

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

DIÁRIOS DE VIAGEM TORRES GÊMEAS RAYMOND WILLIAMS



NOVE

EDITORIAL

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

PRIMEIRA FILA

- 02 Entrevista com Juarez Tadeu
por Alfredo Manezy e Paulo Alcoforado

- 12 *Cidade de Deus*: maestria e contradições
por Leandro Rocha Saraiva

- 16 *À Margem da Imagem*
por Alfredo Manezy

PRÁXIS

- 17 Cinema na periferia da periferia
por Alfredo Manezy

- 20 Depois de ação!
por Gisela Marques e Luiz Montes

OLHO CRÍTICO

- 26 *Abril Despedaçado* é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles
por Cléber Eduardo

- 28 *Janela da Alma* vê apenas através de palavras
por Maurício Hirata F.

- 30 Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*
por Consuelo Lins

- 33 Perto de um final infeliz
por Paulo Santos Lima

- 37 O enigma de *Mulholland Drive*
por Clara Lobo

- 40 Personagens solitários trafegam em *Amores Brutos* e *Brother*
por Humberto Pereira da Silva

ÍNDICE

- 44 Um desabamento central da alma
por Manoel Rangel

CONTRA-CAMPO

- 48 Ugo Giorgetti
entrevista por Cléber Eduardo e Alessandro Giannini

CONTRAFOGOS

- 56 A chegada do Boeing 767 a torre gêmea
por Firmino Holanda

ACHADOS E PERDIDOS

- 60 Drama numa sociedade dramatizada
por Raymond Williams
tradução de Heloísa Buarque de Almeida

PÍLULAS

- 68 DVD
por Luís Montes

VIA BRASIL

- 70 Uma regra simples e certa
por Roberto Moreira e André Pompéia Sturm

FORA DO EIXO

- 73 Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano
por Andrea Molfeta

- 80 Novo cinema argentino: fábulas do mal estar
por Ana Amado



SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 9 ano IV agosto 2002

Diretora Executiva: Maria Dora Genis Mourão

Redator-Chefe: Paulo Santos Lima

Conselho Editorial: Prof.ª Dr.ª. 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.

Colaboradores: Consuelo Lins, Clara Lobo, Humberto Pereira da Silva, Cléber Eduardo, Alessandro Giannini, Firmino Holanda, Heloísa Buarque de Almeida, Luís Montes, Roberto Moreira, André Pompéia Sturm, Andrea Molfeta, Ana Amado.

Projeto Gráfico: Officinae Design e Maurício Hirata F.

Agradecimentos: Luciana Lopes, Verena Glass, Glass Produções, ZYD Produções e Eduardo Filistoque



Entre em Contato Conheça

**Atendimento ao Leitor,
Vendas e Assinaturas**

Tel: (011) 3818-3152

**End: Rua do Anfiteatro, 181
Colméias - Favo 37**

CEP: 05508-900 São Paulo SP

e-mail:revistasinopse@hotmail.com

F O T O G R A M A



Reitor: Adolpho José Melfi **Vice-Reitor:** Hélio Nogueira da Cruz **Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária:** Adilson Avansi de Abreu **Coordenadora Geral do CINUSP e Responsável pela Programação:** Maria Dora Genis Mourão **Coordenadora de Eventos:** Cláudia Cardoso Mesquita **Secretária:** Maria José C. Ipólito e Maria Aparecida Vieira Santos **Projeccionista:** Peter Aparecido Pinilha **Estagiários:** Luís Augusto Massarelli, Alex Sandro Calheiros de Moura, Fransueldes de Abreu e Caio Vinícius Magenta

ou o drama à margem

O que mudou na maneira como a mídia vê o negro desde que D.W. Griffith fez *O Nascimento de uma Nação*, em 1914? Espaços foram conquistados, não haja dúvida, mas quais e a que preço? A exclusão diz respeito mesmo à cor ou o fator social é que é o elemento excludente por excelência? O 'Primeira Fila' desta edição tenta discutir mais profundamente essas questões pegando uma rica carona nas palavras de Juarez Tadeu, ativista do movimento União dos Negros pela Igualdade, em entrevista cedida pelo programa *Corte Seco*, produzido pela ABD-SP.

Outros assuntos pertinentes à discussão são os lançamentos de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e de *Uma Onda no Ar*, de Helvécio Rattón (este último concedeu uma entrevista publicada na última edição). Agora a **Sinopse** comenta um pouco mais sobre o longa de Meirelles, que vez e outra vem sendo acusado de "maquiar" a realidade da favela.

Mudando o foco, em um estudo de caso acerca da presença do drama na sociedade contemporânea, retornamos ao 11 de setembro em texto de Firmino Holanda buscando estudar as repercussões do evento audiovisual mais contundente deste início de século. Enriquecendo a discussão, ainda, recuperamos a palestra que Raymond Williams fez na Universidade de Cambridge, em 1974, que visionariamente antecipava muito do que o cinema e a TV vêm fazendo hoje.

Os Editores

Entrevista com Juarez Tadeu

Pesquisador e ativista do movimento União dos Negros pela Igualdade

por Alfredo Manevy e Paulo Alcoforado, edição Paulo Alcoforado, colaborou Manoel Rangel gentilmente cedida pelo programa Corte Seco (ABD/SP e ZYD)

“Neste país, pensava-se que os brancos eram como deuses, que tinham o direito de nos conceder a liberdade ou não, e que restava a nós implorar por ela ou agir como eles queriam antes de nos conceder nossa liberdade. Devemos deixar de imitar a sociedade branca. Devemos criar uma para nós mesmos, como forma de salvar nossa humanidade. Porque a luta pelo poder neste país é na realidade uma luta por civilizar um país bárbaro, os Estados Unidos.

Temos que ser capazes de unir nossas forças. Temos que ter culhões, como os intelectuais da sociedade negra, para dizer: ‘Somos negros, nossos narizes são largos, nossos lábios são grossos, nosso cabelo encrespado. E somos lindos! E somos lindos!’”

Stochely Carmichael

Juarez Tadeu - O surgimento do movimento negro unificado em 1978 criou um canal muito mais próximo de diálogo e discussão. Isso muito pautado numa experiência que vinha sendo realizada nos Estados Unidos. Da idéia da visibilidade do negro. Em função dessa experiência norte-americana transportada em algum sentido, quase que mecânico, para a realidade político-social brasileira, permitiu um canal de comunicação entre o movimento afro-descendente e os produtores de cultura na área audiovisual.

Sinopse - E nessa reflexão, foi levada em conta a produção audiovisual de Cuba, de um documentarista como Santiago Alvarez?

JT - Não só de Cuba. Um outro impacto forte foi a produção cinematográfica dos países africanos, porque esse período coincide com o fim do ciclo das lutas de libertação na África... Angola, Moçambique etc. Então foram referências



muito importantes, caribenhas, africanas, mas o padrão de reflexão norte-americano acabou sendo muito forte, até mesmo em função do fato de eles terem produzido, teoricamente, conceitualmente, muito mais que os outros países.

Sinopse - Que exemplos de cinema africano são interessantes nessa discussão?

JT - Num primeiro momento, mais voltado à produção africana, e ligada a uma necessidade muito grande que esses países, que estavam em processo de libertação, tinham. Como são países de multiplicidade lingüística, o audiovisual e o rádio cumpriam uma função muito importante.

Sinopse - A de universalizar o...

JT - O diálogo, a discussão. Tem, por exemplo, um filme bellissimo chamado *Moçambique, essas são as Armas*, e que mostra o papel que os audiovisuais tiveram para unificar o discurso de um cara como Samora Marchel. Eles tinham o

audiovisual como mecanismo de mobilização, organização e ação política.

Sinopse – Eu quero lhe mostrar um trecho do documentário *Now*, do cubano Santiago Alvarez, a respeito da violência sofrida pelos negros nos Estados Unidos. (telão é acionado)

JT – Não conhecia esse documentário. Olhando as imagens, lembrei dos filmes do Spike Lee, em especial *Malcolm X*. Ele usa muito esse recurso. Mostrar o que implicou a política de direitos civis nos Estados Unidos a partir da metade dos anos 60, que tentou forçar institucionalmente uma integração entre brancos e negros, em especial no sul dos Estados Unidos. E uma das cenas me chamou atenção, tem uma música da Billie Holiday chamada *Strange Fruits*, o estranho fruto. É o estranho fruto que você vê na árvore é um homem negro pendurado, enforcado, e o cheiro é o da carne queimando.

Sinopse – Esse ano foi lançado o livro do Joel Zito Araújo, *A Negação do Brasil*, junto com um documentário de mesmo nome, que fez um balanço de como a imagem do negro foi tratada pela telenovela nacional, desde o início das transmissões das telenovelas no Brasil, até os dias de hoje. A discussão da questão da imagem do negro é relegada aos atores, que praticamente predominam nos depoimentos. A gente não vê um dramaturgo negro, ou um diretor de televisão.

JT – Há uma grande sacada no trabalho de Joel Zito. Primeiro, ele vem trabalhando com isso há muitos anos. Segundo, quando ele faz essa amarração, que eu gosto, a negação do Brasil é a implicação da negação da presença do

negro na construção da identidade nacional. Muito interessante essa abordagem. A opção feita na telenovela evidencia essa invisibilidade. Ele trabalha com um aspecto bastante interessante, a época do Sérgio Cardoso interpretando o Pai Tomás, toda a sua caracterização como negro, essas coisas todas e tal. Isso, eu acho que é interessante do ponto de vista da imagem, como ele trabalha, como ele faz o enfoque, como ele aborda. O que eu acho que é um problema adicional a isso é a abordagem do negro nos meios de comunicação. Não é um problema só da imagem, da presença, de uma cara negra no vídeo. É a temática, é o aspecto histórico, social, essa é uma abordagem mais complexa. Por exemplo, nessa novela da Globo, no horário das oito horas da noite...

Sinopse – *Porto dos Milagres*.

JT – *Porto dos Milagres*. A temática toda... ela, por ser negra-baiana, tem essa pegada afro-descendente. Há a mitologia de Iemanjá, há a organização quase cosmológica de matriz africana, e praticamente não há negros. Não foi a preocupação, por exemplo, que a Rede Globo teve com *Terra Nostra*.

Sinopse – Se bem que muita gente reclamou que o italiano falado na novela era totalmente redeglobalizado.

JT – Sim, mas houve toda uma pesquisa histórica pra saber de que região da Itália eles vieram, quais foram os costumes, como se reinventou essa cultura no Brasil. Já nessa novela, tem dois, três negros. Um é um pescador, sem família, sem um núcleo familiar evidente; outra é uma menina que se prostitui; outra é uma mãe-de-santo que dos últimos capítulos pra cá praticamente não apareceu. Então, essa abordagem do Joel Zito é interessante. A ausência dessa cara negra nos meios

**E ri-se a orquestra, irônica,
estridente ...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja ... se no chão
resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais ...**

**O Navio Negreiro
Castro Alves**

de comunicação é uma negação da construção de uma identidade nacional.

Sinopse – Isso que você está dizendo dá um gancho para a gente ver uma imagem de uma das primeiras novelas, *A Cabana do Pai Tomás*. A questão de *Porto dos Milagres* é quase a modernização de um trato na televisão que a gente pode ver nesse trecho do *A Negação do Brasil*, do Joel Zito (telão é acionado).

voz over

Em *A Cabana do Pai Tomás* a escolha de um ator branco, Sérgio Cardoso, um dos maiores galãs da época, para interpretar o velho negro Pai Tomás, provocou a primeira polêmica pública sobre a questão racial na televisão brasileira.



Milton Gonçalves

A empresa que produzia o horário de novela das 20h, a Globo, escolheu a novela *A Cabana do Pai Tomás*. Tudo bem. E foi escolhendo alguns atores negros que fizeram alguns

personagens e, pra fazer o próprio, ela convocou o Sérgio Cardoso, um ator de excelentes qualidades, para fazer, além dos personagens que ele vinha fazendo, que era o Lincoln, que era o dono da fazenda, pra fazer também, o Pai Tomás. Ele se pintava de negro, botava umas rolhas no nariz, pro nariz ficar mais abatado, botava uns algodões por dentro da boca pra ficar falando assim (imitando) aquele preto velho que não sei o quê, meu filho. Excelente ator. Só que o Plínio Marcos, em São Paulo, levantou algumas questões com relação a um país com mais da metade de negros, parentes e afins, e chamavam um ator branco para pintá-lo e para colocá-lo no ar, como se não existissem atores negros que pudessem fazer aquele personagem. Então eu fui

chamado, um belo dia, pra ir até São Paulo, pra participar de um programa, não de desagravo, mas de apoio à indicação de Sérgio Cardoso. E eu, com muito medo, com muita adrenalina, disse “Não, não vou”. “Como você não vai?” “Eu não vou porque vocês não me perguntaram, na época quando escalaram o Sérgio Cardoso pra fazer o papel de negro – eu tinha já militado no Teatro Experimental do Negro, em São Paulo – vocês não me perguntaram. Então eu vou aproveitar essa raríssima oportunidade pra dizer que eu não concordo, por causa disso, disso, disso”. Tudo isso eu disse com medo. Claro. Eu era recém-casado, tinha filho pra criar, eu disse a medo. Então disseram assim pra mim: “Você não serve, então, pra trabalhar aqui”. Eu disse “Provavelmente eu não sirva, mas eu não vou. Nem que a vaca tussa”. Claro que eu fui pra casa tremendo e contei pra minha mulher “Estou à beira de perder o emprego”.



JT – Uma coisa que me chamou atenção quando eu vi o documentário de Joel Zito. Eu assisti a novela e não me parecia tão artificial como quando eu vi no documentário do Joel Zito.

Sinopse – É interessante que esse era o *modus operandi* do cinema americano. Griffith, quando filmou o clássico *O Nascimento de uma Nação*, não permitia negros no set. Só atores brancos, maquiados. Todas as decisões são tomadas por brancos, mesmo se os atores negros sejam de altíssima qualidade. Milton Gonçalves é um bom exemplo de um bom ator brasileiro negro, mas ele pega papéis que são oferecidos sempre por dramaturgos brancos. A ausência de dramaturgos é um problema. Além disso, a discussão fica mais rarefeita porque não há uma reflexão sobre qual a dramaturgia pode dar conta dos problemas que a gente quer discutir numa novela, ou num filme.

JT - Há uma questão teórica que vai tangenciando toda essa discussão. Nos Estados Unidos se evoluiu para uma avaliação sobre isso que no Brasil a gente começa ainda a dar os primeiros passos. Na verdade, é preciso fazer uma diferenciação conceitual entre racismo, o aspecto material do racismo, o preconceito, a idéia pré-concebida, e a ação discricionária. A ausência de uma reflexão teórica mais amadurecida sobre esses três momentos diferenciados da negação do negro nos meios de comunicação, cria uma situação confusa, e difícil de você trabalhar. Por exemplo, do ponto de vista da idéia pré-concebida, preconceituosa, expondo um rosto negro na televisão, você resolve parte do problema. Mas do ponto de vista da materialidade, da segregação, você não resolve, está num nível diferente.



Sinopse - Vamos ver uma situação onde a dramaturgia foi decisiva para a questão da discriminação, presente no documentário do Joel Zito (telão é acionado).

Toni Tornado

Conhecendo como eu conheci o Dias Gomes e, na época, ele disse "Tornado, eu acho que a Porcina deveria terminar com o Rodésio". Eu era o capataz dela. (...) Fizaram três finais, inclusive eu acabando com a Porcina. Só que esse final não foi pro ar. Não tiveram a coragem suficiente, que era a coisa mais lógica, já que todos abandonaram a Porcina. Só o Rodésio é que protegeu a Porcina até o final, gostava dela, todo mundo sabia, o público sabia que o Rodésio era apaixonado pela Porcina. Mas a emissora não teve a coragem. O que falta realmente...

Joel Zito Araújo

Foi rodado esse final, então?

Toni Tornado

Foi rodado esse final. Nós fizemos três finais para a novela.

Joel Zito Araújo

A imprensa não citou isso, né?

Toni Tornado

Não cita, porque me parece que existem pessoas credenciadas para trabalhar junto à emissora. As emissoras, não é só a nossa. Mas as emissoras, parece, têm um quadro de imprensa, existe um departamento de imprensa para divulgar toda e qualquer coisa que se passa dentro da emissora. Evidentemente, esse fato foi escondido.

JT - Eu não me recordo de uma produção qualquer em que um homem negro tenha beijado uma mulher branca. Aquele do Denzel Washington e Julia Roberts, *Dossiê Pelicano ...*



Sinopse - Mas eles não chegam a se beijar.

JT - Não, não chegam. Só há uma insinuação.

Sinopse - Há um erotismo no ar, mas não beijam. Não pode. Deve estar no contrato da Julia Roberts. (risos) A novela lida de duas formas com a coisa. Ou ela exclui de fato os negros, inclusive os atores negros têm dificuldade de se manter profissionalmente, isso está presente no documentário, ou a inclusão do negro na novela é feita sempre através de personagens periféricos. Cozinheira, empregada, ou bandido, ou segurança, no caso de *Roque Santeiro*. São níveis diferentes de racismo?

JT - Eu tenho observado uma grande preocupação ultimamente, de que há uma grande invisibilidade do negro

na estrutura social brasileira. Aonde? Nos ministérios, nas Forças Armadas, no Congresso Nacional. E por outro lado há uma grande visibilidade nos espaços de produção cultural. A escola de samba é uma realidade político-social brasileira. Os blocos baianos são uma realidade. A capoeira é uma realidade. Então, como você trabalha com esse movimento pendular de visibilidade-invisibilidade-visibilidade-invisibilidade? Algumas pessoas têm construído um discurso, e acho que o trabalho de Joel Zito pega bem essa idéia, deixa uma digital forte nessa idéia, de que pra se poder fazer uma compensação dessa invisibilidade, você tinha que ter uma maior presença de negros nos meios de comunicação. O Congresso Nacional aprovou agora um projeto, originalmente de autoria da Benedita da Silva, depois re-encaminhado pelo Paim, de pensar um percentual de negros nas produções de audiovisual no Brasil. Eu não sei se essa é a melhor saída. Sem dúvida é uma necessidade. As crianças negras precisam de referenciais negros, bonecas negras, mas...

Sinopse – Não basta.

JT – Não. É necessário que isso esteja articulado a uma discussão.

Sinopse – O livro e o documentário do Joel Zito trabalham como horizonte maior a questão da telenovela. Mas a própria telenovela, enquanto gênero cultural historicamente construído, tem seus limites. A novela é o gênero das simplificações, das vilanizações, do melodrama, dos exageros. Então, como é que a gente dá conta da construção da identidade de um país num gênero como esse?

JT – Se você deixa muito descolada essa discussão da presença negra nos meios de comunicação, sem levar em consideração a construção real, material, de uma realidade...

Sinopse – Na qual o negro se insere, né? Tem que transformar as coisas ao redor. Não basta só se integrar num gênero televisivo que é...

JT – Diferente do padrão norte-americano, eu gosto de insistir nisso. Nos Estados Unidos o negro sempre foi minoria.

Alguma coisa perto de 16% da população norte-americana. E não houve um fato que ocorreu no Brasil, o contato tão grande com outras culturas. Nos Estados Unidos o cara é “branco branco”, é “preto preto”, e você tem condições de trabalhar com isso de uma forma muito mais evidente. No Brasil é muito mais complicado. Ontem eu estava vendo um documentário na televisão que mostrava o seguinte, a atriz que mais aparece em videoclipe de música no Brasil é a Camila Pitanga, que seria a síntese do padrão da mulher brasileira. Filha do Pitanga, uma militante dos direitos políticos do negro, e muito presente. Teoricamente ela representaria essa síntese dessa mulher brasileira, com traços negros, traços indígenas. Então é muito mais difícil no Brasil quando você não tem um padrão polarizado tão definido.

Sinopse – E o complicado são essas figuras sintetizadoras, que totalizam tudo, sendo que há essas diferenças. Eu vou lhe mostrar um trecho, justamente de uma utopia de integração numa telenovela. Atores negros como personagens respeitáveis, não mais como personagens periféricos da novela, mas que cria uma situação problemática às avessas. Queria que você comentasse mais um trecho do documentário do Joel Zito (telão é acionado).

Jovem Branco

Esse franguinho tem um gostinho diferente, né?

Personagem de Camila Pitanga

Gosta? É *curry*, frango ao *curry*. Todo mundo aqui é louco por esse tempero.

Jovem Branco

Cârri?

Personagem de Norton Nascimento

Onde foi que a Patrícia arranhou esse grosso?

Personagem de Isabel Filardis

Pára de implicar com o rapaz, vai.



“Essencialmente, a agenda de pesquisa para o filme colorido (e mais tarde para a televisão colorida) foi dominada pela necessidade de reproduzir tons de pele caucasianos”

Brian Winston

*Technologies of Seeing
photography, cinematography and television*

Personagem de Norton Nascimento

Escuta aqui, mãe, se a senhora aprovar esse namoro, a senhora vai se arrepender.

Personagem de Zezé Motta

Eu também acho que esse rapaz não é pra sua irmã, mas ele é meu convidado e eu não admito grosseria aqui em casa, hein?

JT - Dois problemas. Primeiro, parecia um ponto preto no oceano. É tão fora do padrão você ver uma família estruturada negra, pai, mãe, filhos, profissão definida, essas coisas, que chamava muita atenção. E o segundo aspecto, aí sim, por trás tem um conceito teórico que eu acho perigoso:

a chamada formação da classe média negra, que foi um grande sonho norte-americano. Imaginava-se a possibilidade de você ter uma classe média negra que pudesse dialogar aberturas e espaços pro afro-descendente na sociedade norte-americana. Que é também uma idéia presente, óbvio, no universo afro-descendente brasileiro. Agora, a artificialização da família era monstruosa.

Sinopse - Inclusive em revistas como a *Raça*, que é um emblema desse tipo de opção por uma vontade de integração nesse mundo da classe média e nesse mundo do consumo. (revista *Raça* é folheada pelos entrevistadores e entrevistado)

JT - Eu acho interessante, é importante ter. Mas qual é o grande problema que eu penso? É essa idéia de que você integra através do consumo. É óbvio que o consumo numa sociedade de consumo também é um pedaço do exercício da cidadania, tem vários teóricos pensando nisso. Mas não pode se resumir a isso. É por isso que acho que é pouco a presença, se você não apresentar mudanças concretas, materiais, efetivas mesmo ...

Sinopse - A utopia da entrada no mundo do consumo não basta?

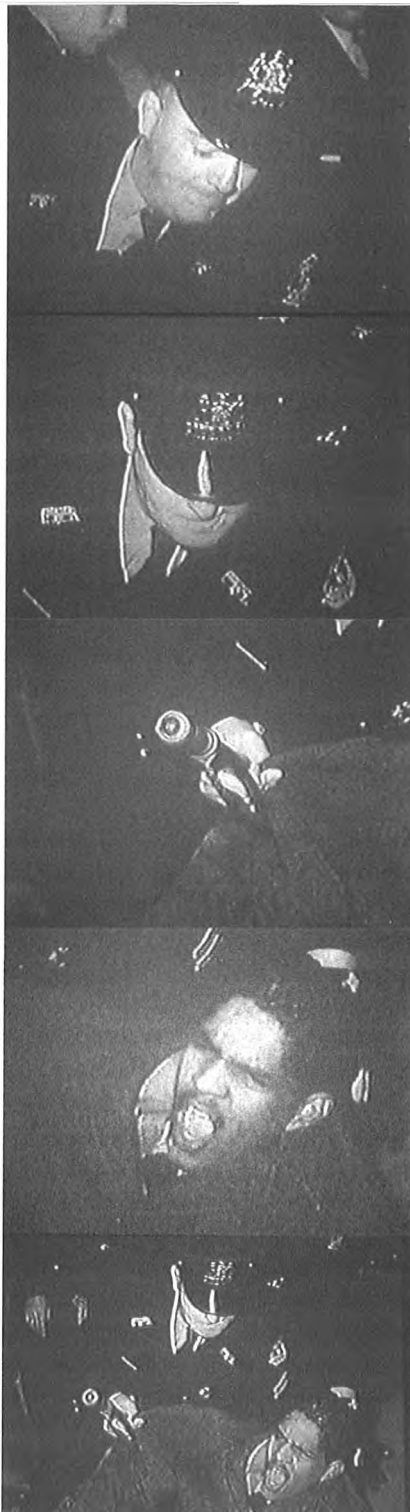
JT - Sem dúvida.

Sinopse - E o reflexo disso no nível da imagem é interessante porque você tem uma imagem como essa, por exemplo, um fundo escuro pra evitar o contraste, e uma propaganda de maquiagem pra branqueamento da pele. Essa imagem aqui, com olho claro, procura branquear a pele no limite, tirar os matizes da pele negra. Na verdade, quase não há diferença entre a revista *Raça* e uma revista como *Cláudia*. O tipo de diagramação, o tipo de capa...

JT - Uma coisa que tem me chamado atenção na produção dessas imagens. Há uns anos atrás, nos anos 70, quando se organiza o movimento negro unificado, havia uma preocupação muito grande em você definir e delimitar fronteiras. Então, o preto era preto e o branco era branco. E

as organizações negras tinham quase uma coisa da fronteira da cor da pele. Militantes do movimento negro eram as pessoas que tinham a pele muito escura. Essa revista *Raça* e outros movimentos, também o movimento *hip hop* tem demonstrado isso, são uma ampliação desse conceito de ser afro-descendente, de ser negro no Brasil. Já se trabalha com o conceito de ser negro não só o problema de fronteira de cor de pele. Então, se por um lado mostra esse padrão, cada vez mais próximo do branco, por outro lado mostra um aspecto, que me parece positivo, de repensar esse universo afro-descendente de uma forma muito mais ampla. Se há uma coisa que, de uma certa forma, me impulsionou, foram os dados macrológicos do IBGE, em que, supostamente, pardos e pretos, de acordo com a definição do IBGE, estão mais próximos que o pardo está do branco. Então, cria uma certa realidade horizontal, do ponto de vista econômico, político e social de maior proximidade. E quando a revista trabalha com isso, não me parece uma coisa ruim, porque na realidade é a exposição de uma coisa material que existe na sociedade. De fato eles compõem uma única categoria social.

Sinopse – O problema realmente é quando vira uma utopia de um movimento de consciência negra, por exemplo. Peguei, inclusive, uns e-mails da lista de discussão *O Negro na Mídia*, do site *Consciência Negra*, aqui de São Paulo. Vou ler alguns trechos.



Techo de e-mail de Rachel

(...) Ora, o racismo nos Estados Unidos não é velado. Então por que os americanos “aturam” os negros na mídia? Porque lá os negros querem ver os negros, e somente consomem os produtos onde eles estão presentes. Brasileiros, cultuar brancos não nos tornará aceitos, assim vamos cultuar o que é nosso. Eu, isoladamente, pratico tal procedimento todos os dias, não perco o programa do Netinho, compro quando posso fraldas Pampers para meu filho (já reparou no comercial?), uso produtos da Seda especiais para negros, e outros como C&A, Marisa, Parmalat, Telefônica, Banco Itaú, Revista *Raça*, Natura, Avon etc. (...)

Sinopse – Todos produtos trabalhados pro segmento negro, né? E aqui tem outro e-mail que é uma resposta a ela.

Trecho de e-mail de Denílson

Raquel, a presença de negros nos filmes e em séries nos EUA obedece a ganho de causa judicial, que obriga a colocar uma porcentagem de negros trabalhando em papéis de destaque.

Sinopse – Cotas, né? Mais à frente ele diz o seguinte...

Denílson

Não é errado comprar, mas fazer prevalecer a identidade a partir de consumo... Não sei não, não é por aí que se obtém respeito nem à raça e nem à presença.

JT – Quando você tenta transpor isso mecanicamente para um país tão diferente como o Brasil, você tem implicações materiais concretas. Qual a porcentagem dos afro-descendentes no Brasil? Oito por cento, como diz o IBGE? Sessenta por cento, como dizem outras pesquisas? Cria esse problema que eu acho muito sério. Um outro pepino: a qualidade. Não é porque o cara é negro que tem qualidade, e aponta para uma perspectiva de afirmação cultural, de afirmação da identidade, que seja efetivamente positivo na construção do exercício de cidadania. E um problema que me parece muito complicado: mesmo dentro desse padrão comercial a televisão trabalha um pouco com isso. Nos programas de esporte a grande maioria da publicidade tenta trazer o negro. Publicidade de tênis, porque a juventude negra consome muito tênis, tênis de marca. Roupas. A C&A trabalha com isso... outras marcas trabalham com isso. O que é diferente de outra particularidade. Quando você pensa cosméticos para a pele negra, é um fato concreto, faz-se necessário. A pele negra no frio racha mais. Você tem que ter realmente produtos diferentes. Agora, você não pode confundir esta necessidade, que é circunstancial, com o exercício de cidadania. Ter uma fralda, ter um perfume, ter um batom...

Sinopse – Isso não é militância.

JT – E não pode ser o elemento-termômetro que mede o exercício da cidadania numa dada sociedade. Essa noção do consumo, do mercado como mediador da construção da cidadania por si só é um grande pepino. Você pode fazer a seguinte construção de argumento: o consumo implica o exercício da cidadania. Tudo bem. Mas a cidadania não se resume ao consumo. Eu acho que um dos grandes problemas

que nós temos está em torno desses três grandes eixos. O problema do percentual, como que você define isso; o problema de como a sociedade vai reagir numa situação como essa; e esse grande problema, como você pensa mecanismos que permitam a presença nos meios de comunicação, levando em consideração que precisa construir uma realidade que também permita esse exercício de cidadania. Eu acho que ter o mercado como mediador é insuficiente pra aprofundar esse debate. Seria importantíssimo se todos os atores envolvidos

no debate viessem pra discussão numa dialogia muito mais produtiva. Os publicitários deveriam rever os seus conceitos, as organizações políticas e sociais do movimento negro, os produtores e consumidores de cultura. Na verdade, implica uma discussão muito mais ampla.

Sinopse – Coloca a questão do negro na marcha da sociedade, como um todo, não separadamente. A questão das cotas, na verdade, interfere muito pouco no plano dos conteúdos, né? E a gente sabe que cidadania tem a ver com pluralidade de conteúdos, com pluralidade de produtos culturais que fazem parte de um repertório que o cidadão tem que ter. O cinema americano, a gente sabe que é homogêneo. Tem os seus gêneros,

mas ele, tradicionalmente, tem a sua linguagem e tem os seus limites, já estudados, compreendidos e criticados, por exemplo, pelo cinema moderno, que é um ciclo que começa nos anos 60 e teve ponto no Brasil com o Cinema Novo, com o Cinema Marginal. Mas especialmente com o Cinema Novo, que pensou a questão do negro e fazia, nos filmes, uma crítica do cinema. Antes de discutir a questão social e a questão



do negro, era preciso fazer uma crítica do próprio cinema. Era preciso fazer uma crítica da linguagem dominante. De lá pra cá muita coisa mudou e a gente tem o cinema americano novamente hegemônico, e muitas vezes se torna a grande referência do debate, como uma espécie de modelo que deu certo. Foi abandonada essa crítica à linguagem do cinema americano? Spike Lee é um cineasta que trabalha em Hollywood, por exemplo. De todos os cineastas negros americanos, que não são tantos, ele é o mais integrado, trabalha em Hollywood, tem distribuição internacional, e trabalha sim com a linguagem narrativa, hegemônica, com “temas”, mas a abordagem é a mesma. Então, até que ponto não é preciso retomar

Sinopse – Da integração. O horizonte é se integrar ao mercado, no mundo capitalista americano.

JT – Esse é o grande sonho. O sonho de um norte-americano, de ganhar milhões, ter carrões, etc. etc. etc. Que até consegue uma certa penetração através dos esportes... o basquete tem mostrado isso. E parece-nos que esse diálogo que se trava dentro desse universo de construção da imagem no cinema ficou amarrado a isso. Eu quero fazer um contraponto. Há uns dias atrás eu estava ouvindo uma entrevista do Anselmo Duarte. E ele discutindo como foi o processo de produção de *O Pagador de Promessas*. Muito interessante. Ele tinha um técnico que era norte-americano e o cara não entendia absolutamente nada da realidade baiana. Um parêntese: eu acho extraordinária essa idéia do realismo



essa reflexão que inclui a crítica ao próprio gênero dramatúrgico, novela, no caso do Joelzito, e modo narrativo, no caso do cinema americano?

JT – A produção do Spike Lee é fruto da política dos direitos civis nos Estados Unidos. Ou seja, integra. É dentro desse “multiverso” que eu faço o diálogo. O Gore Vidal fala uma coisa muito interessante: os Estados Unidos têm um único partido, os republicanos mais à direita e os democratas mais à esquerda. Isso se reproduz na construção dessa imagem do negro. O Colin Powell agora fez um pronunciamento. Ele foi beneficiado pela política de cotas nos Estados Unidos, e se mostra hoje contrário a isso, ele acha um absurdo. Quer dizer, o debate está dentro desse universo da integração.

fantástico do cotidiano baiano. Voltando, o técnico falou que tinham que, racionalmente, pensar assim, assim e assim. Por exemplo: “nós precisamos de um bar em que a gente possa focar a escadaria da igreja, de frente... é isso que nós queremos”. Só que na casa morava uma mulher. Tentaram alugar a casa, a mulher não queria alugar, o Anselmo Duarte conheceu uma Ialorixá, chamada mãe-de-santo, que era mãe-de-santo da mulher que morava na casa, e convenceu a mulher, e jogou pra ele, falou que o filme seria um sucesso e tal. O diálogo que houve entre o técnico americano e o Anselmo Duarte era um diálogo de loucos. “Você não pode submeter a racionalidade da produção de um filme a uma loucura como essa, dessa cultura baiana”. Aí eu pergunto, qual filme tem uma abordagem mais negra, do ponto de vista da multiplicidade, ou desses “multiversos”

africanos: *O Pagador de Promessas*, que trabalha com essa cosmologia, com essa mitologia, com esse realismo fantástico presente em Salvador, ou o filme de Spike Lee? A comparação pode parecer grotesca, mas eu insisto nisso. Eu acho que o problema não é só de atores negros.

Sinopse - O modo de contar a história tem que ser outro, se é que se conta uma história.

JT - A narrativa, o comportamento, a angulação, a pegada precisa ser diferente.

Sinopse - Vou trazer um elemento pra provocar ainda mais essa discussão, porque Glauber, justamente, criticou *O Pagador de Promessas*, que pra ele não era

JT - Tem uma coisa que eu acho extraordinária. Quando se tem uma sacada de quais são os elementos que permitem ingressar nesse universo. Por exemplo, quando você pega *O Sumiço da Santa*, de Jorge Amado, que ela sai como Santa Bárbara do Trovão de uma cidade, e quando chega em Salvador já é Iansã. Que é uma passagem, uma metamorfose extraordinária. Por que se permite fazer isso, qual o elemento, que Glauber saca de forma extraordinária nessas imagens? Há um complexo de elementos que permitem a compreensão desse “multiverso” africano. A oralidade, que permite a construção não-linear da narrativa, é muito presente na cultura africana, e presente em algumas literaturas de matrizes africanas e de construção de imagens. A ausência dessa linearidade imposta pela grafia. A noção de relação espaço-tempo, por



Cinema Novo, era um cinema convencional. Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (telão é acionado).

JT - São Jorge Guerreiro é Ogum.

Sinopse - E a imagem do negro como portadora de valores transformadores. Tanto que Glauber, que descobriu Pitanga, que aparece agora numa novela da Globo, uma ironia do destino, era muito preocupado com essa questão da imagem do negro, e do papel do negro nos filmes que discutiam o futuro da nação. E o papel do negro na construção desse futuro. Havia pro Cinema Novo a idéia de que a questão do negro não estava isolada das questões mais amplas.

exemplo nessa tomada final do Glauber. O que é real? O que não é real? Essa visão o africano tem de uma forma muito presente. Os Iorubás trabalham com a idéia do Orum e do Aye, que são dimensões diferentes, não-lineares, que se comunicam entre si.

É uma foto que não era para capa
Era a mera contracapa, a face obscura
O retrato da paúra quando o cara
Se prepara para dar a cara a tapa

Chico Buarque
canção *A Foto da Capa*

Cidade de Deus: maestria e contradições

por Leandro Rