela destreza do revide: “sim, a mesquinha e miséria intelectual de alguns críticos exploraram uma suposta falta de respeito ao cinema tradicional por havermos chegado a ele sem passar pelos processos burocráticos convencionais. Dói em algumas pessoas que você tenha chegado antes delas a um melhor resultado e, sobretudo, que você venha de um passado distinto e, segundo eles, ilícito – sendo que esse passado deles eu evitei porque está cheio de rancor, ressentimento, medo, mediocridade e miséria intelectual e espiritual. Esta velha comunidade cinematográfica se parece muito com as velhas estruturas do governo passado [o PRI] e eu

deliberadamente decidi tentar chegar lá por outros caminhos. O filme fala por si e calou a boca dos detratores”.

A resposta do realizador de *Amores brutos* ao diário carioca ilustra, mesmo que de forma pontual, um debate constante entre realizadores e estudiosos de cinema, desde meados dos anos oitenta: a influência da publicidade e da televisão no cinema de ficção em detrimento a uma tradição – forjada, na América Latina, em fins da década de 50 e radicalizada no decênio seguinte –, que tinha como principal referência o documentário, o cinema-verdade, o uso da luz natural e a ausência de efeitos produzidos por filtros ou manipulação laboratorial da película.

Revelando indícios de má-consciência quanto à sua atividade principal, Alejandro Iñárritu busca dissociar *Amores brutos* do mundo da publicidade. Em carta divulgada na página do filme na internet, o diretor insiste no visceral conteúdo do filme em contraponto à assepsia da imagem publicitária: “si algo estoy seguro es que esta película no la hice con el intelecto, la hice con puro instinto e intuición. Tampoco puse el corazón, si no las viseras y um pedazo de higado [...]. No fue inspiración, no hubo piedad, compasión ni concesiones, las cosas como son, no como las queremos ver”. O discurso aproxima-se paradoxalmente dos cineastas “da antiga” a que o repórter de *O Globo* referia-se, o cinema como expressão da realidade: “fue algo parecido a documentar un pedazo de la realidad y es por eso quizá que la película es perturbadora y excitante”. E continua: “Después de leer decenas de guiones, la profunda y compleja estructura de *Amores perros* aunada a la afortunada y vital empatia que me unió con Guillermo Arriaga supe que por fin tenía entre mis manos algo que me permitiría exorcizar mi terrible miedo a la ordinaria experiencia humana de lo cotidiano escondida quizá detrás de la frívola estética de los comerciales”.

Filhos sem pai

A “complexa estrutura” de *Amores brutos* devolve-nos a ambígua posição de Iñárritu perante à “velha comunidade cinematográfica”. O filme refaz um procedimento comum ao cinema novo da América Latina, nas décadas de 60 e 70, a linguagem metafórica, que se impunha como uma necessidade de abarcar o momento histórico vivido. A narrativa insiste no uso da metáfora como condensador de signos que dêem conta “del barroco y complejo mosaico de la ciudad de México” (*Carta do diretor, in: www.amoresperros.com*).

A mais evidente recusa ao passado da velha geração, definida como “cheia de rancor, ressentimento, medo, mediocridade e miséria intelectual e espiritual” realiza-se na narrativa. O impasse moral vivido pelo personagem Chivo (Emilio Echeverría) conduz a história de *Amores brutos*: ex-professor universitário, ex-guerrilheiro, mendigo e matador de aluguel, o velho progressivamente reexamina sua trajetória ao longo da narrativa para concluir à filha, em um ato de contrição: “fracassei”.

Os resultados do fracasso estão por todos os lados, desfilam diante do derrotado: um mundo sem referências morais, inconciliável com a mais elementar relação fraternal, impelido à violência, solitário e incomunicável, refratário a qualquer contrato social, onde o dinheiro é o único mediador possível. O oposto do almejado pelo guerrilheiro Chivo, ao abandonar mulher e filha para engajar-se na luta armada.

Sam Rohdie revela, na análise de *Rocco e seus irmãos*, publicada pela série “Artemídia” (Editora Rocco), que o primeiro roteiro do filme de Luchino Visconti iniciava com os irmãos Parondi conduzindo o corpo do pai morto ao mar. A ausência paterna permite e obriga a então errática trajetória dos órfãos na cidade grande. O rito fúnebre acentuava a ruptura com os valores e tradições camponesas e prenunciava a introdução da família no individualismo capitalista das grandes cidades. Entre os integrados e os desajustados, a aposta no mundo do progresso – que acena com um promissor futuro para o operário Ciro – opõe-se aos desesperados atos de Rocco para manter a união familiar, imersos na nostalgia de valores que se decompõem.

A encruzilhada

Em *Amores brutos*, a configuração social compõe-se como se formada por castas. Não há comunicação nem ao menos contato entre elas, a não ser pela força trágica do acaso: o acidente de carro que os envolve de maneira direta ou indireta. A batida – espécie de nó da trama, reencenada em diferentes momentos da narrativa –, reúne pela única vez no mesmo espaço (uma encruzilhada) os estratos sociais representados na trama. Fruto da desobediência a uma elementar regra de convívio social nas grandes cidades – o sinal de trânsito –, o desastre é provocado pelo acudado Octávio que se choca com a distraída Valéria. Próximo a eles, alheio a tudo, Luis Garfia desconhece o sinistro que salvara a sua vida. Chivo, a quem se encomendou a sua morte, descentra-se do alvo em virtude do acidente.

O acidente é casual, mas dentro das probabilidades estatísticas da cidade figurada, onde a incompatibilidade de interesses faz-se presente desde a primeira seqüência. Ponto de partida e de término para as narrativas, o choque transforma as vidas dos protagonistas, mas não os aproxima. Apesar do encontro crucial, conservam-se ignorantes uns dos outros.

Aquele que tudo vê

Apenas Chivo tem uma panorâmica do choque. Na derradeira reencenação, observamos, através do personagem, o destino imediato dos demais. Ele aproxima-se do sinistro, confere vivos e

mortos, furta as vítimas e, ao sair, observa Cofi, o cão de Octávio, moribundo, abandonado à própria sorte. O cão parece o único a despertar a compaixão do misantropo ex-guerrilheiro, que o acolhe, medica e adota como novo membro da matilha de Chivo.

O ex-guerrilheiro aparece no primeiro episódio como pária, representante da massa de excluídos, comum aos grandes centros capitalistas, e, particularmente, mais numerosa nas urbes dos países periféricos. Sua iconografia não o difere muito de um mendigo de São Paulo ou de Nova York. A banalidade transforma-o em parte da paisagem urbana. Camuflado, entre vira-latas e entulho, o misterioso personagem comete homicídio, observa seus afetos,



furta, espreira e aproxima-se de suas vítimas. O seu descolamento da paisagem é paulatino: ganha um rosto, um teto e uma história, no decorrer da trama.

O último episódio, “Chivo e Maru”, inicia-se com um perfil do personagem. Dentro de um automóvel, um policial e um executivo rumam ao seu encontro. No caminho, o diálogo nos revela estar tratando de uma transação escusa, na qual o policial é o atravessador; o empresário, o contratante e Chivo, o executor. Cabe ao atravessador elucidar o quebra-cabeça para o espectador e para o patético empresário: “professor universitário abandona a família e transforma-se em perigoso guerrilheiro”. “Como os zapatistas?”, questiona o cliente. “Não, ele era mau”, constata o policial zombeteiro, “assaltava, seqüestrava e matava”. O detetive não disfarça o desprezo pelo seu cliente e, igualmente, a simpatia pelo assassino. Narra as façanhas do último como as de um anti-herói mitológico, que enganara durante meses o serviço de inteligência policial, cometendo crimes audaciosos. A epopéia termina de modo anedótico, com chancela à vaidade do falastrão: foi o narrador o responsável pela prisão do terrorista, quando este urinava distraidamente em via pública – é o que conta, por entre sorrisos, o meganha. Anos mais tarde, encontrando o ex-professor, já livre, mendigando pelas ruas, contrata-o como matador de aluguel. Desde então, transformara-se numa espécie de agente do ex-guerrilheiro.

A conversa entre os três realiza-se na sala de Chivo. O cenário compõe-se de poucos objetos e um grande número de livros, dispostos atrás da poltrona onde o ex-professor acomoda-se. A negociação se processa. O executor demonstra resistência – informara ao intermediário que não mais realizaria aquele serviço – porém aceita, desde que se dobre o valor da oferta. Acordadas as partes, passa-se aos detalhes da execução. O cliente fornece um breve histórico da vítima e a justificativa da encomenda: trata-se do sócio que o “passara para trás”. O matador regozija-se com a situação e a origem abastada do condenado: “trata-se de um proletário”, ironiza. Não há remorso no ex-guerrilheiro. Ao contrário, o sentimento expresso em relação à vítima assemelha-se ao do início da trama, quando ridicularizou, num jornal, a fotografia do homem a quem assassinara momentos antes. A irreverência, possível herança de sua formação intelectual, é temperada com o niilismo adquirido em sua trágica experiência histórica e pessoal. Ironias que podem ter a si próprio como alvo: “deus prefere que eu veja o mundo embaçado”, responde ao policial que estranha a ausência dos seus óculos. O ressentimento é a mola propulsora. Delicia-se com a despida

selvageria dos clientes milionários. Transforma-se num Corisco mercenário, vendendo sua sede de vingança a peso de ouro.

No capítulo “Diálogo I: a metáfora literária”, de *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Jean-Claude Bernardet assinala que, “a partir de aproximadamente 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do Cinema Novo: o intelectual”. O autor faz um inventário da recorrência do personagem na cinematografia brasileira dos últimos trinta anos, ressaltando “que a base da representação metafórica do intelectual é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual. Para essa representação, a cultura é a literatura, a literatura é a cultura, é a matéria de que se nutre e que produz o intelectual.”

A análise estende-se até o início da década de 90 (a publicação é de 1995). Não foi possível incluir, no breve estudo, o misto de escritor e sociólogo representado em *Cronicamente inviável*, filme de Sérgio Bianchi, produzido em 1999. No entanto, Bernardet detém-se sobre o personagem Antônio César de *Romance*, realizado dez anos antes pelo mesmo diretor. Para o pesquisador, “a metáfora é positiva no filme”. “Antônio César aborda amplo leque de assuntos: critica o governo, a burocracia, o desenvolvimento industrial, a Igreja Católica, a corrupção das multinacionais que pode levar à distribuição de antibióticos deteriorados, comenta o prazer do corpo e a frustração sexual, a ecologia etc. Em suma, Antônio César elabora um pensamento sobre o que ele julga ser a situação atual da sociedade brasileira”.

Não há positividade no escritor do *Cronicamente inviável*. O discurso crítico e a maioria dos assuntos abordados permanecem; porém, sobre o tom de indignação prevalecem o escárnio e a autocomiseração. O filme tem como principal alvo desqualificar tais pensamentos sobre o que se julga ser a situação atual da sociedade brasileira, que Bernardet identifica nas falas de Antonio César, o intelectual de *Romance*.

O filme empenha-se na desqualificação dos discursos produzidos pelos mais diversos atores sociais. Da empregada doméstica ao dono do restaurante, sucedem-se falas preñes de ressentimentos, má-consciência, cinismo e imoralidades de toda ordem, que invariavelmente desembocam em situações de conflito e violência. Salvaguardado, até os últimos minutos, da imoralidade a que todos sucumbem, o escritor, que parecia cumprir o papel de consciência crítica da narrativa, é apresentado, nos últimos minutos do filme, como um execrável traficante de órgãos, desautorizando qualquer referência moral entre os personagens.

É inversa a construção do “intelectual” Chivo. Na terceira aparição, comete um homicídio, radicalizando os atos ilícitos presentes desde a perseguição automobilística que inicia o filme. De imediato, a narrativa desautoriza-o moralmente. Na aparição seguinte, quando folheia o jornal, divertindo-se com a foto da sua vítima, depara-se no obituário com a morte de sua ex-mulher, produzindo um choque que detona sua crise de consciência. As cenas posteriores alternam-se entre a frustrada tentativa de reaproximar-se da filha e a relutância em cometer mais um assassinato.

A progressiva re-humanização do personagem tem um

definitivo ponto de inflexão a partir do contato com Cofi, que recupera e adota após o acidente. A carnificina promovida pelo cachorro de Octávio, dizimando toda a família canina de Chivo, exacerba sua crise moral, levando-o a reelaborar a mais geral, explícita e recorrente metáfora do filme, responsável pelo título original, *Amores perros*.

Vida de cachorro: a metáfora do ressentimento

“A natureza do homem e a natureza do cão estão intrinsecamente ligadas e a partir daí decidimos explorá-lo ao longo do filme como metáfora. [...] O que acontece aos cachorros acontece metaforicamente às pessoas e vice-versa”, afirma o diretor, na entrevista a *O Globo*.



O recurso narrativo é empregado de maneira direta e simples. Não sendo difícil ao público perceber, na metáfora mais geral, as semelhanças entre, por um lado, os cães, que, ataçados por seus donos, digladiam-se até à morte na arena, e, por outro lado, o embate travado pelos homens fora da arena. Explícita também é a simbiose entre o sonhador Octávio e o aparentemente inofensivo Cofi. Acuada por Jarocho e seu cão, respectivamente, avançam raivosos sobre o opressor trucidando-os até a morte. A reatividade transforma-se para ambos em estratégia de sobrevivência.

A estrutura repete-se com a insegura Valéria e o frágil e assustado Richi. O cachorro desaparece num buraco para desespero de sua dona. Ferido e preso ao subterrâneo em que se atirou, o pequeno cão define-se como a acidentada modelo. Valéria – que deseja levar para o mundo real o artificialismo asséptico do *show business*, criando com Daniel um amor ideal, um lar ideal, com vista ideal (sua imagem, produzida por uma peça publicitária, cada vez mais distante da realidade) – assiste à transmutação da realidade artificial em artificialidade real: próteses, cadeiras de rodas, mesa cirúrgica... Um revés ao imaginário televisivo, povoado por super-homens, supermodelos e seus clones.

Cabe a Chivo interromper simbolicamente o círculo vicioso do ressentimento, transfigurado em homens e animais. De volta da caça à sua próxima vítima (Luis Garfias), depara-se com a chacina promovida pelo cão predador de Octávio. A dor da perda da segunda família, dizimada pelo último e prodigioso rebento (“forte” e “valente”) que acabara de adotar, demarca a “retomada de consciência” do personagem.

Só através da perspectiva de reconstrução dos laços familiares, a reversão do niilismo e a revalidação da existência tornam-se possíveis, para Chivo. Após ensaiar e desistir do ato de revide contra o cão predador (pode-se dizer que o brado desesperado “isto não se faz” endereçava-se mais a si que ao próprio animal), o ex-guerrilheiro incinera seus mortos. O rito de passagem conclui-se na seqüência seguinte. Um plano fechado enquadra uma antiga fotografia da filha, menina ainda. Chivo desfalecido sobre a cama, tateia os óculos esquecidos sobre o corpo. Já não deseja um mundo embaçado. Um plano ponto de vista reconduz-nos ao quadro da criança, de cabeça para baixo; novamente, um novo plano de Chivo, já comovido, com os óculos remendados sobre a vista.

Numa das visitas clandestinas que realiza à casa da filha, após revê-la no enterro da mãe, o pai recupera, através de fotografias, o que abdicará de acompanhar: a passagem da menina à fase adulta.

Uma imagem desperta-lhe particular interesse. Na moldura, sobre a escrivanhina, mãe e filha amparam-se nos braços de um distinto senhor de terno e gravata, que, sorridente, ocupa o centro da fotografia. Chivo transfere para a imagem o desejo de restituir o lugar que lhe fora usurpado. Furta a fotografia e, num ato de reparação simbólica, sobrepõe a sua imagem à do “impostor”.

Álbuns de família

Antes do reencontro com a filha, é necessário que ressuscite. “Você está morto”, frisa sua ex-cunhada, ao reconhecê-lo no cemitério, no enterro da irmã. “Era um zumbi”, declara emocionado à secretária eletrônica da filha próximo ao fim da trama. A reassunção à vida inicia-se pela reconstrução da imagem. Frente ao espelho, El Chivo (“o bode”) desmonta-se. Faz barba e cabelo, corta as unhas, banha-se. Roupas limpas: “um novo homem”. O passo seguinte: seu novo registro. O personagem retorna à máquina de 3x4 automática. Já estivera lá, ainda “no bode”, para registrar a primeira imagem que sobrepusera ao “impostor”. Aparece um novo homem, digno de resgatar o amor da filha, seqüestrado pelo “distinto” da foto.

A imagem da dignidade não basta, a declaração do amor não basta, é necessário ao respeito filial o reconhecimento do provedor moral, afetivo e financeiro. Na derradeira visita ao quarto da filha, o pai carrega, numa mala, grande parte do dinheiro “sujo” de Chivo. Prestação de contas com o passado, aliança de reconciliação com o presente, depósito compulsório no futuro, o dinheiro para o ex-professor universitário, como para Octávio, torna-se a forma de religação ao mundo.

Os prêmios pelas vitórias de Cofi mantêm, em Octávio, a viva esperança de que sua amada parta com ele. Confiado à Susana, o dinheiro é a prova do seu amor, seu desejo de futuro: uma família, mesmo que usurpada ao irmão. Para Octávio não basta possuir a cunhada ou prover as necessidades dos sobrinhos; ele deseja batizar com seu próprio nome o filho que Susana espera do marido. Emblemático, o definitivo “não” de Susana aos intentos de Octávio refere-se ao nome que escolhera para o último rebento do morto: “Ramiro, ele se chamará Ramiro”, avisa ao desolado cunhado.

Olhos perdidos, para além de portas e janelas, como a sonhar acordado, Octávio apela à amada: “venha comigo”. “Não compreende?”, replica a cunhada. “Você que não compreende”, devolve o rapaz, obstinado. Ao contrário de Nádia, em *Rocco e seus irmãos*, Susana prefere ao sensível e bem-intencionado o mais

brutal e viril dos irmãos. Mesmo assustada com sua brutalidade, não disfarça a paixão incondicional pelo marido, aquilo que o mais moço não quer compreender. Como Rocco, Octávio transforma-se numa espécie de herói trágico que, às cegas, acelera a sua própria desgraça. Sua ação desesperada para construir uma família assemelha-se à do herói de Visconti tentando manter a sua, ambas fadadas ao fracasso.

Se buscarmos fora da trama a razão do insucesso de ambos os projetos, poderemos ganhar uma auxílio, mesmo que alusivo, a dois momentos históricos peculiares representados nos filmes. No filme italiano, produzido em 1960, o desajuste de Rocco – atado a antigas tradições, em que a consangüinidade exerce papel

fundamental na estrutura social – contradiz a crença nos novos valores defendidos por Ciro, o irmão mais novo que rapidamente adapta-se à nova ordem urbana. Para o operário da Alfa Romeo, não importa que Simone seja seu irmão: ele é um criminoso e deve ser julgado e punido pelas autoridades constituídas. É ele quem, à revelia de Rocco, entrega o assassino de Nádia à polícia. À promessa de um mundo moderno e racional, Ciro responde com escolha, entendimento e compromisso social.

A recuperação econômica do pós-guerra sugere, juntamente com o crescimento capitalista, o aumento da consciência operária e do bem-estar social, o pragmatismo contra o obscurantismo das tradições patriarcais, e a razão como núcleo mediador das relações



humanas. Essa crença, produzida por um reformismo de esquerda, responde pelo “peso ideológico” da película de Visconti. O fim do “milagre econômico”, com a crise do petróleo na virada da década de 70, com efeitos mais traumáticos sobre os países periféricos, destituirá a validade do prognóstico. Após o choque, o capitalismo, principalmente no Terceiro Mundo, prioriza seu caráter especulativo em detrimento do produtivo. Como conseqüências diretas, a explosão do desemprego, a hiperinflação, o aumento do déficit público e o desmonte do Estado transformam o sonho num futuro de justiça social e democracia num pesadelo para a classe trabalhadora.

Descomprometidos com a apreensão do processo histórico, filmes como *Cronicamente inviável* e *Amores brutos* transfiguram-se em sintomas do pesadelo. A impossibilidade de identificar os responsáveis pelo caos, representados por ilícitos de todas as ordens, disseminados em todas as classes, revela um quadro de desagregação social em que todos são culpados, logo ninguém é responsável. A constatação, em ambos, utiliza-se de prosaicos acidentes de trânsito, como *leitmotiv* das narrativas. Em um repete-se a cena com novo áudio e acréscimos de novos pontos de vista, em outro repete-se a situação mudando os personagens e refazendo os discursos, que a todos exige.

O clamor de Rocco para que se restabeleça a crença no mundo – “é preciso acreditar”, como se antevisse a falência total dos valores – ecoa nos desígnios de Octávio. Após ser traído pela amada, sofrer um acidente, perder o melhor amigo e o cachorro, mantém o seu intento. No enterro do irmão, apela mais uma vez a Susana para que fujam juntos. “Deus ri dos nossos planos”, responde-lhe a moça. Sua necessidade de fé desafia mesmo deus. Segue para a rodoviária como planejou, esperando, em vão, o futuro que não chega.

Os desajustados Rocco e Octávio transitam num mundo em crise de paradigmas. O primeiro é forçado a abandonar a terra do pai e a se confrontar com os novos códigos sociais, em que a moral independe de valores fraternos. Para o segundo, não há referência paterna, medida ou código a seguir. Espécie de *lumpemproletariado*, Octávio não exerce qualquer função social, não estuda como a cunhada ou trabalha como o irmão, seu dia, antes da descoberta do peculiar talento de Cofi, divide-se entre a televisão e a companhia do melhor amigo. Fiel aos seus, conserva a insuspeita habilidade para os negócios mas evita uma sensibilidade e uma integridade, que o tornam alheio ao seu próprio mundo. Crê nas regras do jogo como nas do amor, e paga o preço, com as traições de Jarocho e Susana. Incapaz de compreender, dispersa-se na violência, precipitando-se ao abismo.

Desvelar os mecanismos do ressentimento só se torna possível através do ex-professor universitário. Explícita na reencenação, com os Garfias, do sanguinário rito dos cães na arena: humilhados, privados das mais básicas condições de civilidade, desvencilhados das artimanhas do convívio social, destituídos de *status* ou poder financeiro, transformados em caricaturas de sua condição moral, paródias de Caim e Abel, os irmãos são cruelmente atirados ao ringue e atçados, sem piedade, por seu algoz. Refeito após exorcizar Chivo, o ex-professor abandona os predadores no ringue, furtando-lhes o celular e deixando-lhes, como mediador de suas desavenças, um revólver, partindo para a visita final ao quarto da filha.

Ato de contrição

Entre os instrumentos que utiliza para anunciar à filha a sua ressurreição, o telefone assume papel central. Antigo desafeto de Chivo, o invento de Graham Bell, em sua versão mais moderna (o celular) torna-se, junto com a secretária eletrônica, porta-voz do afeto paterno. A presença da tecnologia comporta a um só tempo o signo de sua reinserção social e a flagrante incapacidade de agir no novo mundo. É necessário recorrer a próteses para a comunicação, filtros para o mal-estar generalizado. Através deles, purga a sua culpa: o afastamento voluntário da família – conseqüência do engajamento na guerrilha urbana –, delatando como falsa a crença na ação armada como alternativa para mudanças macrosociais profundas: “queria um mundo melhor para você, mas fracassei”. Antes de anunciar um novo afastamento, promete reconstruir a vida para voltar e falar-lhe diretamente. O ato de contrição de Chivo é uma espécie de *telos* narrativo no filme de Alejandro Iñárritu.

Na última seqüência, o “novo homem” vende o carro de Gustavo Garfias, que ficara em seu poder e prepara-se para partir. Antes que, acompanhado pelo seu cão, prossiga o caminho árido e escuro à sua frente, responde à curiosidade do vendedor quanto ao nome do seu companheiro: “Negro, ele se chama negro”, responde, conclusivo.

Uma questão moral?

A afirmativa de que – nos filmes citados em seu texto – “a base da representação metafórica é literária, e nela está embutida a representação do próprio cineasta como intelectual”, Jean-Claude Bernardet estende ao filme *Romance*: “A elaboração do personagem Antônio César teve várias fontes. Uma delas é provavelmente o

próprio diretor. Outra, conforme conversa pessoal com Sérgio Bianchi, é Glauber Rocha”, revela o crítico.

Bernardet refere-se exclusivamente aos filmes nacionais, identificando a perda de “vitalidade” da metáfora literária nas produções recentes. Para ele, “seu esgotamento deve-se provavelmente ao aparecimento de novos cineastas cuja formação literária não é talvez tão intensa quanto a dos quadros do Cinema Novo e que são mais voltados para a televisão e a música”.

Além da publicidade, Alejandro González Iñárritu trabalhou como produtor e disc-jóquei de uma rádio *rock* no México, a WFM. Em 1987, dirigiu um programa de TV, chamado *Mágica digital*, e em 1990 foi nomeado diretor criativo da Televisa, como informa a

página do filme na internet. Sua referência profissional, portanto, é a da indústria cultural. Numa analogia, estaria dentro do perfil dos novos diretores traçados por Bernardet.

Em outro trecho do “Diálogo I: a metáfora literária”, o autor investiga, nos filmes analisados, o porquê da eleição da literatura em detrimento de outras modalidades culturais e artísticas: “A ausência ou, até, a recusa desse universo nos filmes comentados permite supor que eles não se sentem e não se apresentam como realmente inseridos na rede da indústria cultural e do audiovisual. [...] Tem-se a impressão de que a manifestação explícita de determinadas atitudes em textos ou em ações políticas não repercute nos filmes. Estes, por meio da construção de seus personagens metafóricos, não



internalizam uma preocupação com a indústria cultural que parece ignorar o campo em que, por serem filmes, se inserem”.

O universo da indústria cultural faz-se quase onipresente em *Amores brutos*. Desde a vertiginosa seqüência do desastre, que refaz, com acuidade e destreza, clichês dos filmes de ação hollywoodianos, à trilha sonora, marcadamente *pop* e preponderante em momentos em que a montagem assume a narrativa de um *clip* musical. O filme parece às vezes dialogar ou mesmo negociar com a indústria cultural.

A absorção do ordinário da indústria cultural de matriz americana pelos jovens de periferia urbana transforma-se em cenário para a luta de Octávio pelo amor de Susana, com seus usuais signos de sexo e violência. Por ele, desfila o barroco dos figurinos e adereços. Cabelos, gestos e indumentárias transformam personagens de apoio, como Jarocho e o fiel parceiro de Octávio, em verdadeiros *frankensteins pop*, híbridos de *nerds* e mutantes, como se fugidos da Gotham City de Frank Miller.

Álibi para a intimidade de Octávio e Susana, a TV empresta sua cota de imagens ao “lixo” urbano. Cenas de filmes ou trechos de programas complementam seqüências e acrescem dados à psicologia dos personagens. Quase ao fim do episódio, o aparelho possibilita o único contato, não acidental, entre os mundos de Octávio e Valéria. Antes de partir para o derradeiro embate com Jarocho, o protagonista encontra seu parceiro, protótipo de *nerd* onanista, assistindo ao programa de auditório no qual a modelo é a atração principal. As primeiras imagens de Valéria são reveladas através de um simulacro de realidade. O filme entra na televisão, acompanha a entrevista em que a modelo discorre sobre a sua intimidade, apresenta seu “novo amor”, o galã Andréas, e o “filho” do casal, o cão Richi. A inconstância entre simulacro e realidade distende-se no trajeto da TV ao apartamento onde o mistério da sua privacidade é desvendado. Os bastidores da indústria cultural transformam-se em tênue pano de fundo aos desencontros de Valéria, Daniel e Richi.

Nem expectadores nem produtores da indústria cultural mostram-se capazes de romper o ciclo aniquilador do ressentimento. Mesmo não finalizado, será através do professor universitário, do intelectual, que se aventa a ruptura do ciclo, que se anuncia, como plano de futuro, a reversão do niilismo. Tal projeto legitima-se não no exercício de fé de Octávio, desatinado pela vã espera por Susana, mas através da tomada de consciência de Chivo.

Seguindo algumas pistas da narrativa, poderíamos especular, como parte do inconcluso projeto de redenção do ex-guerrilheiro, sua reinserção no mundo do trabalho. A recuperação de uma

identidade socialmente válida – projetada na fotografia que sobrepõe a sua imagem – é parte da promessa de reencontro com a filha.

Em *Cronicamente inviável*, descobrimos ao fim da projeção a atividade criminosa do escritor, dissuadindo qualquer possibilidade de legitimidade entre os personagens apresentados. O caos social não apresenta saída. Como epílogo, o filme atém-se sobre a perturbadora ladainha de uma mendiga ao filho, que reafirma o inesgotável repertório da consciência escrava preconizando o eterno retorno do ressentimento. *Amores brutos*, ao contrário, aposta na redenção. Mas, a partir de que parâmetros demonstra ser isso possível?

A resposta do diretor a alguns dos críticos do filme, a trajetória do personagem Chivo e a opção estética dos realizadores, conformada entre o diálogo e a negociação com a indústria cultural – a quem ora se alia, ora se opõe e ora se confunde –, apontam direções, que podemos identificar também com um projeto de cinema.

Como sinal de “um melhor resultado” adquirido sobre os seus predecessores, o jovem diretor tem a seu favor a repercussão extraordinária obtida por uma produção de país periférico. Sem abrir mão da longa duração e do tema espinhoso – temerosas contra-indicações a uma bilheteria saudável – o filme conseguiu atrair e seduzir um público amplo. Para isso, valeu-se da apurada técnica narrativa, da desenvolvida manipulação de imagens – possíveis frutos da vasta experiência do diretor com comerciais e programas de TV –, do convincente desempenho do elenco, com destaques para Emilio Echevarria, como Chivo – um dos trunfos do filme – e o elenco feminino, além da carismática figura de Gael García Bernal, como Octávio, para quem se endereçam mais da metade das mensagens enviadas à página do filme.

A eficiência da encenação, se consegue, nos melhores momentos, trazer-nos o gosto de um ovo frito, o impacto de uma cabeçada, ou suspender a nossa respiração até o choque fatal dos automóveis, não supera o caráter inofensivo de grande parte das imagens. O frenesi dos movimentos de câmera em “Octávio e Susana” provoca efeito inverso aos da câmara na mão: paradas perfeitas, cortes precisos, tediosamente planejados, domesticados, tudo no lugar. Os *videoclipes*, que assumem por duas vezes a narrativa no primeiro episódio, fazem uma compilação do banal: a farsa do animalesco no sexo e na violência. Efeito oposto às secas imagens de um grupo de adolescentes sendo revistados pela polícia nas ruas do Rio ou da prostituição em uma sauna gay paulista, cenas de *Cronicamente inviável*.

Ao final, a redenção de Chivo coaduna-se com a pragmática

do filme. Unem-nos reconhecíveis sinais de readequação conservadora. A reinserção ao mercado, destituída da crença na justiça e no compromisso social, tal como se configurara para Ciro Parondi; a recuperação do núcleo familiar, como único instrumento para revalidação da vida e construção de parâmetros morais, são aspectos demonstráveis. Se é impossível buscarmos a expressão do cineasta na narrativa, torna-se possível identificarmos sinais de sua má-consciência, ao negar a Valéria, Daniel, Octávio ou Susana a premissa de, interpretando suas metáforas, reconstruir suas vidas, facultando unicamente a Chivo tal virtude. Transforma assim a geração dos seus predecessores em protagonistas de sua narrativa.

Parece ser essa antiga geração a única capaz de desfazer os nós do seu próprio fracasso. Alejandro Iñárritu não parece preocupado: traça sua promissora carreira, calmamente – ocupava-se de um comercial para a Ford, quando entrevistado pelo Globo. A alcunha “profissional” suaviza a fria esquizofrenia de mercado. Se a inegável necessidade de sobreviver ao real incita a pragmática da produção e da estética, não se deve, sob pena de recair em falsas soluções, perder de vista a máxima de Luc Mullet, reeditada por Glauber Rocha: “o *travelling* é uma questão de moral”.

Sérgio Franklin de Assis
sergioassis@hotmail.com.br



América Latina em estilhaços

A dificuldade de ouvir o outro em *Para recibir el canto de los pájaros*

Em 1995, o diretor de cinema boliviano Jorge Sanjinés lançou o longa-metragem *Para recibir el canto de los pájaros*. O filme narra a aventura de uma equipe de filmagem que segue para o interior da Bolívia em busca de locações e figurantes apropriados para o trabalho que pretendem realizar: um filme de época, que visa a reconstituir alguns fatos históricos relativos à época da colonização européia da América Latina. Há, portanto, no filme dirigido por Sanjinés, uma reflexão sobre o próprio trabalho de realização cinematográfica, dentro de um contexto social no qual a sociedade latino-americana atual encontra-se marcada pela história: uma história de conflito e luta entre os índios nativos e os colonizadores europeus. O filme de Sanjinés propõe-se, portanto, como um espelho da sua própria realidade, um reflexo oriundo do imaginário de um realizador latino-americano que tenta questionar sua condição.

Podemos comparar o trabalho de Sanjinés a um caleidoscópio. Inicialmente, como assinalamos, o filme reflete-se no interior da própria diegese que ele cria. Além disso, dentro dela, percebemo-la dividindo-se em dois planos: a realidade diegética dos personagens que vão para o interior filmar um longa metragem, alternada com a realidade do longa-metragem que está sendo supostamente filmado por eles. Este último instaura um novo plano diegético quando os acontecimentos passam a ser narrados de maneira direta para o espectador. Ou seja, a realidade diegética do longa-metragem apresenta-se diretamente ao público por meio de imagens já editadas e sonorizadas, diferenciadas da anterior por apresentarem uma tonalidade mais quente na fotografia e, em geral, por serem acompanhadas de música não diegética. O filme compõe-se de modo a fazer que um plano diegético se deslize sobre o outro. As imagens, apresentadas diretamente ao público, referentes ao filme que a equipe realiza no interior da Bolívia, começam a misturar-se com as imagens referentes à equipe trabalhando nas filmagens. Esse deslizamento dá-se por meio de procedimentos de linguagem, tais como jogos de olhares ou fusões. No primeiro caso, uma falsa continuidade é sugerida por meio de relações de causa e

efeito que o público é levado a estabelecer entre um plano e outro. No segundo, a independência dos planos é suavizada pelos efeitos visual e sonoro.

Mas o mecanismo comparável ao caleidoscópio não se limita à construção da diegese, nem ao jogo entre o real e o imaginário, a realidade concreta e a imagem. A forma está em ressonância com o próprio conteúdo. Pois a atitude da equipe de filmagem perante a comunidade indígena passa a ser refletida na atitude dos próprios conquistadores europeus que eles pretendem representar na película. O filme sugere uma comparação entre ambos. E o auge dessa comparação dá-se quando, por meio de um mecanismo de montagem, um dos integrantes da equipe de filmagem, o produtor Dom Pedro, após ter conseguido sair de um grande buraco no chão com o auxílio dos indígenas, olha para um dos personagens do filme que eles estão realizando, um colonizador espanhol, que o mira em resposta, como se ambos pertencessem à mesma realidade espaço-temporal. Como havíamos salientado, um nível diegético desliza-se sobre o outro em uma falsa continuidade promovida pelo jogo de olhares. Nesse momento, já não há mais distinção entre ambos os níveis da diegese. O real encontra-se com o imaginário por meio da montagem.

Pode-se observar, ainda, que esse modo de configurar a diegese, jogando com a relação entre diferentes níveis de realidade espaço-temporal, provoca uma mudança na noção de tempo com a qual o filme lida quando trata de temas relacionados à perspectiva história. O tempo histórico que pretendem resgatar no filme, compreendido como um passado que só volta enquanto representação, em um determinado momento, começa a confundir-se com o tempo presente da diegese. Aquele passado, de repente, começa a parecer ainda real, ainda presente, como se o mundo dos mortos ainda persistisse entre o mundo dos vivos, confirmando a lei do eterno retorno. Do tempo histórico, proposto pela ficção, passamos para o tempo mítico. Dentro de uma visão de mundo predominantemente secular surge uma visão religiosa. Um retorno do sagrado dentro do secular.

Em uma perspectiva mais ampla, pode-se observar que essa lógica do caleidoscópio reverbera na própria condição da América Latina, onde a heterogeneidade predomina, onde a história não se sucede linearmente, mas confunde-se em diferentes e simultâneos estágios, os quais não culminam em lugar algum a não ser no sonho de um dia haver diálogo entre universos culturais tão diversos. É o desejo de que um dia aqueles que representam a cultura dos brancos aprendam a ouvir o canto dos pássaros.

Por tudo isso, somos levados a considerar o filme dirigido por Sanjinés oportuno para refletir sobre algumas questões próprias à América Latina e ao cinema que nela se produz. Propomos, então, o desenvolvimento de uma análise mais minuciosa do mesmo com o objetivo de desdobrar essas questões colocadas no filme, as quais são associadas, por um lado, à condição atual da América Latina, e por outro, ao próprio ato de realização de um filme, a atitude de uma equipe perante a realidade que ela pretende representar. Ao desdobrar essas questões, pretendemos, enfim, dar continuidade à lógica de funcionamento do caleidoscópio, derivando, das imagens do filme, outras imagens.

* * *

A dificuldade de se estabelecer o diálogo entre os diferentes grupos étnicos e culturais; o papel do chefe perante a comunidade; a discriminação racial: essas são as principais questões trabalhadas ao longo do filme e que podem ser compreendidas como um reflexo da condição atual da América Latina.

A dificuldade de diálogo é posta em evidência logo no início da diegese, quando a equipe de filmagem encontra dificuldade para convencer os integrantes da comunidade local a trabalhar para eles como figurantes. Eles tentam amenizar o problema contratando integrantes de outra comunidade, mas o número de pessoas não é suficiente para a filmagem de uma cena que o diretor considera de extrema importância: a festa dos pássaros. Eles dão continuidade às filmagens priorizando as cenas nas quais predomine a presença dos colonizadores europeus e adiando aquela outra. A situação agrava-se quando alguns integrantes de equipe começam a tomar



atitudes que vão de encontro com os valores da comunidade local. Há uma cena que mostra alguns deles tirando fotografias dos indígenas sem lhes pedir permissão. Os indígenas retiram-se do local, evitando qualquer possibilidade de conversa. Mas a atitude mais grave dá-se quando eles resolvem atirar nos pássaros com armas de fogo, por simples diversão. Os indígenas encontram os pássaros mortos e não gostam nem um pouco do que vêem. Tal fato leva a narrativa ao seu clímax, quando, à noite, os índios dirigem-se à escola – transformada em sede da equipe de filmagem – com o comportamento alterado por ingestão de alguma bebida: inicialmente, eles atiram uma pedra no local; em seguida, passam a circulá-lo com tochas nas mãos, enquanto entoam cantos e fazem

preces. A equipe de filmagem desespera-se e começa a brigar entre si, gerando um clima de desconfiança e terror no grupo. A tensão só se dissipa quando os índios se vão. É o ponto alto da falta de diálogo, quando ele já não é mais possível nem mesmo entre os integrantes da equipe. No dia seguinte, eles tentam entender o que se passou. A equipe está desarticulada. Alguns, magoados por terem sido maltratados pelo produtor, querem abandonar a equipe, mas são dissuadidos pelo diretor.

Por que tanto desentendimento? A resposta finalmente chega pela fala de uma integrante da equipe, Dona Castita, que também é indígena e que se manteve anônima até então sobre a questão:

- “Não sei por que exigem tanto de Ubaldino (chefe da comunidade indígena) se os demais estão em desacordo.
- Quer dizer que não é ele quem decide? – retruca o diretor.
- Não, se os demais não estão de acordo – responde ela.
- E por que não me disse antes? – pergunta o diretor.
- Porque achei que poderia estar me intrometendo demais” – responde Dona Castita.

Desde que chegaram, os integrantes da equipe não haviam ainda procurado a comunidade para pedir sua permissão para as filmagens, nem para pedir-lhes apoio. Não propuseram uma reunião coletiva entre seus os membros. Ao invés disso, preferiram entrar em contato direto com o chefe da comunidade, Ubaldino, que se encarregaria de falar com os outros. A comunidade parece não ter gostado da atitude. Ela esperava que a equipe viesse consultar todo o grupo e não apenas o chefe, pois, nela, as decisões eram tomadas por meio de reuniões coletivas, nas quais a opinião de todos era levada em consideração. Após a fala de Dona Castita, o diretor da equipe de filmagem, Rodrigo, percebe que deveria ter consultado todo o grupo e decide ir à casa de Ubaldino. Reconhece o erro e envia uma mensagem para a comunidade: “Vimos nos desculpar. [...] Reconhecemos que é a comunidade que decide se devemos ficar ou partir”.

A comunidade reúne-se, consulta a Mãe-terra, a Mãe-coca, e, no dia seguinte, Dona Castita leva a mensagem para a equipe de filmagem: “Dom Rodrigo, alegre-se [...] a coca disse que sim [...] vocês podem filmar a festa dos pássaros”. A equipe festeja, dançando ao som de uma música tradicional.

Após o desenrolar desses fatos, somos levados à conclusão de que a causa principal de todo o desentendimento origina-se na incapacidade da equipe de filmagem de perceber e respeitar os valores e costumes que fundamentam aquela comunidade, somada ainda ao aspecto de invasão que suas presença e atitudes promovem

na localidade, sem que possa sequer ser amenizada por uma postura menos arrogante. Esses traços, presentes na equipe de filmagem perante aquela comunidade, são constantemente comparados àqueles retratados nas atitudes dos colonizadores europeus perante os povos da América. Conforme havíamos salientado antes, tal comparação é acentuada pelo modo como as seqüências são montadas, alternando um plano diegético com o outro.

Mas o que, de fato, fica mais marcado no filme, dentre todos os mal-entendidos, é mesmo a noção de chefe de um grupo: qual o seu papel perante o grupo, qual o seu poder? Essa noção permeia todos esses desentendimentos, toda essa falta de diálogo. E também sofre uma comparação: a noção de chefe de uma equipe de filmagem, tanto para ele, quanto para o restante da equipe, é contraposta à noção de chefe para a comunidade local.

Percebe-se, no desenvolver da narrativa, que a equipe de filmagem estrutura-se a partir da autoridade de dois grandes chefes: o diretor Dom Rodrigo e o produtor Dom Pedro. A comparação entre ambos é bastante interessante. O primeiro consulta constantemente sua assistente e companheira Xiména. Ela está sempre ao seu lado, amenizando as divergências e colaborando nos momentos difíceis com conselhos que o estimulem a agir de maneira mais sensata e cuidadosa perante a comunidade local. Ela representa o espírito de solidariedade e cooperação. Logo no início da narrativa, ela pressente que a equipe terá problemas com a comunidade local, quando afirma para Rodrigo que algo a preocupa: a cara do chefe Ubaldino. Mais tarde, ela presta assistência a um integrante da comunidade local, um amigo da professora Rosita, que estava muito doente. Em outra cena, ela demonstra preocupação com uma etapa da filmagem na qual seria necessário pôr fogo em algumas árvores. Ela preocupa-se com a possibilidade de um incêndio, que felizmente não acontece. Na noite em que os índios revoltam-se e dirigem-se à sede de filmagem, atiram uma pedra no local e depois o circundam com tochas nas mãos, Xiména repreende o diretor por querer reagir àquela situação atacando os índios com um armas de fogo, após o que ele recua. No dia seguinte, quando Dona Castita resolve expor sua opinião ao diretor, Xiména também está presente e participa da conversa, colaborando com Rodrigo na melhor percepção das causas do desentendimento que vinha ocorrendo entre a equipe e a comunidade. Ela é uma presença importante na equipe, pois tenta estabelecer uma ponte para o diálogo entre eles e a comunidade. Funciona como um elemento capaz de humanizar e suavizar o poder centralizado em Rodrigo.

O produtor, por outro lado, não possui nenhum apoio semelhante. Seu único vínculo mais próximo é com seu irmão Fernando, também um assistente seu na produção do filme. Como Xiména, Fernando também tenta colaborar para que haja um contato com a comunidade fundado no respeito mútuo e no desejo de diálogo. Mais do que a própria Xiména, ele parece mesmo aproveitar-se da situação de estar ali trabalhando em uma filmagem para conhecer melhor aquela comunidade. Mas a relação que o irmão Pedro estabelece com ele impõe-lhe limites severos, fundados na intransigência, na suposta superioridade de um perante o outro, na incapacidade de ouvir e respeitar o que lhe é diferente. O poder de Pedro impõe-se como um valor absoluto e inquestionável. O resultado de tal postura é sua queda. Uma cena com plástica surrealista mostra Dom Pedro caindo em um grande buraco e por lá ficando por algum tempo. E, quando Dom Pedro finalmente consegue sair do buraco, ele só o faz por meio da ajuda dos índios, que tanto retalhou. É interessante notar o efeito da montagem das cenas, logo após sua queda, quando se produz um encontro entre o produtor e os personagens da ficção que ele e sua equipe elaboravam: o produtor olha nos olhos dos colonizadores, como se estivesse diante de um espelho. Após tal evento, sua arrogância não mais é mostrada no filme. Antes mesmo de ter caído no buraco, ele já não havia participado da resolução do problema estabelecido entre a equipe e a comunidade, quando Rodrigo, o diretor, conversa com Dona Castita, visto que, na noite anterior, quando os índios dirigiram-se com tochas para a sede, ele já havia se desentendido com outros integrantes da equipe, acusando-os de serem índios e, por esse motivo, não serem confiáveis, amarrando-os com uma corda, enquanto era chamado de louco pelos outros. Já no final do filme, quando a equipe está partindo, ele aparece com um semblante manso e com um carneiro no colo, que recebera dos índios como um presente. Do diálogo travado entre ambos os chefes da equipe e da diferença de métodos propostos por eles para se resolver os problemas encontrados na relação da equipe com a comunidade, Dom Pedro sai enfraquecido e talvez até transformado por aquela experiência intensa, quase onírica, iniciada no instante em que cai no buraco. Mas o filme não deixa claro. Fica para o espectador a interpretação que lhe convier.

O filme demonstra, no entanto, que o apoio de Xiména ao diretor Rodrigo ajudou-o a ter sucesso em sua liderança, na medida em que finalmente conseguiu filmar a cena que tanto desejava, a festa dos pássaros, e manter a equipe ali até o final do trabalho. Mas esse sucesso é limitado. Pois a compreensão sobre o papel do chefe para a comunidade indígena parece não ter sido apreendida por



Cinema Latino-Americano - Saragínés, Bolívia

Rodrigo. Ao final da narrativa, quando a equipe está partindo do local, os índios procuram-nos, chateados por não terem sido procurados para uma despedida. Diante do fato, Rodrigo retruca surpreso: “Mas eu me despedi de Ubaldino!” Rodrigo não compreendeu que, assim como deveria ter pedido permissão e apoio a toda a comunidade, e não apenas ao chefe, também deveria ter procurado toda a comunidade para despedir-se. Pois, entre aqueles índios, o poder não está concentrado em apenas uma pessoa, mas diluído entre todos os integrantes do grupo. O chefe não está ali para dar ordens ao grupo conforme seu desejo pessoal, mas para garantir que sejam seguidas as leis que regem o funcionamento da

comunidade, em resposta a um desejo que não é pessoal, mas coletivo. Portanto, os outros homens são tão importantes quanto Ubaldino. A lição fica implícita no filme. Uma proposta de reflexão não só para os diretores e produtores de cinema, como para todos aqueles que estejam em posição de poder perante um grupo.

Essa relação entre o produtor Dom Pedro e seu irmão Fernando, fundada na intransigência de um perante o outro, remete, por outro lado, a uma outra questão: a discriminação e o preconceito racial entre os índios e a elite, branca ou mestiça, da região. Esse tema ganha destaque no filme sobretudo quando se desenvolve, na trama, o início de uma relação amorosa entre os personagens Fernando e Rosita, mas cujo desfecho prevê o impedimento dessa relação pela intransigência de Dom Pedro.

Mas o preconceito racial entre os índios e a elite não se encontra apenas nessa relação, mas em ambos os lados. Essa idéia fica clara no filme com a participação do personagem Marcelino dentro da trama que envolve Fernando e Rosita. Amigo de Rosita, ele também irá censurar a relação que começa a estabelecer-se entre Rosita e Fernando, bem como a presença da equipe na região. Podemos inferir que sua atitude seja alimentada pelo ciúme, mas, para além dessa paixão humana que pode atingir-nos a todos, há, de fato, em suas atitudes, uma demonstração de preconceito e discriminação perante a elite branca de seu país. A atitude de Marcelino aponta para a presença da discriminação não só entre os brancos, como também entre os próprios índios, inviabilizando a possibilidade do diálogo e da integração entre os membros de uma sociedade tão heterogênea.

Desse modo, a afeição que começa a surgir entre os dois personagens é interditada pelo preconceito presente tanto em Dom Pedro quanto em Marcelino. O último encontro do casal ocorre já no final do filme, quando a equipe está indo embora e Rosita aparece com os índios para despedir-se. Rosita traz em mãos um presente abençoado pelos deuses para entregar a Fernando: uma *illa*, que, segundo ela, tem o poder de ajudá-lo a compreender o canto dos pássaros. Apesar de ter sofrido a discriminação de ambos os grupos e, aparentemente, não poder ter levado adiante sua embrionária relação com Rosita, o personagem Fernando é o único, dentre todos os membros da equipe de filmagem, a receber essa espécie de benção dos índios. Uma promessa de esperança que fica marcada ao final da narrativa.

A presença da personagem Rosita na trama parece atender ainda a um outro objetivo do autor. Por meio de sua fala, o filme apresenta para o público algumas explicações sobre as particularidades daquela comunidade. O sistema educacional e a

censura à fala das crianças em dialeto local, na escola, bem como a outras formas de manifestação daquela cultura não-oficial, são algumas questões comentadas por ela.

– “[...] Eles dizem que nossos idiomas, que nossas tradições, nossos costumes, está tudo mal [...] que se deve esquecer, mudar, [...] que não é moderno [...]. Na escola, eles batem nas crianças quando elas falam em aymara [...]. Eu acho que não devemos esquecer o passado. Não podemos avançar sem pensar no passado”, comenta Rosita, enquanto passeia com Fernando próximo a um lago.

A professora Rosa funciona como uma ponte entre a cultura oficial – representada por instituições oficiais como a escola – e a cultura local, preservada pela memória viva dos indígenas, por suas festas, dialetos, orações, crenças e artefatos. Ao invés da rivalidade e da discriminação, ela tenta colaborar para a coexistência e a troca mútua entre universos culturais tão diferentes. Por meio dessa personagem, percebemos que a narrativa tenta fazer-nos avançar na questão já posta sobre a dificuldade de diálogo entre esses dois universos. A personagem propõe uma postura menos radical, evitando a exclusão e a separação entre eles, apoiando a integração, a colaboração e o respeito mútuo, sem que, para isso, seja necessário que qualquer das partes abra mão de sua identidade. E sua postura reflete-se em sua vida, em sua dedicação ao trabalho na escola, ao mesmo tempo em que preserva e até divulga a cultura própria ao seu grupo.

Esse movimento da personagem, dentro da narrativa, em busca de maior elucidação, ou posicionamento do autor, sobre as principais questões apresentadas no filme, chega a ganhar, em alguns momentos, uma eloqüente autonomia em relação ao vínculo amoroso com o outro personagem, Fernando. Há uma cena em que ela surge perante parte da equipe à procura de remédio para um amigo que está doente. Um momento que já citamos e que agora apenas relembramos para acentuar novos aspectos, quando Xiména oferece-lhe apoio e vai até a casa do doente. Fernando não participa da cena. E ela não apresenta vínculos significativos com a trama. Sua presença na narrativa leva-nos a crer que está ali para falar da importância de conhecimentos e tecnologias desenvolvidas pela sociedade moderna, como a medicina, para aquela sociedade local. A personagem não nega a ajuda de médicos, nem o uso de seus medicamentos. Até sinaliza sua carência na localidade. Por outro lado, o desenrolar da narrativa indica que, na falta da medicina, atuam os curandeiros, que não são nem melhores nem piores, mas fundamentam-se em conhecimentos e métodos diversos que, por

consequência, produzem efeitos e resultados também diversos. E é por meio de um desses que a própria Rosita se verá livre de uma doença que a abaterá já no final da narrativa. A personagem aponta, enfim, para uma atuação concomitante de ambos os mundos; sem a negação de um pelo outro, mas com a colaboração e o apoio mútuo.

Finalmente, há ainda uma outra personagem que merece ser comentada: a francesa que vive entre os índios há oito anos, Catherine Pallard. Uma personagem de beleza sutil, cuja presença traz ao filme um tom poético e misterioso. Nela, o amor não é uma promessa, mas vivência. É o meio pelo qual ela encontrou a possibilidade de um diálogo profundo e misterioso com o “outro”. Um diálogo presente mesmo no silêncio que se instaura entre ela e seu marido, Andréas, enquanto ela recolhe-se na cadeira e ele trabalha com as ervas. Um silêncio que se instaura mesmo no diálogo entre seu marido e ela, enquanto caminham nas montanhas. O segredo de um encontro entre mundos tão diferentes, no qual a discriminação já não tem mais poder para interferir. No segredo, talvez consigam compreender cantos que sequer imaginamos existir. Uma presença sutil na história, mas de profunda sensibilidade, que traz à narrativa momentos de pausa e beleza, instantes de respiração para uma sucessão de acontecimentos alinhados uns aos outros de modo quase ininterrupto: participação nesses acontecimentos nos momentos mais importantes, como a noite em que os índios foram até à sede de filmagem; a capacidade de perdoar a ofensa sofrida por Rodrigo naquela noite – expressão do preconceito da elite perante o europeu – e ajudá-lo a compreender o motivo de tanta desavença, participando da conversa que ele teve com Dona Castita. Do mesmo modo como ela surge no filme, caminhando silenciosa em direção a Rodrigo e Xiména, enquanto conversam, assim também ela vai-se, chamando a equipe para se despedir dos índios e, logo depois, partindo, quieta e discretamente, deixando para eles a conversa. Uma figura muitas vezes incompreendida pelos outros personagens por encontrar um caminho próprio para seguir em direção ao “outro” e, quem sabe, encontrar nele a si mesma.

* * *

Para recibir el canto de los pájaros é uma obra que consegue retratar vários aspectos da condição atual da América Latina. Uma sociedade estilhaçada, marcada pela pluralidade, na qual culturas locais convivem com a modernidade. O cinema, que faz parte da modernidade, é utilizado aqui para tentar estabelecer uma ponte



entre essas várias culturas. Uma ponte como aquela defendida e desejada por Cortázar: “[...] uma ponte entre a realidade-outra em que se dá a ficção e aquela em que vivemos, ponte que nos permite ver e compreender ali, na realidade-outra, o que os olhos não sabem ver na outra realidade em que vivemos”. E, se a ficção mostra-nos uma equipe de filmagem que tem dificuldade em construir essa ponte, defrontando-se com a discriminação racial, a intolerância e a dificuldade de ouvir o outro, a realização dessa película, bem diferente disso, consegue ser bem-sucedida. Por meio dela, podemos repensar várias questões diretamente associadas à realidade da América Latina, que, como nos diz Sanjinés, “existe en la clandestinidad, vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un pueblo vigoroso y creador” (*apud* AVELLAR, José Carlos, *A ponte clandestina*). Ela colabora, enfim, para o diálogo entre mundos tão distintos como são estes que compõem a América Latina.

Toshie Nishio
toshie@cruiser.com.br

América Latina: entrando no *Labirinto de Yuliet*

La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática.

Mejor dicho, es el Enigma.

Octavio Paz

No seu ensaio sobre *Cidadão Kane*, Laura Mulvey estabeleceu a analogia entre o filme e o famoso labirinto sem centro de Borges. É a ligação fundamental entre o enigma para ser desvendado e a vontade de investigar, encontro de busca incessante, ver-rever constante (MULVEY, 1996). O labirinto não é criado por nós, ele está no horizonte do filme, cristalizado na palavra-chave, falso mistério, “Rosebud”. O enigma não solucionado para a tela é a projeção para o espectador, transcendência dos personagens, criação do próprio fabular que monta o labirinto na relação com quem lê, analisa, “pensa com o filme”. O apelo ao prazer da leitura está na perversão da sua proibição, figurada nos momentos iniciais de *Cidadão Kane*, quando a câmera, desobedecendo a placa *No trespassing*, atravessa a cerca do castelo de Charles Foster Kane para adentrar no mistério.

Guardadas as devidas proporções, o filme *Afinal, que diabos é Yuliet?* (de Carlos Marcovich, 1997) pode ser encarado na mesma analogia. A película mexicana, realizada principalmente em Cuba, por um diretor argentino, é um convite ao mistério. No final do século XX, de que identidade latino-americana falamos? O que é, afinal, a América Latina? Entretanto, não só no reino da metáfora veremos “Yuliet”, mas também como metonímia, sinédoque, parte pelo todo. A ilha onde o pai e Yuliet encontram-se no final do filme é, ao mesmo tempo, metonímia e metáfora. A ilha aparece como Cuba e a família é como todo o contingente de pessoas de família fragmentada. Podemos dizer mais, pois aquela família é parte de um contingente populacional marcado pela imigração, a face obscura da globalização. A metonímia e a metáfora combinam-se para apresentar a América Latina.

O filme aparenta ser um documentário que representa o “isolamento” econômico e social, o crescimento da pobreza e a indústria cultural fazendo parte do mesmo complexo que estratifica a distribuição de riqueza sem diminuir o desejo pelo consumo, pela

vaidade, pela ascensão social. Não há, porém, um realismo documental puro e simplesmente. Em *Afinal, que diabos é Yuliet?* o paradoxo coloca-se no sentido oposto, de uma crescente suspeição da veracidade narrativa que coloca em xeque o próprio ato de representação. A contradição manifesta-se e superpõe a capacidade de narrar, contar uma história e afirmar uma identidade, na qual entram no jogo as referências metalingüísticas que constroem uma opacidade cada vez mais complexa. A construção do documento revela a fissura do discurso, a instância de produção do sentido, de produção de identidades. As dicotomias artificial-natural, representação-espontaneidade, documentário-ficção não aparecem nos moldes do que já foi geralmente proposto no estatuto da imagem e som. Pesa a afirmação de Ismail Xavier, de que “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado” (XAVIER, 1984, p.10). *Afinal, que diabos é Yuliet?* coloca o limite da representação, no documento-ficção, propondo o exame ativo pelo espectador.

Afinal, que filme é esse?

Examinemos, com alguma parcimônia, uma pausa no relato da história de Yuliet, na terceira parte do filme. O garoto Billy, “aquele que tem explicação para tudo”, anda à beira-mar na contraluz de um belo pôr-do-sol. Ele observa, sem parar ou olhar para a câmera: “O final do filme?... mas o que sei eu?!”. Nos próximos planos, todos de curta duração, outros personagens respondem a essa mesma pergunta: a bela Fabíola, o enigmático Don Pepe, a simpática avó Obdulia, o irmão Michel, o pai Victor, a própria Yuliet. Don Pepe observa, em tom jocoso, que nem o diretor sabe, que será um desastre e deseja que a equipe de filmagem seja presa. Obdulia deseja ir ao México. Fabíola diz que se soubesse não estaria fazendo o filme. Michel deseja um final feliz, Yuliet virando cristã. O pai espera que ao final do filme a filha entenda-o, perdoe-o e queira encontrar-se com ele.

A própria Yuliet responde à pergunta sobre o final, deitada

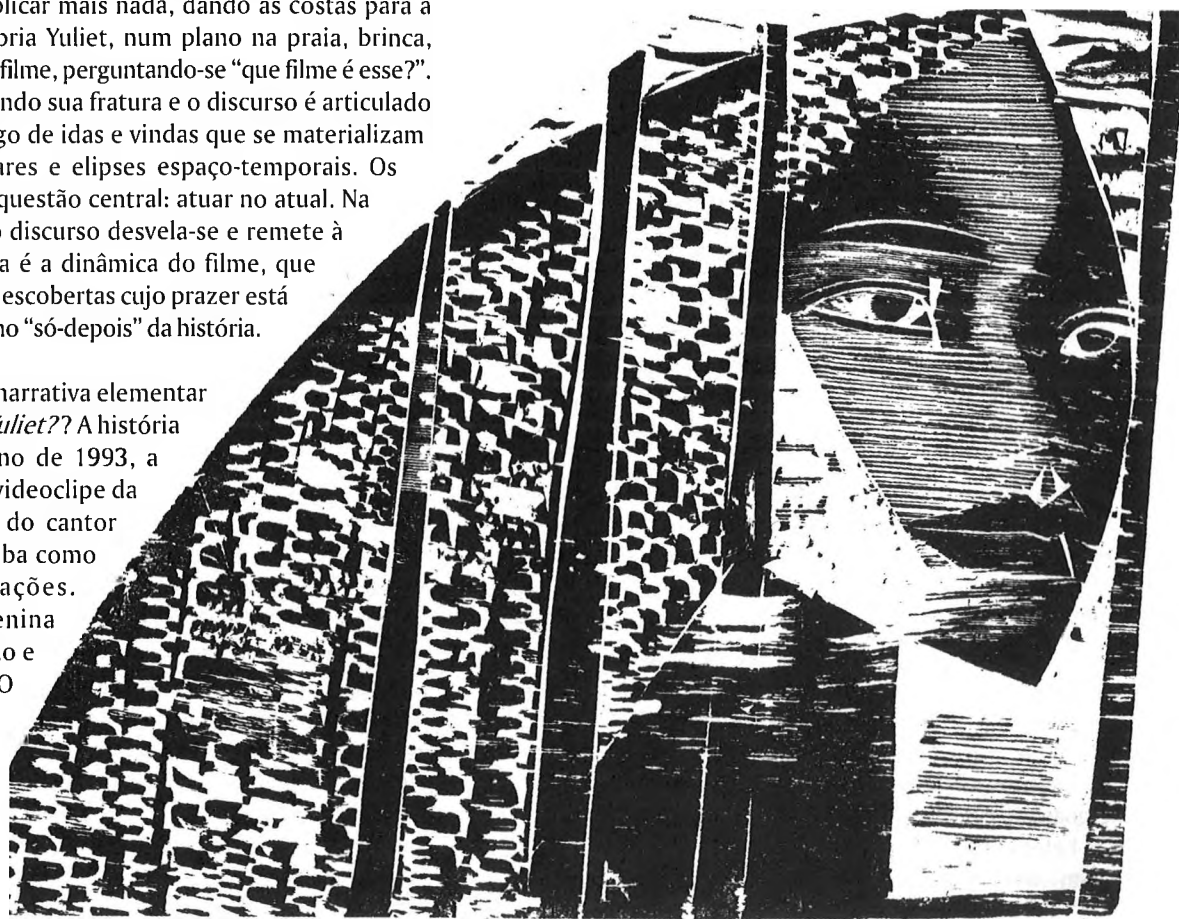
em uma cama, repetindo três vezes: “Que morra prostituta, mas não de fome!”. A “parada” na narração em um comentário sobre o destino da personagem central ilustra bem o modo de o filme trabalhar: uma miríade de falas e opiniões sobre a mesma coisa, colocados em justaposição e tornados complexos pela intervenção da câmera. *Afinal, que diabos é Yuliet?* expõe o seu modo e menciona o desejo de uma solução frente às dificuldades da garota, utilizando-se do humor e da metalinguagem.

Continuemos no fragmento. Don Pepe reaparece sentado numa murada repete: “atuar, atuar, atuar”. Yuliet aparece num terraço e alterna: “atuar... atual...”. Fabíola, em Nova York, fala em escrever um livro ao final das gravações, sobre uma menina com dificuldades de viver a vida. O garoto Billy, em Havana, reaparece dizendo que não vai explicar mais nada, dando as costas para a câmera e saindo. A própria Yuliet, num plano na praia, brinca, dizendo estar cansada do filme, perguntando-se “que filme é esse?”. A película continua expondo sua fratura e o discurso é articulado como um volteio, um jogo de idas e vindas que se materializam com depoimentos díspares e elipses espaço-temporais. Os personagens colocam a questão central: atuar no atual. Na atualização da história o discurso desvela-se e remete à instância discursiva. Essa é a dinâmica do filme, que trabalha em um jogo de descobertas cujo prazer está em descobrir sem cessar, no “só-depois” da história. Estamos no labirinto.

Mas qual é a linha narrativa elementar de *Afinal, que diabos é Yuliet?* A história é, de fato, banal. No ano de 1993, a equipe de filmagem do videoclipe da música *Tonto corazón*, do cantor mexicano Benny, usa Cuba como locação para as gravações. Conhecem a ainda menina Yuliet durante a produção e fazem imagens com ela. O diretor do *clip*, Conejo Bugs, viria a ser o argumentista e diretor de fotografia do filme. A atriz contratada para protagonizar o videoclipe, ao

lado do cantor Benny, foi a modelo mexicana Fabíola, também personagem central no filme.

Temos essas informações nos momentos de retrospectão da narração, que ocorrem de duas formas fundamentais e obedecem à lógica geral: com imagens figuradas e depoimentos dos personagens. As imagens funcionam como índice, rastro daquela passagem de 1993, e o seu entendimento como auto-referência só pode ser alcançado à luz dos depoimentos. São imagens por vezes quase opacas, que vão sendo esclarecidas na primeira parte do filme: Yuliet canta com seu amigo de San Miguél do Padrón, bairro onde mora, de frente para a câmera; a câmera passeia dentro do ônibus da equipe de produção do *clip*; o próprio vídeo é mostrado



variadas vezes. Outras imagens são reiterações que retomam àquela época, apesar da sua tomada ser francamente mais contemporânea. O plano fundamental, desse tipo de imagem, é o plano-seqüência que sai de um enquadramento da placa *Hotel Plaza* e vai até os pilares da parte de fora desse hotel. Voltaremos mais adiante para comentar essas imagens, parte essencial da retórica do filme.

O que interessa à câmera inquieta do filme é a identidade de Yuliet, que entra em jogo: observaremos planos da cidade de Havana, veremos fotos, entraremos pela casa de Yuliet, ouviremos depoimentos de amigos, do namorado, de familiares e conhecidos. Yuliet, quem é? Uma jovem professora primária que mora com a avó, tem um irmão, o pai é um exilado nos EUA e a mãe suicidou-se ateando fogo ao próprio corpo? Mas isso não é afirmado nem tampouco aponta o esboço das questões tratadas no filme: turismo sexual, a situação de Cuba contemporânea, os desejos da menina, as semelhanças-diferenças com a mexicana Fabíola, a intrincada relação com o pai que emigrou para os EUA. Se Yuliet deseja conhecer outros lugares fora de Cuba, o filme é a realização de um desejo. Por outro lado, a visão prospectiva da narrativa é o cerne da questão na terceira parte, o final. O que seja Yuliet já está aparentemente resolvido na retrospectiva e na sua atualização, mas o que será Yuliet? Esse momento funciona como uma exegese da própria narrativa, que aponta para si mesma e pergunta sobre o seu final: o narrar demonstra o caráter absolutamente arbitrário da construção dramática, apesar do uso de atores naturais e de um complexo de questões realmente presentes no contexto filmado.

As idas e vindas do filme são elipses espaço-temporais entre planos, sempre com a câmera em movimento, em todos os sentidos do termo: ela movimento-se dentro do plano, movimenta-se em saltos temporais absurdos, muitas vezes difíceis de serem resolvidos até mesmo pela análise. A câmera movimenta-se também em saltos espaciais sem nenhuma conexão aparente, oscilando entre Havana, Nova York, Cidade do México, Michuacán (México), Los Angeles, Tzintzuntzan (México). Afinal, o que se assume como pressuposto é o nexos possível entre Fabíola e Yuliet, entre a menina do interior do México que realizou seus sonhos morando em Nova York e a menina de Havana que deseja ser livre e realizar seus desejos. O nexos suposto vai sendo estabelecido na intrincada rede de problemas: os pais das duas meninas, as relações com os familiares, a presença e a ausência da mãe, a beleza, a sexualidade, o “comércio” do próprio corpo, a relação com o diretor do filme. Por trás dessas questões, entre linhas, a situação de Cuba frente aos EUA, a relação entre representante

(filme-discurso) e representado (Yuliet-personagem), o processo de forjar o discurso, a dinâmica da forma-mercadoria, o sistema da moda. Afinal, que diabos é Yuliet, senão as próprias dinâmicas de identidade na América Latina contemporânea?

A narrativa interminável: o hoje entre o ontem e o amanhã

O labirinto é o centro do labirinto. A passagem do epílogo, no final do filme, indica-nos tal asserção. Se ao final a resposta da pergunta inicial repousa na afirmação da identidade cubana, a dinâmica da pergunta é restabelecida, numa espécie de dialética na qual a interação pergunta-resposta resulta em uma nova pergunta. O centro do labirinto é um novo labirinto, armando um círculo da interpretação da dinâmica da identidade. Face à fragmentação do mundo contemporâneo, *Afinal, que diabos é Yuliet?* é um libelo de busca contínua e incessante de um lugar. Face à globalização que gera elipses espaço-temporais estrondosamente absurdas, o filme traz à tona o movimento contínuo do desejo na sexualidade cultural ou mercantilizada, explorada pelo turismo sexual, glamourizada pelo mundo de fantasias da moda, da TV e da publicidade. A sorte de Yuliet, afinal, está determinada pelo novo giro da moeda. Inserida no contexto recente de recuperação da economia local pelo turismo, Yuliet teve o seu destino determinado por um encontro casual, após mil encontros fortuitos em troca de um almoço ou alguns dólares. Quantos labirintos dentro de labirintos há na América Latina? Quantas “Yulietes” virão, uma após a outra? Quantas Fabíolas não terão seus destinos alterados pela rota do “mercado de desejos”?

Vejamos uma passagem exemplar. Apesar da seqüência narrativa começar anteriormente, iniciaremos a partir da cena da visita de Yuliet à agência de modelos de Glenda Reyna. A representante de modelos abre a porta já cheia de carinhos para com Yuliet, que demonstra algum embaraço e bom humor. Glenda conduz Yuliet até a mesa e começa a dizer que a considera uma garota de muito talento, que se parece muito com Fabíola. O início da cena já aponta o inusitado para Yuliet. Se Glenda parece passar por mais um dos seus momentos corriqueiros do trabalho, o sorriso no canto da boca de Yuliet revela o “teatro” que se monta. A câmera, a partir disso, trata a cena em uma escala muito próxima do rosto de Yuliet, pegando detalhes da mão nervosa e acentuando a *mise-en-scène*. Quando a agenciadora pergunta: “você gostaria de ser modelo?”, Yuliet dá meia risada e balança levemente a cabeça,

indicando que sim. Glenda emenda, em *off* (o quadro é de Yuliet): “Seria famosa, conheceria gente importante...”, e ainda: “Você é disciplinada?... Você aceita e vai até o fim? Você cumpre os compromissos?... Gostaria que eu a representasse?”. Yuliet balança a cabeça positivamente e responde: “Gostaria”. Glenda completa: “Significa ficar no México...”. Um som extradiagético parece estalar na cabeça de Yuliet e a voz de Glenda ganha eco, continuando: “Teria de fazer muita coisa, transformar você, cortar o cabelo...”. Yuliet fica um pouco mais séria. Corte seco para um trecho de *O beco dos milagres*, ainda durante a última frase de Glenda. Na cena, Alma, a personagem central, apanha do seu cafetão, que grita e ameaça: “... comportar-se! Você não tem família, não tem nada, nada!!...”. Volta o plano de Yuliet, ainda Glenda falando, mas já sem eco: “Há um mundo grande por trás de uma modelo”.

A analogia na instância psicológica da personagem central, Yuliet, é didatizada para nós, os espectadores. O sistema da moda está comparado ao mundo da prostituição e o filme trata com certa ironia a fala, sem dúvida muito natural, de Glenda Reyna. Um mundo grande de vaidade apresenta-se para Yuliet, como uma escolha, com regras de comportamento bastante codificadas. Yuliet pergunta: “Mas é para sempre?”. Glenda diz que sim. O plano abre-se para o conjunto da sala. Yuliet agradece, mas recusa: “Gostaria de fazer tudo, mas não deixar Havana”. Entra um plano de Yuliet correndo, em *slow-motion*, na praia, ao som do mesmo barulho de mar que marcou todo o filme. O filme finalmente enuncia o *telos* da sua personagem central e celebra a sua visão prospectiva: ficar em Cuba, não sair de sua terra.

O paralelo de destino e o *telos* do local frente ao global alcança também a outra personagem central. O próximo plano é de Fabíola, de costas para um rio num barco em movimento, num plano médio fechado. Ela diz, em voz *over*: “Fabíola não encontrou Marc, mas encontrou a si própria”. Logo saberemos que a modelo está conduzindo Victor, pai de Yuliet, ao encontro dela numa ilha fluvial. A voz de Fabíola continua *over* e entram cenas de ela participando da festa de 12 de dezembro, da Virgem de Guadalupe, na Cidade do México, enquanto diz: “Abriu portas que havia fechado anos atrás... complexos de inferioridade... e ficou bem”. As imagens mostram Fabíola observando a festa com alegria, posando para foto junto à Virgem. Ela fala na terceira pessoa, assumindo a instância narrativa propriamente dita. O *feel-good* de *Afinal, que diabos é Yuliet?* trata da identidade mantida ou redescoberta. Se um mundo que se abre para Yuliet é recusado, outro mundo, das raízes culturais, é percebido

por Fabíola. É importante lembrar que Fabíola passou boa parte do filme retendo as suas memórias em busca do pai, revisitando os lugares de sua infância, reunindo os elementos de si mesma. Entre Nova York e Havana, Fabíola redescobriu o lugar de sua origem, o pequeno povoado Parangaricutirimincuar, no estado de Michoacan, México.

Finalmente, Yuliet e seu pai encontram-se em uma ilha fluvial, na metáfora de Cuba. O encontro, apesar de estremecido, é carinhoso. O fragmento encerra-se com um plano aéreo da ilha, seguido de um plano de Manhattan (semelhante à Havana no início), terminando com um *travelling* de recuo, que mostra Yuliet dormindo em sua casa em Havana. Segue-se o prólogo, um remate de curta duração. Yuliet está em Cuba, no terraço de uma casa de onde vemos um horizonte. Don Pepe dança com sua esposa, ao som de uma música tradicional, observados por Billy e Yuliet. Michel, enquanto trabalha, afirma que reencontrou o pai em Cuba. Yuliet e Billy dançam sensualmente. O final traz planos semelhantes, uma reiteração do *travelling* que vai do escrito na placa *Hotel Plaza* até uma garota encostada na pilastra, uma nova Yuliet.

Se o filme não se encerra, ele cerra suas escolhas. Apoiado na sua própria fragmentação - *clip*, publicidade, documentário, ficção, naturalidade, arbitrariedade - o todo articula-se numa coerência admirável. A miríade de imagens e indicações desfaz-se no *ethos*, um discurso que se apropria, retoma elementos da paródia latino-americana, trata com humor as boçalidades do discurso hegemônico, sem deixar de propor o diálogo. A América Latina, tomada na sua parte e no seu todo, metonímia e metáfora, reconstrói a sua identidade.

O levantamento final da análise de *Afinal, que diabos é Yuliet?* remonta-nos ao problema da parcialidade analítica. Temos consciência da dificuldade de estabelecer, pela leitura, um horizonte sintético emoldurado e acabado. Isso se intensifica quando propomos uma leitura rápida, quase esquemática de um filme complexo. A parcialidade, fruto das posições frente ao objeto, mérito da pluralidade de perguntas possíveis e da abertura da obra, é o “terminável-interminável” na leitura das imagens, encontro do objeto singular pleno de sentido e do desejo de cada analista de preenchê-lo. Quem, afinal, não percorreria com prazer o labirinto de Yuliet?

Pedro Plaza Pinto
pedroplaza@bol.com.br

DIOS SE LO PAGUE

Uma visão do melodrama através do populismo

Em 30 de dezembro de 1932 estreou em São Paulo, pela Companhia Procópio Ferreira, a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, considerada o início do teatro moderno na dramaturgia brasileira, trazendo à cena temas até então proibidos, abrindo novas perspectivas para o nosso teatro. Comparando a peça com sua versão cinematográfica, *Dios se lo pague* (1947), de Luís César Amadori, veremos um caso exemplar de como uma sátira social tem seus valores transformados quando adaptada ao cinema segundo o receituário melodramático latino-americano, modelo que foi hegemônico na América Latina no chamado período populista.

A sociedade brasileira estava mudando e essa peça é um sinal da mudança no campo artístico. Vitoriosa a Revolução de 30, o quadro social brasileiro começava a abandonar os padrões oligárquicos. Como em todo processo revolucionário, tornou-se possível a abordagem de certos temas até então não explicitados. É o caso dessa peça, que traz uma severa crítica social, abordando o absurdo de um mendigo que enriquece graças ao seu “ofício”.

Mendigo é um ateu declarado e orgulhoso, pois especializou-se em mendigar em portas de igreja, e portanto, possui um saber da crença religiosa, mantendo uma relação racional com essa fraqueza do espírito humano. Por essa debilidade, surge a função social do mendigo, e Mendigo, como um bom profissional, conhece muito bem como exercê-la. Vejamos um trecho do início do Ato I, na apresentação dos personagens:

“Outro: E o senhor pretende reformar o mundo?”

Mendigo: Tinha pensado nisso, mas depois compreendi que a humanidade não precisa do meu sacrifício.

Outro: Por quê ?

Mendigo: Porque o número de infelizes avoluma-se assustadoramente...

Outro [sorrindo]: E foi por isso que desistiu de reformar o mundo?

Mendigo: Foi. Abandonei a sociedade e resolvi pedir-lhe o que me pertence. Exigir é impertinência; pedir é um direito universalmente reconhecido. Dá prazer a quem se pede, não causa

inveja. O senhor já reparou que ninguém é contra o mendigo? Por que será? Porque o mendigo é o homem que desistiu de lutar contra os outros.

Outro: Os homens não precisam de nós...

Mendigo: Precisam, senhor... Como é o seu nome?

Outro: Barata.

Mendigo: Precisam, mas não dependem; e é por isso que nos olham com ternura.

Outro: Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?

Mendigo: Todos! Eles precisam muito mais de nós do que nós deles. O mendigo é, neste momento, uma necessidade social. Quando eles dizem: “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... Não há generosidade na esmola: há interesse. Os pecadores dão, para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, é com a miséria de um níquel que eles adiam a revolta dos miseráveis...

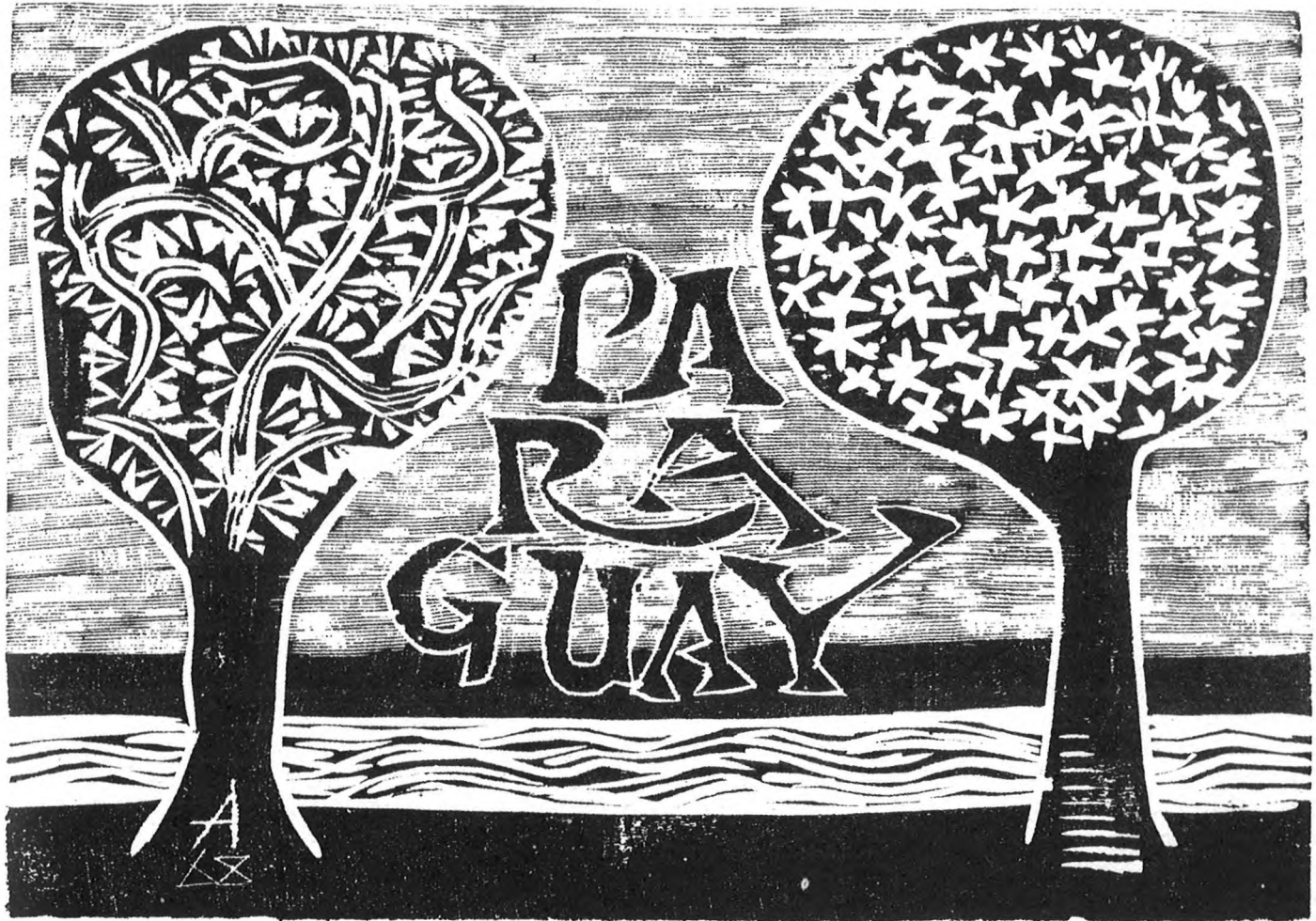
Outro: Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento de gratidão.

Mendigo: Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. Se os homens tivessem certeza de que seriam felizes, Deus deixaria de existir, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

Outro [desanimado]: A felicidade é tão barata...

Mendigo: Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz: “Deus lhe pague...”, o esmolero pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitados! São tão ingênuos... Se dar uma esmola, um mísero tostão, à saída de um *cabaret*, onde se gastaram milhares de tostões em vícios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dá porque não precisa pedir.

Outro: O senhor é contra a esmola?



Mendigo: Sou a meu favor e contra os outros. A sociedade exige que eu peça. Eu peço. E foi pedindo que me vinguei dela”.

O mendigo é socialmente útil pois não apresenta nenhuma ameaça, além de oferecer a ilusão da felicidade, sancionado por deus. Ao ensinar como mendigar, dá um conselho importante a Barata:

“Mendigo: [...] Como é que o senhor pede uma esmola?

Outro: Como todos: ‘Uma esmola pelo amor de Deus!...’

Mendigo: Isso é passadismo!... Ninguém mais ouve esse pedido. Deus é uma palavra sem expressão. Quando se diz ‘Ai, meu Deus’ –

é como se estivesse dizendo: ‘Ora bolas!’ O senhor nunca ouviu um ateu dizer: ‘Graças a Deus sou ateu?’

Outro: Já

Mendigo: Pois então? Hoje, poucos compreendem o valor dessa expressão. Fale em fome. Fome é mais impressionante. Há mais de 30 milhões de famintos no mundo! [...]”.

Num mundo secularizado, a fome impressiona muito mais que Deus, que somente existe por causa do medo da carestia material – no último caso: a fome! Como mendigar é uma arte retórica, o termo “fome” é mais eficaz do que a expressão “pelo amor de Deus”.

No Ato III, o tema da religião é melhor explanado ao abordar o tema da infelicidade dos homens:

“Mendigo: [...] Mentem que são felizes e que não precisam de nada, precisando de tudo. Aqueles que mais concorrem para aumentar a minha fortuna são os que pagam à inteligência o pesado tributo da burrice...”

Outro: Se todos pensassem como o senhor...

Mendigo: Todos pensam como eu, mas há uma coisa que atrapalha o pensamento...

Outro: Que é?

Mendigo: O medo. Medo moral das coisas invisíveis. Os homens só têm medo daquilo que não vêem...

Outro: Medo de Deus?

Mendigo: É. Ninguém cumpre o que Deus determinou pela palavra do Messias. Mas como o dinheiro resolve tudo, compram o perdão de Deus, por nosso intermédio.

Outro: O que faz falta é uma religião perfeita.

Mendigo: Todas as religiões são perfeitas. Os homens é que são imperfeitos. Funde-se uma seita que forneça à hora da comunhão, ao invés da hóstia, um suculento bife com batatas, e veremos como não lhe faltarão adeptos.

Outro: Eu garanto que iria comungar todos os dias...

Mendigo: Claro. Todos querem resultados imediatos. Entretanto, se todos os crentes refletissem um pouco no sério compromisso que assumem ao rezar um *Padre nosso*, poucos seriam capazes de repetir aquelas palavras: “perdoai Senhor as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores”. Quem é que perdoa dívidas, *seu* Barata? As próprias religiões são intransigentes. O suicida não tem direito à missa...

Outro: E o senhor acha que Deus concorda com isso?

Mendigo: Não tem outro remédio. Pois se os homens colocaram-se acima d’Ele, arrogando-se o direito de resolver sobre os casos omissos...

Outro: Mas, afinal, quem é que fala em nome de Deus?

Mendigo: Todos, menos aqueles que obedecem cegamente. Que importa que tenham existido Buda, Confúcio, Sócrates e Platão? Se um dia convocassem um congresso de todas as igrejas para discutir os pontos controversos, acabariam por negar a existência de Deus...

Outro: É por isso que se diz que sobre religião não se deve discutir.

Mendigo: Mahomed era analfabeto, e chegou a ser um Deus, embrulhando os mais letrados do seu tempo... Os pretos velhos,

ignorantes, tornam-se afamados macumbeiros e governam a vida dos homens mais ilustres. À porta das cartomantes mais broncas, param os mais luxuosos automóveis...

Outro: Por quê?

Mendigo: Porque a infelicidade anula tudo. O infeliz é sempre candidato à superstição. E o supersticioso é o maior ignorante, embora tenha sido um sábio. O infeliz não crê em nada do que já sabe, para crer em tudo o que os outros dizem que sabem...”

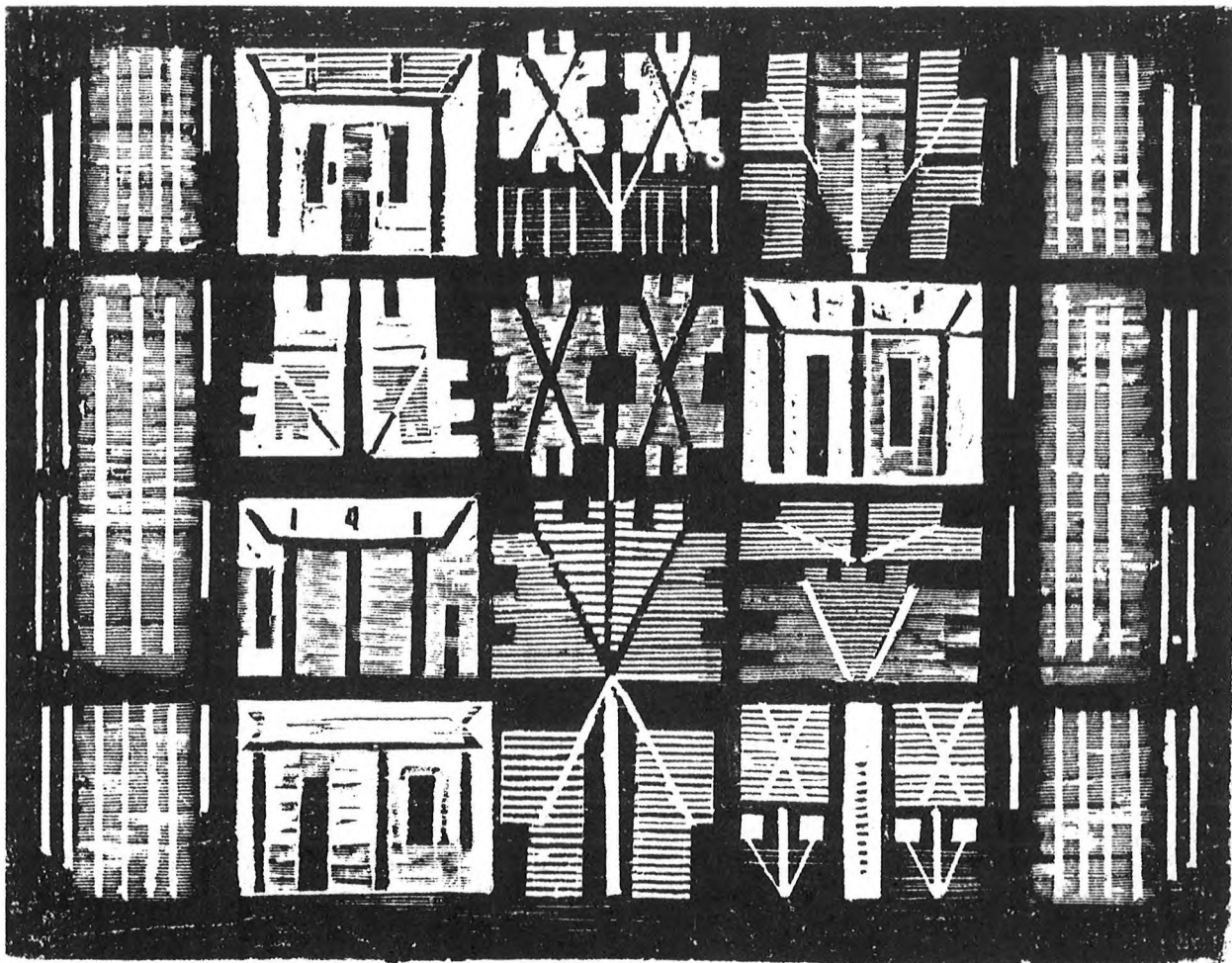
A fortuna de Mendigo não se deve à uma genialidade, pois ele apenas pensa como todo mundo; porém conseguiu libertar-se da causa da infelicidade dos homens: o medo. Assim, por um procedimento puramente *racional*, Mendigo conhece a função das religiões para os homens, e como não cumprem o que prometem.

Salta aos olhos a mudança que ocorre no filme *Dios se lo pague* (1947) de Luís César Amadori. No término, Mendigo entra na igreja, fazendo as pazes com Deus. Como é possível pensar essa mudança entre a peça e o filme?

Partimos de uma hipótese bem clara. O populismo, como um fenômeno sócio-político tipicamente latino-americano, é um período de transição entre uma sociedade agrária para uma sociedade industrial. Portanto, a sociedade latino-americana combina elementos oligárquicos com elementos liberais. Nossa hipótese é que o melodrama latino-americano foi a melhor expressão no imaginário do populismo e, portanto, quando este começa a entrar em crise, por volta dos anos 50, o melodrama também decai. O melodrama já não responde mais às demandas do imaginário latino-americano. Houve uma mudança em nossas sociedades, e no cinema ocorrerá o mesmo.

O filme foi realizado já em plena decadência da indústria cinematográfica argentina, tendo o seu papel principal interpretado por um ator mexicano, contratado exclusivamente para o filme, Arturo de Córdova. Sendo um filme argentino, baseado num texto brasileiro e protagonizado por um mexicano, *Dios se lo pague* é um bom exemplo de uma amálgama do pensamento latino-americano, sendo um dos maiores sucessos de bilheteria em todo o continente, inclusive no Brasil.

A peça foi adaptada, em pleno peronismo, transformando-se de uma comédia relativamente curta para um melodrama de quase duas horas de duração. Inicialmente, percebemos uma mudança no tratamento entre Mendigo e Nancy (a mulher com quem vive, e que ignora o seu verdadeiro “ofício”). Na peça, a questão principal é como ele, um velho, consegue manter uma relação com uma



mulher bem mais jovem. Portanto, o espírito da infidelidade ronda desde o início e, assim, Mendigo mantém-na, não somente com uma vida luxuosa, mas com um saber acerca da vida (“a velhice só enfraquece os animais irracionais [...] porque lhes falta a inteligência para substituir a força bruta” – Ato II). Portanto, Mendigo em nenhum momento cai de sua posição de saber. No filme, apesar de em um diálogo Mendigo afirmar a Barata que a verdadeira juventude é a inteligência, ele é apanhado de surpresa pela infidelidade de Nancy. Isso torna o personagem inverossímil, pois já que é um sujeito extremamente ardiloso, fica difícil entender como Mendigo, cujo

nome é Mário Alvarez, não percebe que a infelicidade de Nancy, em sua luxuosa vida, é um passo para a infidelidade. Há algo que escapa dos planos de Mário, pois os sentimentos não respeitam nenhuma teoria. Portanto, o fio condutor da ação de Mendigo no filme é o seu projeto de vingança *pessoal* contra o ex-patrão que lhe roubou seus planos, quando era um simples operário. Na peça, o misterioso passado de Mendigo não possui um papel tão relevante. O desejo de vingança, presente no filme, é um elemento tipicamente melodramático, unindo dois aspectos importantes desse gênero: a obsessão de vingança (representada aqui pelo homem) e o desejo

de ascensão social (representado aqui pela mulher). Para entendermos esse funcionamento, é necessário analisar a situação de Mendigo e da mulher.

Partiremos de uma diferença fundamental: no filme há uma cena, que não existe na peça, em que Mendigo e Nancy conhecem-se. Nesse diálogo, vemos que ambos compartilham da mesma situação. O mendigo precisa pedir para viver, enquanto Nancy está em busca de um homem que a ame. Ou seja, os dois estão fora da ordem social, tentando viver de alguma forma. Podemos testemunhar certos aspectos da ordem oligárquica. Essas sociedades estruturam-se por um modelo de autoritarismo e personalismo inerentes à dominação patrimonial. Sendo países agroexportadores, o poder político é exercido por uma elite de latifundiários, que administram as instituições públicas como um prolongamento da ordem privada. O país é politicamente arrumado por uma série de alianças e relações de compadrio entre as distintas oligarquias, seja no nível regional, estadual e nacional. Assim, os chamados caciquismo, gamonalismo, caudilhismo ou coronelismo são as manifestações das oligarquias locais e regionais que, por sua vez, apoiavam e eram apoiadas por líderes de governo no âmbito nacional. Portanto, o presidente, o ditador ou o imperador correspondiam a uma figura oligarca no lugar mais alto da hierarquia social. Isso significa que esses líderes repetiam, em sua figura, o que o latifundiário realizava dentro de sua região.

Podemos constatar que no oligarquismo não existem os elementos mais caros ao pensamento liberal – o que não significa que o Estado oligárquico não seja capitalista. Isso é, não há espaço para a figura do *indivíduo* que, por sua livre iniciativa, entra em relação com outros indivíduos com os quais compartilham um solo de igualdade política e jurídica. Trata-se de uma sociedade hierarquizada, em que as relações pré-existem ao sujeito, colocando-o num espaço determinado da escala social. Estar sob a proteção de um poderoso, além de características étnicas e religiosas, situam-no dentro do feixe de relações que formam a sociedade. Exemplificando: tomando o caso mais extremo – o brasileiro – a ordem social era constituída por dois tipos de pessoas: ou era escravo, isto é, estava em contato com os meios de produção, ou era homem livre e dono de terras e escravos, garantindo seu sustento econômico. Contudo, esse quadro não era tão dicotômico, pois havia uma parcela da sociedade que escapava dessa ordem: o homem livre pobre. Não podendo viver do trabalho, reservado ao escravo, era forçado a buscar proteção de algum poderoso para se

encaixar na ordem social. Em nossa literatura é a figura do “agregado”.

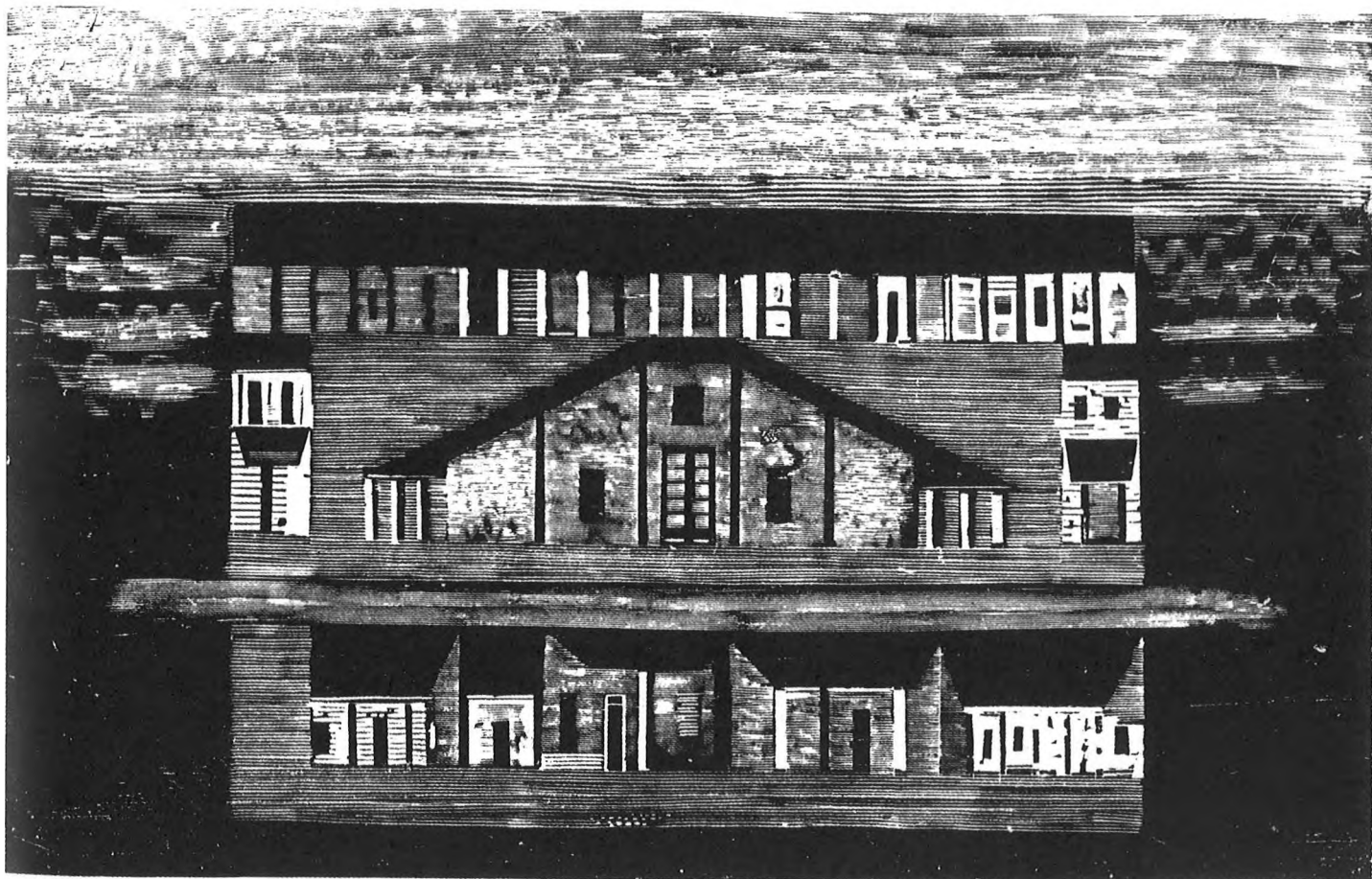
Portanto, tanto a mulher quanto o mendigo são duas figuras que estão à margem da ordem social. Como não vivem da venda de sua força de trabalho, eles precisam encontrar alguém (um esmoler ou um homem) como proteção. Podemos afirmar que são “agregados”. Contudo, há uma diferença mais fundamental. O mendigo é uma figura típica da sociedade urbana e industrial, fazendo parte do que Marx chama de *lumpemproletariado*. Assim, o mendigo e a mulher são figuras coexistentes de dois tipos distintos de sociedade, já que a independência financeira da mulher somente se realizou nas sociedades capitalistas. Lembremos que o capitalismo é uma sociedade mercantil, na qual tudo se transformou em mercadoria, inclusive a força de trabalho. Houve uma piora do valor de uso em relação ao valor de troca. O tema da mulher, tanto na peça quanto no filme, é justamente esse mecanismo. O dinheiro pode comprar tudo, inclusive uma mulher. Esse é um tema comum na literatura do século XIX, da qual o melodrama cinematográfico apropriou-se, expressando as transformações nas sociedades latino-americanas no século XX. Assim, Ianni (*A formação do Estado populista na América Latina*) escreve: “[...] O populismo latino-americano parece corresponder à etapa final do processo de dissociação entre os trabalhadores e os meios de produção. Corresponde à época da constituição do mercado de força de trabalho, pela formalização das relações de produção de tipo capitalista avançado. Nessa ocasião, as massas trabalhadoras estão abandonando os padrões sócio-culturais criados e vigentes quando predominavam as oligarquias. Os valores culturais (religiosos, políticos, econômicos) ainda impregnados do espírito da comunidade são pouco a pouco abandonados e substituídos por valores criados no ambiente urbano e industrial. No nível dos processos sócio-culturais que lhe são inerentes, o populismo exprime um ponto avançado no processo de secularização da cultura e do comportamento. [...] Em outros termos, o valor de uso submerge no valor de troca”.

Para Weffort (*O populismo na política brasileira*), devido à crise da oligarquia, houve o que ele denomina de “vazio político”, isto é, nenhum setor da sociedade possuía condições de impor sua hegemonia. Surgiu um “Estado de compromisso”, cabendo ao aparelho estatal conciliar os interesses de diversos setores sociais, intervindo, portanto, na economia. Tal Estado, que não pode

fundamentar-se nos moldes institucionais clássicos (os partidos políticos no liberalismo ou os grupos de alianças no oligarquismo) vai apoiar-se diretamente sobre as *camadas populares urbanas*. Portanto, o populismo define-se como a emergência desse novo setor da sociedade no quadro político.

Ianni não descarta o conceito de “vazio político”, mas privilegia as transformações sofridas no capitalismo mundial, deflagradas em 1929. O modelo agroexportador entrou em crise, ocorrendo o processo de industrialização, mas fora dos moldes clássicos. Cabe ressaltar que o modelo agroexportador já estava sofrendo desgastes nas primeiras décadas do século XX. Aqui, Ianni estudou três fenômenos que se realizaram de modo distinto na

Europa ou nos EUA e na América Latina. Trata-se da urbanização, da industrialização e da massificação. Na área central do capitalismo, os dois primeiros fenômenos ocorreram simultaneamente enquanto o último foi um processo típico do século XX. Já na área periférica, o primeiro ocorreu antes dos dois últimos, que são basicamente simultâneos. Na virada do século XIX para o XX, o próprio modelo agroexportador gerou um crescimento urbano, porém a cidade cresceu em função do campo, ocorrendo o advento das camadas médias – o primeiro setor social a contestar o modelo oligárquico, exigindo maior participação política. Contudo, tais camadas não propõem nenhuma possibilidade econômica como as classes médias européias e norte-americanas, assentadas na pequena propriedade.



Na América Latina, tal setor está acoplado à administração pública e às atividades bancárias e comerciais, gerando uma hipertrofia do setor terciário nas economias latino-americanas. Com a crise do modelo agroexportador, abre-se a possibilidade para a industrialização – formando o proletariado urbano – dentro de uma ideologia nacionalista, oriunda da crítica antioligárquica. São nesses setores, e não nas camadas médias, que o populismo apóia-se.

Inicialmente, interpretava-se o surgimento de líderes carismáticos como um resquício de uma característica agrária. Para Weffort e Ianni, não se trata mais de um aspecto puramente personalista, em que tais políticos, de modo cínico e hipócrita, *manipulam* as vontades das massas – a tradicional caricatura do político populista. O populismo não pode ser explicado como uma prática demagógica da política; pelo contrário, esses líderes carismáticos somente puderam manifestar-se devido a certas conjunturas históricas de nossas sociedades. E como Weffort bem insiste, se o líder populista manipula as massas, é que essas realmente aspiram a certas satisfações que são realmente demandadas. É um equívoco imaginar o populismo como pura manipulação.

Desse modo, interpretamos os personagens do mendigo e da mulher como pertencentes a essa camada popular urbana. É relevante frisar que no melodrama aparecem dois lados da figura feminina, como bem assinala Oroz (*Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*): “Em *Mulata*, quando a agonizante Ninón Sevilla diz a Pedro Armendáriz: ‘Nunca saberei se você me quis ou me desejou’, essa divisão está exemplarmente demonstrada, já que ‘querer’ pertence à esfera do privado e ‘desejar’ corresponde à do público. Quer-se [bem] à mãe, à noiva, à esposa; deseja-se a prostituta”.

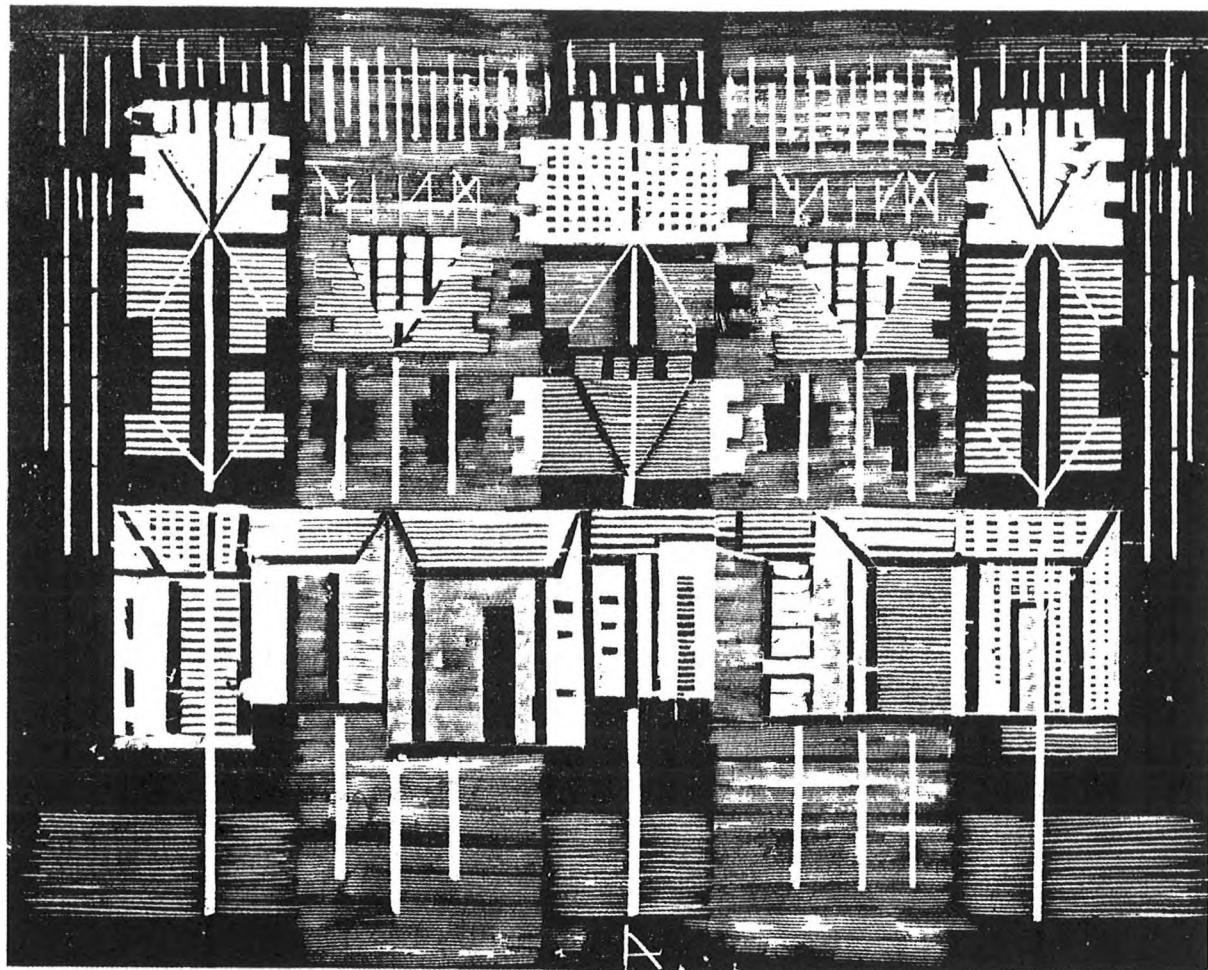
No filme, a mulher deseja ingressar na ordem social, e portanto, necessita sair da rua (esfera pública) para entrar na casa (esfera privada). Na peça, essa questão é sutilmente abordada, quando Mendigo pensa que Péricles é irmão de Nancy: “Péricles: Eu vou contar... /Mendigo: Não é preciso. Nancy tem vergonha de ser sua irmã...” (Ato II). Esse tom também ocorre no filme, na citada cena em que Mendigo e Nancy conhecem-se. Aqui, afloram os termos dessa relação ilegítima (não há casamento), seja sob a forma de mendigo, quando ambos são postos no mesmo nível, seja sob a forma de milionário, quando ela vende “sua alma ao diabo”. Essa dicotomia da mulher (a boa *versus* a má, a assexuada *versus* a sexualizada etc.) é uma característica típica dos valores patriarcais, em que, para preservar o espaço sagrado do matrimônio, e sobretudo o tabu da

virgindade, é necessária a prostituição. A imagem da mercantilização da mulher, muito comum na literatura do século XIX, é um efeito no imaginário das transformações nas relações de produção. O cinema narrativo, ao incorporar elementos literários, apropriou-se desses temas. A criação desses esquemas narrativos, sobretudo em Griffith, é um esforço para escapar da ambigüidade que as imagens soltas poderiam causar, ou seja, é necessário encadeá-las. Assim, o aspecto moral das histórias não pode ser ambíguo, tornando esses filmes afirmadores de valores morais. O melodrama latino-americano absorveu esses elementos narrativos, além de adaptar, como demonstra Oroz, os aspectos morais de um país anglo-saxão e protestante a uma cultura latina e católica.

A literatura pode ser considerada como uma invenção da sociedade burguesa. Estamos afirmando que até o século XIX existia uma coletânea de narrativas, ao passo que, com a consolidação da ideologia burguesa, surge a *literatura*, isto é, os personagens passam a ter interioridade, passam a ser *sujeitos*. No populismo, a América Latina passa por um período de transformação em seu processo produtivo, absorvendo novas técnicas e modelos de comportamento, consolidando-se a ideologia burguesa – urbana e industrial. O melodrama é um gênero cinematográfico oriundo de técnicas narrativas da literatura, ou seja, é um “cinema literário”. Por tal razão, será o melodrama o melhor elemento de consolidação do imaginário burguês em nossas sociedades.

Aqui esbarramos com um fato crucial: o advento do cinema sonoro. Trata-se do “cinema de estúdio”, qualificando a atividade cinematográfica como um processo industrial, adquirindo, esteticamente, elementos do teatro psicológico burguês. Assim, entendemos que o melodrama é um gênero típico do cinema de estúdio, impulsionado por um *pensamento industrialista*. Em termos morais, tais filmes possuem uma função de consolidação, provocado até por motivos formais, pois existe uma recusa da ambigüidade em suas narrativas. Assim, com a crise do populismo, surgirá um novo cinema, contestando os valores vigentes, atitude característica de um período de crise, propondo uma nova estética, absorvendo uma renovação tecnológica, como câmeras mais leves e películas mais sensíveis. Portanto, o esquema de estúdio não se torna mais tão necessário, somado ao fator ideológico de uma recusa do cinema industrial.

Lembremos que o filme em questão foi realizado em pleno peronismo, o que levanta importantes aspectos. O teor crítico da



peça foi diminuído, pois havia um controle de censura nos meios de comunicação, além de se tratar de um regime que se fundamentou nas camadas populares urbanas, mas que, por definição, era policlassista. Assim, a peça, pelo fato de estar num quadro de processo revolucionário, é movido por um impulso contestatário, enquanto o filme é concebido no quadro de consolidação de um novo regime que se propõe, sobretudo na Argentina, como uma possibilidade entre o capitalismo e o socialismo.

Na peça, o personagem principal não tem nome: é

simplesmente Mendigo. Isso acentua o fator de mistério, que é o que mantém e salva a sua relação com Nancy. Da parte de Mendigo existe um projeto de vingança, porém muito mais voltada para a sociedade do que para a mulher. A vingança é uma característica de uma crítica ao racionalismo frio e calculista da burguesia. O projeto de vingança sempre é realizado por um indivíduo, partindo de sua livre iniciativa – aliás, recurso narrativo muito comum na literatura oitocentista, sendo algo típico do imaginário burguês. No filme, vemos não a vingança generalizada contra a sociedade, mas contra um mau patrão, no tempo em que os trabalhadores não tinham

legislação. Nancy não é alvo de vingança, apesar de sofrer uma redenção moralizante, e critica Mário de ser calculista e interesseiro, por humilhar o pai de seu amante. Trata-se de um elemento passional, e não racional. Contudo, a diferença mais radical é que, na peça, Mendigo não abandona o seu “ofício”, enquanto no filme a mendicância, e portanto a vida conjugal infeliz de Nancy, são provisórias: ao consumir sua vingança, Mário Alvarez será designado para a diretoria das empresas Richardson. Ou seja, ele não deseja vingar-se da sociedade; muito pelo contrário, a sua intenção é voltar a integrar-se nela. Assim como Nancy também almeja.

Chegamos ao nervo central da adaptação: os personagens no filme desejam ingressar na ordem social, não abandoná-la. Na peça, o enriquecimento de Mendigo – o modo pelo qual se vingou da sociedade – deve-se à privação das coisas supérfluas, atingindo uma vida animal, o que o aproxima da filosofia cínica. Reconhecemos um desprendimento por parte de Sócrates aos bens materiais, porém, a filosofia socrática, de linha platônica, preocupa-se com as virtudes morais e os rumos políticos da *pólis*. O cinismo, por sua vez, parte de uma recusa radical dos assuntos políticos. É por esse aspecto que afirmamos que Mendigo é cínico e não socrático, apesar de brincar com Péricles ao dizer ter sido Sócrates durante “o seu” século. Aliás, a própria figura de mendigo aproxima-o de Diógenes. Essa é a sua proposta, apesar de negar mudar a sociedade; realmente, para o cinismo a *pólis* e seus problemas são ilusões, e devem ser abandonadas. Mendigo descobriu como ela funciona e, portanto, não é possível reformá-la, apenas abandoná-la. O tom pessimista crítico e irônico, ou seja, cínico, parte de um projeto utópico, que é viver apenas pelo instinto animal.

No filme, Mário Alvarez cai de sua posição de saber, pois há algo que foge de seu conhecimento da sociedade. Esse algo sempre é proveniente de uma figura feminina, ocupando essa função de um objeto irreduzível à razão. Assim, o lado irracional acaba, no melodrama, direcionando-se à religião, esse espaço emocional por excelência. Mário Alvarez torna-se infeliz pois desconhece um outro aspecto da existência humana: a fé. Assim cabe a uma mulher, que é tradicionalmente associada ao lado emotivo, conduzir o homem para os braços da Igreja. É excessivamente patética a cena em que Alvarez está “tentado” a entrar na igreja, logo após passar a procissão. Barata, que sempre aparece como um personagem tolo, aconselha seu antigo mestre, pois possui uma sabedoria que é própria dos humildes – talvez esse seja o aspecto mais populista de todo o filme.

Assim, Alvarez, que é um personagem racionalista ao extremo – uma autêntica figura de um mundo secularizado – descobre a “verdadeira fórmula da felicidade humana”: dar o que tem e pedir aquilo de que precisa. Ao ser reforçada visualmente com a procissão, a fórmula é o selo de Verdade atribuído ao cristianismo. A pregação paulina está centrada no Calvário de Cristo, realizando uma nova aliança entre Deus e os homens – superando, portanto, a lei mosaica, pois “é judeu o que o é no interior: e a circuncisão do coração é no espírito, não segundo a letra: cujo louvor não vem dos homens, senão de Deus” (Rom 2: 29). Como escreve São Paulo, a Nova Aliança realizada por Cristo, por intermédio de seu sacrifício, é a do coração, isto é, o arrependimento dos pecados, definindo a prática cristã como a religião do amor. A conversão de Alvarez inicia-se com a descoberta da caridade; ele que era mendigo ignorava isso, pois estava cego pela razão, preso à letra, e não entregue aos desígnios do coração. Lembremos que o cristianismo é uma religião de iniciação: o sacramento do batismo. Cabe a Nancy, como mulher, *iniciar* Alvarez, conduzindo-o em sua entrada à Igreja, tornando-se um membro do corpo místico de Cristo...

Contudo, há outro aspecto nessa entrada triunfal na igreja. Aqui, Alvarez não só ajusta as contas com Deus, mas com Nancy, e conseqüentemente com a sociedade. Lembremos que eles possuíam uma relação ilegítima, e quando ambos entram de braços dados, o plano geral a que assistimos é praticamente o de um casamento. A Igreja é o espaço público que sanciona socialmente a relação dos dois. Ideologicamente, o filme não é tão laico quanto a peça, pois ainda está apegado a valores patriarcais. Voltamos a repetir, o peronismo sempre se assumiu como uma “terceira via” entre o laico capitalismo e o ateu socialismo. Como também critica o espírito racionalista do individualismo liberal, os ideais religiosos aparecem em cena no peronismo, não somente como um resquício do oligarquismo, mas como uma peculiaridade de seu pensamento. Entre os dois modelos vigentes no mundo, o peronismo – pelo menos a sua manifestação nesse filme – acaba lançando uma ponte da ordem social com uma ordem extramundana.

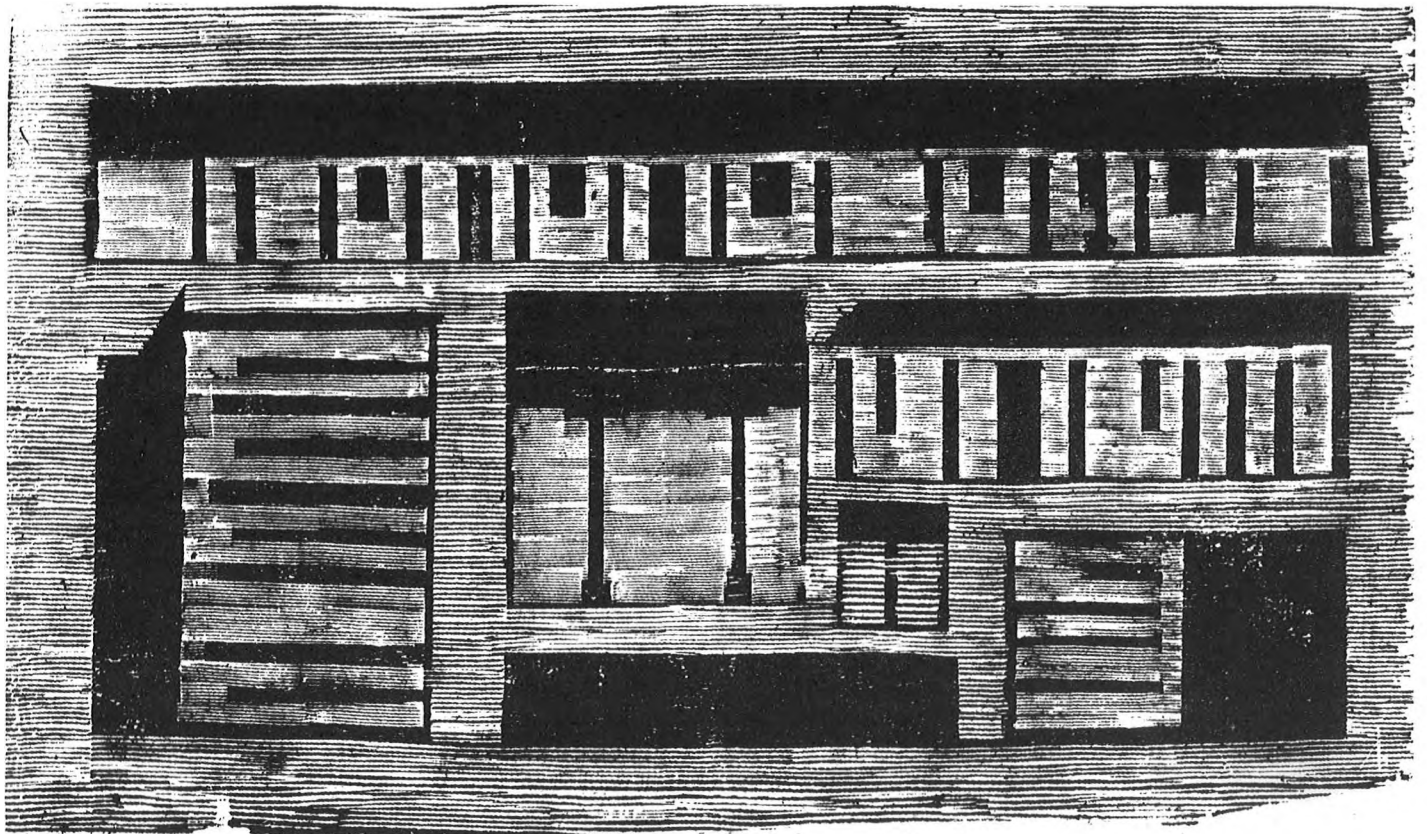
O que desejamos compreender, tentando respeitar as singularidades de cada país, é como o aspecto religioso possui uma distinção tão radical na adaptação da peça para o filme. Partimos de uma idéia clara, o populismo, e a partir daí consideramos que as mudanças sofridas na adaptação da peça para o filme expressam uma transformação no processo de transição que as sociedades

latino-americanas estavam sofrendo. A utopia cínica oferecida pela peça está mais próxima de um período de ruptura, expressando uma forte crítica a valores estabelecidos e, talvez, um certo pessimismo em relação aos rumos tomados pelo recente governo revolucionário. Já no filme a utopia paulina expressa um momento de conciliação entre vários setores da sociedade – ninguém é excluído da ordem social – como um ato de afirmação de um governo que, por definição, é ambíguo. O melodrama, portanto, possui uma função de *afirmar* valores, e não os contestar. Levantamos apenas uma hipótese de uma vinculação entre o melodrama, enquanto gênero, e as transformações sofridas nas sociedades latino-americanas durante o populismo. Com a formação de um proletariado urbano, o cinema, como uma indústria de massa, não

exerceu com seus “filmes para chorar” uma mera fuga da dura realidade do trabalhador. Pelo contrário, há muito de “real” nesses filmes, estreitamente vinculados com o cotidiano das massas populares urbanas. Por outro lado, com a crise do populismo, surgirá um novo cinema, que passará a criticar tais valores e afirmar outros; porém, o que é próprio da cultura latino-americana, e por conseguinte desse cinema, é a recolocação da questão nacional. Essa questão, como afirma Ianni (*O labirinto latino-americano*), ronda a América Latina; e esse novo cinema levantará a bandeira da libertação nacional como resposta.

Fabián Núñez

fmnunez@yahoo.com.br



Sombreros e Sararapes

No dia 13 de agosto de 1521, heroicamente defendido por Cuauhtémoc, caiu Tlatelolco em poder de Hernán Cortez. Não foi triunfo nem derrota, foi o doloroso nascimento do povo mestiço que é o México de hoje.

Texto escrito em uma placa na Praça das Três Culturas, na Cidade do México.

Estrelas como Dolores del Rio, Maria Felix, Sara Garcia, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante, Mário Moreno "Cantinflas", German Valdés "Tin Tan", Ninón Sevilla, Maria Antonieta Pons, Libertad Lamarque, entre outros, povoaram durante algumas décadas o imaginário cinematográfico latino-americano, tendo sido responsáveis por muitas lágrimas derramadas e risos arrancados de um gigantesco público abaixo do Rio Grande que se deliciava com os melodramas e as comédias mexicanas.

Líderes zapatistas mascarados clamando por *Tierra y libertad!*; mulheres indígenas com tranças carregando pesados fardos de flores ou milho às costas; os sofridos acordes de um bolero traduzindo a dor de amores perdidos e interrompidos; altares e demonstrações exaltadas de fé à Virgem de Guadalupe; a estética particularmente exagerada de telenovelas que lançam estrelas de um *star-system* latino que alimenta com milhões de discos vendidos a indústria fonográfica; fotografias de paisagens desérticas, constituídas por magueys, homens com sarapes e sombreros. Todos esses elementos, e muitos mais, são responsáveis até hoje pela formação de um imaginário popular do tipo caracteristicamente mexicano. Nessa representação está a construção de uma identidade nacional, em grande parte forjada entre as décadas de 1920 e 1940, quando o México foi assolado por discussões públicas relativas a um novo projeto de nação. Cabia aos governos pós-revolucionários redefinir tais conceitos, como "povo", "cultura popular", "identidade nacional", a partir dos "autênticos" signos de uma suposta "mexicanidade".

Brevíssima história de meio século de cinema mexicano

O cinema chegou ao México em 1896, por meio das mãos de

um descendente de italianos chamado Salvador Toscano, que inaugurou a primeira sala de exibição na Cidade do México com a projeção do filme dos irmãos Lumière. Dois anos mais tarde, a "curiosidade" das imagens em movimento chegou ao interior do país, e, antes do fim do século XIX, o México já conhecia o cinema de Lumière, Méliès e Edison. Nessa época, o cinema não passava de uma curiosa atração nos espetáculos de feiras populares.

Esse momento, que vai de 1896 a 1910, foi marcado pelo registro de cenas cotidianas, como desfiles militares ou festividades cívicas ou religiosas, garantindo a memória fílmica dos anos de ditadura de Porfirio Díaz por meio de uma forte identificação entre o realizador e sua época. A Revolução de 1910 trouxe algumas redefinições das imagens realizadas no México. A ebulição pela qual passava a sociedade foi registrada em documentários que pouco a pouco distanciaram-se do mero aspecto da curiosidade espetacular, para atingir uma simbiose do realizador com os movimentos sociais. Essas imagens adquiriram, com o tempo, um caráter emblemático de um México revolucionário. Alguns historiadores, como Aurelio de los Reyes, consideram essa fase como a verdadeira época de ouro do cinema mexicano, pela intensidade da contemporaneidade presente num cinema político implicado com os movimentos sociais, e que rompia com o registro de imagens destinado à simples curiosidade de um público de espetáculo. Era um período de grande efervescência política, e aos governos revolucionários interessava o registro de imagens que propagassem a revolução e se opusessem às tradicionais imagens ligadas ao regime porfirista. Pouco a pouco, o poder revolucionário, já se institucionalizando, domesticou tais imagens, convertendo-as quase em uma propaganda política de seus governos paternalistas.

A partir dos anos 20, o cinema norte-americano desbancou o cinema europeu na América Latina. Estabeleceram-se no México as grandes distribuidoras hollywoodianas: First National Pictures, Universal, Paramount e Fox. O cinema mexicano sucumbiu, então, à qualidade técnica dos filmes norte-americanos

e à sua competentíssima rede de distribuição. O fim da década vai colocar novos problemas e novas perspectivas ao cinema mexicano, a partir da chegada do cinema sonoro.

Imaginava-se que a alta taxa de analfabetismo na América Latina rechaçaria os filmes falados em inglês e legendados em espanhol. De fato, os estúdios de Hollywood passaram a fazer versões de suas produções com atores hispânicos destinadas exclusivamente ao mercado latino-americano. Tal estratégia não logrou êxito devido a alguns fatores. Em primeiro lugar, o que se via na tela era uma verdadeira miscelânea de sotaques, tal era a diversidade de procedências dos atores hispânicos que trabalhavam em Hollywood nesse momento. Além disso, o público latino-americano, já conquistado pelo *star-system* norte-americano, não aprovou as estrelas de “segundo escalão” em subproduções mais baratas e menos cuidadas

À procura de um projeto de nação

O cinema mexicano começou a formar seu vasto público latino-americano em fins dos anos 30, em uma época em que o país rediscutia seus valores, tentando forjar novos conceitos que pudessem identificar um novo projeto de nação.

A Revolução de 1910 tinha como desafio incorporar o povo, ou o conceito que dele se tinha então, num processo de reconstrução nacional. Era necessário romper com a política porfirista que construiu um país que não previa a inclusão da grande maioria indígena e mestiça no seu projeto nacional. Dessa forma, o México presenciou, entre os anos 20 e 40, um grande debate interno que mobilizou seus intelectuais, artistas e políticos em todas as esferas de produção de cultura. Por toda a parte e por todos os meios de comunicação – fosse rádio, revistas, jornais, música, teatro, dança, artes plásticas ou cinema – a tônica do momento era dar conta da discussão do que seria o “tipicamente mexicano”, “o povo mexicano”, a “identidade nacional” construída nos valores de uma “autêntica” mexicanidade. Desse amplo fórum de debate nacional participavam não somente a intelectualidade mexicana como também muitos ilustres estrangeiros que, atraídos pelos novos ventos revolucionário-populares soprados pela Revolução Mexicana, deram sua contribuição nessa reconfiguração de identidade. Por lá passaram André

Breton, os fotógrafos Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson e Edward Weston, os cineastas Eisenstein e Luis Buñuel, a dançarina Isadora Duncan e o revolucionário russo Leon Trotsky (que, nos anos 30, conseguiu asilo político no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quando perseguido pela política de Stálin).

O governo de Lázaro Cárdenas foi fundamental para a “época de ouro do cinema mexicano”. Organizando o movimento dos trabalhadores urbanos (através da criação da Confederação dos Trabalhadores do México – CTM –, que se converteu num dos pilares do cardenismo), efetivando uma reforma agrária baseada numa



SUGESTÕES PARA LEITURA

ARAÚJO, Luciana. 1995. Dois projetos. Cinema mexicano e Vera Cruz. In: PUÑUELA, Eduardo Canizal. *Buñuel: um jato na contra-mão*. São Paulo: Perspectiva.

CAMÍN, Héctor Aguilar & MEYER, Lorenzo. 2000. *A sombra da Revolução Mexicana*. História mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Universidade de São Paulo.

LOS REYES, Aurélio. 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Ciudad de México: Trillas.

MONFORT, Ricardo Pérez. 1994. Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940. In: BLANCARTE, Roberto (org.). *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica.

MONSIVÁIS, Carlos & BONFIL, Carlos. 1994. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. Ciudad de México: El milagro.

OROZ, Silvia. 1992. *Melodrama*. O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. 1985. *Cinema na América Latina*. Longe de deus e perto de Hollywood. Porto Alegre: L&PM.

_____. 1995. Duas ou três coisas sobre a transição ao cinema falado na América Latina. *Imagens*, Campinas, n. 5, ago.-dez.

PAZ, Octavio. 1997. *Laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

RIERA, Emilio García. 1963. *El cine mexicano*. México: Era.

estrutura comunal dos *ejidos* controlando o Exército, de onde se originava, seu governo tinha um forte cunho nacionalista e reformista – tendo sido responsável pela nacionalização da Companhia de Petróleo, em 1938, contrariando interesses estrangeiros. Em 1939, um decreto de seu governo impôs aos exibidores a projeção obrigatória de filmes nacionais. Foram montados grandes e modernos estúdios de cinema mexicanos, sendo a Filmex e a Clasa as duas maiores companhias de cinema de então no México. O cinema converteu-se de artesanato a uma das mais importantes indústrias do país. Também tiveram importância nesse crescimento as circunstâncias históricas internacionais. A produção espanhola estava desativada em função da Guerra Civil e o cinema argentino sofria boicote por parte dos EUA (que sobretaxavam os equipamentos e materiais de cinema exportados para lá) em função da simpatia que o governo de Perón nutria pelo nazi-fascismo. Isso fez os filmes mexicanos conquistarem a hegemonia de filmes falados em espanhol no mercado latino-americano.

Em 1945, fundou-se a Pelmax (Películas Mexicanas), distribuidora de filmes mexicanos por toda a América Latina, que também controlava uma poderosa rede que contava com mais de quarenta salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha. Configurou-se o *star-system* mexicano, ao mesmo tempo em que o cinema já era, definitivamente, um espetáculo de massas, um poderoso meio de comunicação que institui e desperta valores, hábitos, desejos, modelos, ídolos, paixões.

Hispanismo versus indigenismo

Muito do imaginário popular em torno do que se considera a

figura típica mexicana, ainda hoje, foi construída entre as décadas de 1920 e 1940, período em que tais discussões estavam presentes em todos os âmbitos da sociedade, não só nos meios acadêmicos, como também no universo da cultura popular, nos discursos e projetos políticos e nos meios de comunicação de massa. O mexicano ia sendo construído nas artes plásticas, na fotografia, no cinema, assim como na literatura, na música, no teatro popular.

O discurso nacionalista dos governos posteriores à Revolução de 1910 tinha como objetivo o povo mexicano, e agora tentava abarcar, diferentemente da época porfirista, o conceito de categorias marginalizadas: os

pobres, as maiorias. Mas, como se sabe, as maiorias são diversas, heterogêneas, complexas em suas alteridades e o projeto de construção de uma identidade nacional pode ser simplificador, reducionista, homogenizador. Ao mesmo tempo, a construção de estereótipos é um processo domesticador de conceitos de diversidade e diferenças, ou seja, ao se elegerem os signos “oficiais” da mexicanidade no pós-revolução, trabalhava-se ao mesmo tempo no âmbito do “governável”, do controle, da domesticação. Instituiu-se “o mexicano” ao mesmo tempo em que se institucionalizava o processo revolucionário, num projeto em que os conceitos de nação, governo revolucionário e povo estavam intimamente imbricados. Muitos artistas colaboraram com os governos revolucionários: Diego Rivera, com seus inúmeros murais pintados em prédios públicos, e também Manuel M. Ponce, músico de formação erudita que se dedicou a buscar nas raízes mais profundas das tradições folclóricas de seu povo – muitas vezes identificado com o indígena – a reconfiguração de uma identidade nacional, tendo seu trabalho sido adotado em 1916

pelo programa nacionalista oficial. A formação de tais estereótipos ocorreu junto ao crescimento e consolidação dos meios de comunicação de massa, como o teatro de revista nas duas primeiras décadas do século XX, e o rádio e o cinema nos anos 30 e 40.

Também importante nesse processo foi a visão do mexicano fornecida pelo olhar estrangeiro construído por aqueles que estiveram no México identificados com os objetivos da Revolução. Henri Cartier-Bresson exerceu influência sobre a obra de Manuel Álvarez Bravo, assim como Tina Modotti. Eisenstein colaborou de maneira decisiva na configuração dos elementos de mexicanidade por meio de seus trabalhos e diálogos com Diego Rivera, Gabriel Figueroa e outros intelectuais mexicanos. Tudo formou um canal de mão dupla no qual as contribuições foram de lado a lado, definindo caracteres e ressignificando elementos e valores.

Nesse amplo painel de debate, discursos colocaram-se de acordo com os interesses dos grupos sociais existentes naquele momento. Antagônicos e conflituosos foram os discursos agrupados em torno de um projeto indigenista, de um lado, e hispanista, de outro. Houve também um início de viés latinoamericanista, que, logo, afinou-se com a proposta norte-americana de panamericanismo.

Para os indigenistas, o sentido da mexicanidade estava no reconhecimento de suas tradições ancestrais. Por isso, reivindicavam um passado indígena, brutalmente negado pela chegada dos espanhóis. O indígena foi tomado como elemento que carregava em si o que de mais autêntico havia na cultura mexicana. Os meios de comunicação não cansavam de divulgar a imagem de um indígena heróico, valente, virtuoso, romantizado e completamente distante da realidade vivida pelos povos indígenas daquelas décadas. Mas, ainda assim, como integrá-lo no projeto de construção da identidade nacional? O certo é que, para tais defensores, o sentido da mexicanidade passava obrigatória e essencialmente pelo resgate da figura do indígena, fosse lá de que indígena estivessem falando. A música popular, o teatro e o cinema expuseram à exaustão suas imagens do indígena, o “elemento tipicamente mexicano”.

O cinema mergulhou de cabeça nesse projeto de discutir o mexicano por meio do resgate da figura do indígena. Grande parte das companhias de cinema fundadas nessa época tiraram seus nomes da cultura pré-hispânica: *Aztlán Films*, *Popocatépetl Films*, *Quetzál Films*. Nas telas, o indígena pertencia a um passado mítico, heróico, romântico e distante, no qual não havia elementos da contemporaneidade ou da marginalização social em que viviam.

Paralelamente à imagem do indígena romantizado pelo cinema, no imaginário popular a idéia do indígena contemporâneo ainda era o de pária social, selvagem, sujo e desarrumado. No teatro



de comédias era muito comum esse estereótipo, e também dessa maneira ele se foi incorporando, pouco a pouco, no projeto de reconstrução de identidade nacional. Assim que chegavam à cidade, os indígenas logo percebiam que uma desvalorização das sandálias e das *tortillas* de milho, símbolos de inferioridade social por associarem-se à cultura indígena. Tratavam logo, portanto, de trocar as sandálias por sapatos e as *tortillas* de milho por *tortillas* feitas de trigo.

Mas, sem dúvida, uma contribuição definitiva ao pensar “o mexicano” a partir de uma identificação deste com o elemento indígena veio da experiência de Eisenstein no México. Ao pensar sua obra, inacabada, *Que viva México!*, o diretor soviético ajudou a fundar uma imagem da mexicanidade que dialogava de maneira decisiva com as idéias colocadas pela vanguarda artística revolucionária de então. Filiado a uma cadeia discursiva em que o elemento popular era o agente da transformação e o que dava significado ao projeto revolucionário, o indígena de Eisenstein de uma certa maneira afastava-se da temática nacionalista, ao mesmo tempo que se aproximava “do mexicano”, através de fortes cores realistas, ainda que forjando um certo estereótipo folclorizado, que viria a ser apropriado pela obra de alguns cineastas mexicanos, como Emilio Fernandez e o fotógrafo de cinema Gabriel Figueroa. O cineasta mergulhou fundo, ajudado por interlocutores mexicanos que lhe revelavam seus signos culturais, dando dimensão a um México épico, que apresenta o indígena ao lado da amplidão do deserto mexicano, do maguey, de um céu dramático. O filme foi pensado em seis episódios, cujos nomes já dão o significado dessa busca pela essência mexicana: o prólogo levaria o nome de *Calavera*, os outros, *Sandunga*, *Maguey*, *El milagro español*, *La soldadera*, e um epílogo, sem nome específico. Eisenstein foi, sem dúvida, quem mais marcas deixou nesse percurso de um resgate do tipicamente mexicano a partir da aproximação de um elemento que recuperasse um passado pré-colombiano ao mesmo tempo que atribuisse a essa configuração um teor popular-revolucionário nos moldes propostos pelo projeto socialista soviético. A esse modelo “indigenista” trabalhado por estes intelectuais comprometidos com o projeto revolucionário, opunha-se uma tradição hispanista.

Os hispanistas acreditavam que os elementos herdados da “Pátria-mãe” eram o que havia dado caráter aos mexicanos. A Conquista teria sido um acontecimento doloroso, porém necessário, para levar o México à “civilização”, tirando-o da “barbárie” em que se assentavam as culturas pré-colombianas. Os grandes legados da

civilização mexicana, para os hispanistas, teriam sido a própria língua castelhana e a religião católica, expressa no fervoroso culto à Virgem de Guadalupe. Politicamente, os hispanistas estiveram mais ligados aos estratos mais conservadores da sociedade, muitas vezes identificados com as forças políticas que sustentaram o porfirismo e ao discurso da Igreja Católica. Para muitos, ser mexicano era ser católico, ou seja, a religião herdada dos espanhóis trazia em si mesma o sentido primeiro do “ser mexicano”, o que reforçava o argumento conservador ligado ao discurso hispanista.

A reação aos hispanistas identificava uma postura hispanófoba por parte dos mexicanistas que renegavam a herança hispânica. Apesar de uma certa simpatia dos governos pelo discurso indigenista, os meios de comunicação de massa também divulgavam uma expressão mexicana originária da tradição hispânica. Na verdade, enquanto o indígena fazia parte de um esforçado projeto de construção de identidade nacional, elementos hispânicos já se encontravam historicamente assimilados em determinadas manifestações culturais mexicanas.

Os anos 40 viram arrefecer o nacionalismo mexicano que opunha forças indigenistas (ou mexicanistas ou hispanófobas) aos hispanistas, a partir do desenvolvimento e da propagação da estratégia panamericanista proposta pela política da Boa Vizinhança dos EUA. Os discursos amenizaram-se – mesmo porque os valores propostos pelos “governos revolucionários” já estavam institucionalizados. As populações e suas capacidades criativas seguiram produzindo e reproduzindo novos signos e sinais da mexicanidade. A construção da identidade nacional mexicana forjada nessas décadas já fazia parte do imaginário popular, não só do povo mexicano, mas internacionalmente, através dos referidos estereótipos disseminados pelos meios de comunicação de massa.

Hoje, quando o cinema mexicano recupera uma certa inserção no mercado, alguns signos dessa mexicanidade são ressignificados pela própria história e pela experiência da pós-modernidade. A cultura chicana e a experiência mexicana nos EUA trouxeram novos elementos na configuração dos tópicos de mexicanidade contemporânea. Porém, muito do que se inscreve na produção cultural desse país tem ainda matriz nesses anos pós-revolucionários em que a(s) identidade(s) era(m) forjada(s) a partir de um modelo de nação muito bem projetado e definido.

Maurício de Bragança
mauricode@yahoo.com



Eisenstein no México

O texto original que deu origem a este artigo propunha-se a analisar a enorme importância que a arte mexicana, e em particular o *muralismo*, através da fotografia, exerceu na construção política e estética do filme *Que viva México!*, representando um momento de reformulação da cinema de Eisenstein. Aqui, concentraremos-nos na história desse filme inacabado e em suas peculiaridades, apontando como o diretor soviético derreteu-se na *mexicanidade*, transformando-se e transformando-a. Como o próprio Eisenstein declarou: o México foi “uma espécie de projeção exterior daquelas linhas e traços individuais que eu carregava e carregou comigo”.

Mas vamos dar um passo atrás nessa história.

Sergei Eisenstein teve os primeiros contatos com o México em 1919, quando ainda estava em Moscou, ao montar a peça *El mexicano*, baseada num conto de Jack London. Entre 1927 e 1928 outras *mexicanidades* tinham chamado sua atenção: uma fotografia dos dias dos mortos com uma fila de “*calaveras ensombreadas*”, o livro de John Reed, *México insurgente*, o conhecimento do pintor mexicano Diego Rivera e de algumas reproduções dos *murales*.

Em Hollywood, onde Eisenstein foi para estudar o cinema sonoro, é relevante o encontro com o documentarista americano Robert Flaherty, que havia visitado o México em 1928 pelos estúdios Fox, com o objetivo de achar o intérprete infantil para um filme que nunca foi realizado. O filme seria sobre os índios do Novo México. Flaherty pensou então filmar lá outro filme: *Bonito the bull*, sobre a amizade de uma criança e de um touro.

Para não voltar à União Soviética com as mãos vazias, Eisenstein resolveu realizar um documentário sobre a vida mexicana. Por meio de Charles Chaplin conheceu Upton Sinclair, escritor americano, socialista e puritano, cuja mulher, Mary Craig, firmou em 24 de novembro de 1931 o contrato para *Que viva México!* O filme deveria ser feito entre 3 e 4 meses e Eisenstein teria total liberdade para escrever e dirigir, mas não para editar.

Outra influência importante: na livraria Hollywood BookStore, propriedade de um homem que em juventude havia combatido com Pancho Villa e que contava muitas histórias, Eisenstein comprou

Idols Behind Altars, de Anita Brenner, com as fotos de Edward Weston e de Tina Modotti.

Eisenstein chegou finalmente no México em dezembro de 1930, com 35 anos de idade, acompanhado do fotógrafo Eduard Tissé e também de Grigori Alexandrov, respectivamente assistente e co-diretor.

Logo em seguida Eisenstein enviou uma sinopse a Sinclair, na qual descreveu a estrutura em seis episódios do filme, reproduzindo as cores do *sarape*, a manta listada do índio mexicano, símbolo da cultura do país.

Eis o calendário das filmagens: em 12 de dezembro de 1930 filmou a festa da Virgem da Guadalupe; em janeiro de 31 o episódio “Sandunga”; em junho o episódio “Magüey” foi interrompido porque o ator que interpreta Sebastian assassinou a irmã e foi para cadeia.

Em 20 de dezembro de 1930 as autoridades mexicanas detiveram a equipe de filmagem durante uma noite na prisão, até o embaixador espanhol liberá-los e declara-los hóspedes de honra – inclusive o Departamento do Distrito Federal convocou o diretor, querendo conhecer Einstein, o famoso físico.

Tissé fez questão de ter um laboratório em Los Angeles; o governo mexicano aceitou, impondo como condição uns censores, que depois viraram amigos e assessores de Eisenstein.

Ele faz contato também com os *muralistas* Rivera, Orozco, Siqueiros, Jean Charlot e Roberto Montenegro (autor de um retrato de Eisenstein no *mural* de uma igreja). Rivera visitou-o durante as filmagens de Magüey.

Eisenstein percorreu o país até o Yucatán viajando a pé, de avião, trem, carro, cavalo, burro.

Planejou um filme de toda a história viva do México com a estrutura seguinte:

- Prólogo (Chichen-Itzá, Yucatán): comparação de rostos vivos indígenas e esculturas das ruínas maias e cerimônia fúnebre.

1) Sandunga (Tehuantepec, Yucatán): um casamento.

2) Magüey (Tetlapáyac, Hidalgo, ao norte da capital): três peões são mortos depois de terem defendido a esposa de um deles, violada pelo patrão numa fazenda produtora de *pulque*, uma bebida alcoólica de salva e *magüey*, em tempos porfirianos.

- 3) Fiesta (Mérida, Yucatán): uma tourada.
- 4) Soldadera: sobre a revolução de 1910.
- Epílogo (Cidade do México): dia dos mortos.

Já a partir de 1895 o litógrafo Posada fazia gravuras animando os esqueletos e os crânios, humanizando-os como exponentes da riqueza, da miséria, da injustiça, fazendo-os bailar, passear, ficar bêbados, vestindo-os com o *sombrero* e as roupas da festa. A influência no epílogo é direta. Também o *maguey* é um elemento iconográfico presente já nas gravuras de Posadas, como nos desenhos de Rivera para *Mexican Folkways* e do mesmo Eisenstein.

A “Soldadera” e um adultério em “Fiesta” não foram filmados. Em substituição a esse último Eisenstein filmou uma representação da crucificação cristã feita em Izamal (Yucatán) colocada depois do primeiro episódio e antes de “Fiesta” na versão de Alexandrov.

Manuel Castro Padilla devia fazer a música de gênero chicomexicano, um motivo diferente para cada episódio, que devia ser de 600 metros, com o prólogo e o epílogo mais curtos para um total de 10-12 bobinas.

Mary Seaton observou que:

1) Em cada episódio há uma história de amor, fato singular no cinema de Eisenstein. No primeiro Concepción e Abundio, com um claro simbolismo dos nomes; no segundo Maria e Sebastián; no quarto Juan e Pancha.

2) Existe no filme uma atenção com a religiosidade indiana que é anômala em Eisenstein e que remete à sua infância, passível de ser observado no calvário no Yucatán e nas danças na frente de Nossa Senhora da Guadalupe.

3) O filme tem um olhar menos intelectual e científico e mais sensível.

4) Pela primeira vez, juntamente com a montagem, vem a composição do plano, influenciada pelos *muralistas* e pela arte primitiva mexicana. No episódio “Maguey”, por exemplo, o motivo do triângulo foi escolhido para construir o enquadramento na cena da condenação dos peões.

O elemento índio está presente na história do casal enquanto o elemento espanhol é presente na história do toureiro, na crucificação, nos padres e na escravidão de “Maguey”. Nos desenhos de Eisenstein procissões e arenas fundem-se, assim como um touro é representado na cruz.

Esse contraste índio-espanhol é levantado pelo Eisenstein que exprimiu o “entusiasmo pelo rigor da roupa branca do camponês (traje que em sua cor e em sua silhueta retilínea parece ser a *tabula*

rasa dos trajes em geral) e na [...] dos *bas-reliefs* de ouro e prata, sobre-carregados de bordagem dourada, que recobrem o cetim azul, verde, laranja, marrom



arroxeado, o qual surge sob os chapéus negros dos heróicos participantes das corridas”.

Eisenstein já tinha gasto então US\$ 53 mil e Hunter Kimbrough, o cunhado de Sinclair, denunciou a má conduta do cineasta, dizendo que entre os seus desenhos havia alguns pornográficos.

Em 21 de novembro de 1931 Stálin escreveu para Sinclair declarando que Eisenstein era um desertor. Em janeiro de 1932, depois de nove meses de filmagens, Sinclair ordenou a suspensão do trabalho, recolhendo os negativos do filme e os direitos.

Eisenstein, Tissé e Alexandrov voltaram para União Soviética e fizeram ritos de contrição. O diretor ficou deprimido e nem sequer falava do filme, quase tentando o suicídio.

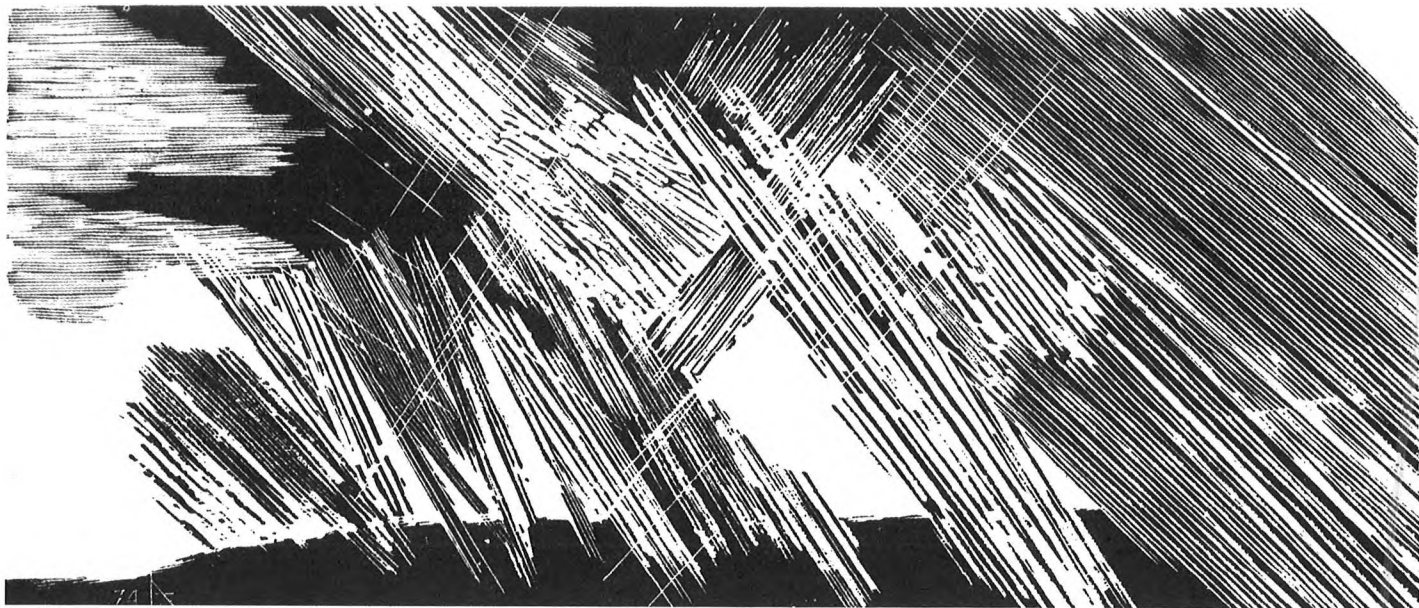
Em 1933 Sinclair vendeu ao produtor Sol Lesser o material e ele edita “Maguey” para o longa *Thunder Over México* (*Tormenta sobre México*), além de outros trechos para vários curtas. *Thunder Over México* tinha só o episódio “Maguey”, com um prólogo e um epílogo diferentes. A estréia do filme no México foi precedida de protestos pela mutilação do filme.

Mary Seaton achou 50 000 metros do filme num depósito de Hollywood e entre março e setembro de 1939 tentou mandá-los para Eisenstein, mas a conflagração da Segunda Guerra Mundial paralisou tudo. Em 1940, ela, juntamente com Paul Burnford, realizou com parte do negativo (5 000 metros) o filme *Time in the Sun* (56’).

Sinclair vendeu o resto da película para curtas educativos. Em 1968 Mirimov realizou o curta *Eisenstein-Mexique 31*, por meio de uma animação dos seus desenhos.

Em 1977 Alexandrov editou na União Soviética *Que viva México!*, que é a versão do filme que hoje conhecemos.

Raffaella de Antonellis
gi.raffa@tiscalinet.it



Índice de Gravuras

Pág 75 Ilustração para livro “Pelo Sertão” de Afonso Arinos cap. “Assombramento” Gravura nº 6 - 1946/1948

Pág 77 Ilustração para livro “Pelo Sertão” de Afonso Arinos cap. “A Fuga” Gravura nº 15 - 1946/1948

Pág 79 Ilustração para livro “Pelo Sertão” de Afonso Arinos cap. “Assombramento” Gravura nº 2 - 1946/1948

Pág 81 Ilustração para livro “Pelo Sertão” de Afonso Arinos cap. “A Fuga” Gravura nº 14 - 1946/1948

Pág 83 Ilustração para livro “Pelo Sertão” de Afonso Arinos cap. “O Contractador dos Diamantes” - Gravura nº 18 - 1946/1948

Pág 85 Itapecerica - 1940

Pág 87 Itapecerica - 1938

Pág 89 Operário - 1935

Pág 91 Negra - 1951

Pág 95 Paraguai - Cartão Postal - 1968

Pág 97 Paraguai - Síntese - 1956

Pág 99 Paraguai - Visão - 1966

Pág 101 Paraguai - Transparências - 1957

Pág 103 Paraguai - Itanguá - 1970

Pág 105 A Doutrina de Monroe - Ilustração para o Jornal “Lo Spaghetto” - 1932 / 1936

Pág 107 Dois Mundos - Ilustração para o Jornal “Lo Spaghetto” - 1935

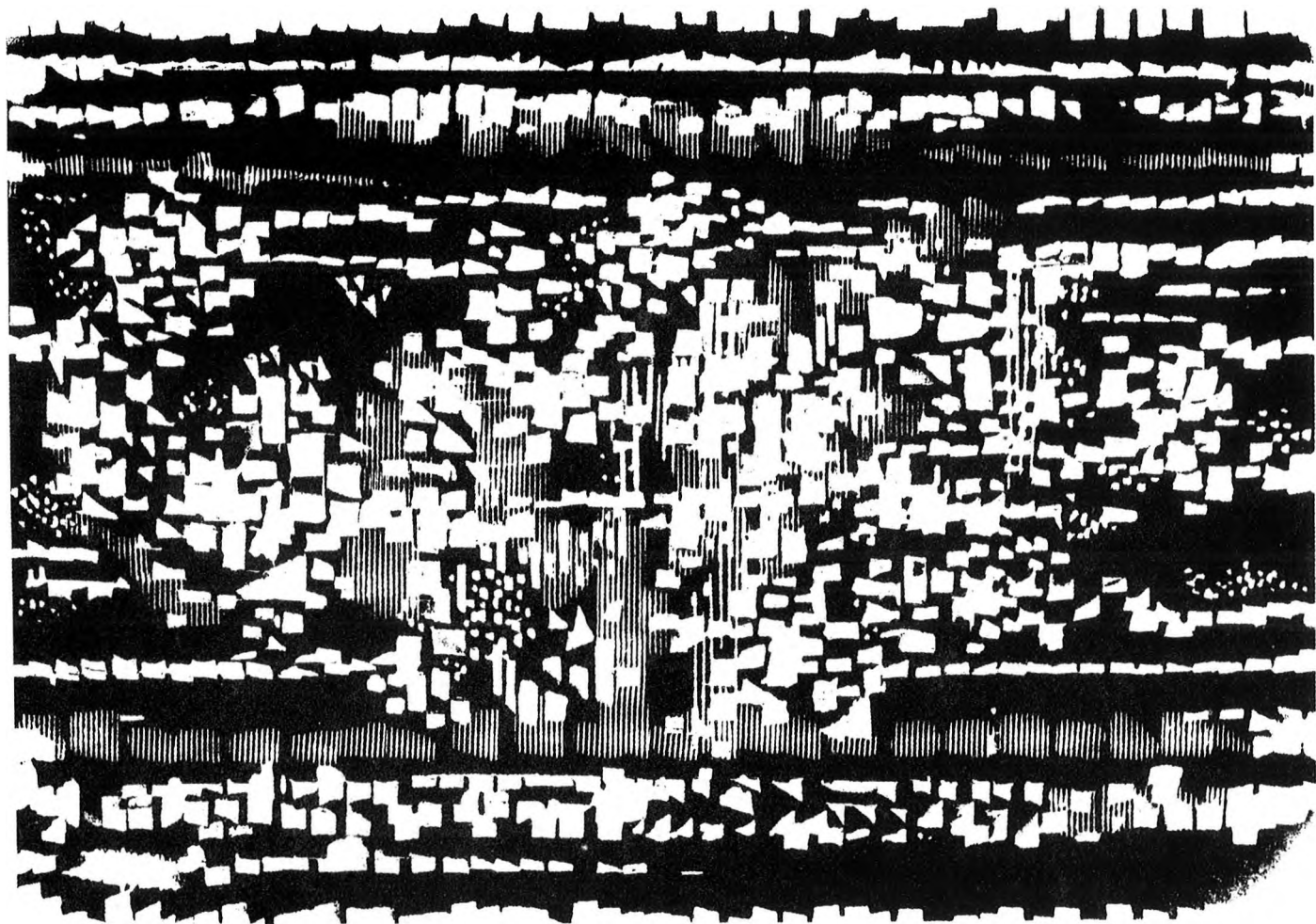
Pág 109 Superior 1º de Maio - 1927/1929

Pág 109 Inferior Bastilha - 1927/1929

Pág 111 Operário e Máquinas 1927/1929

Pág 112 As Chuvas - 1974

Terceira Capa - Ilustração - 1972





ISSN 9787139-7 00008

9 779787 139005

**grupo de
cinema**
DE SÃO PAULO

 **CINUSP**

distribuição
**Editora
UNESP**
FUNDAÇÃO


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PRO-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA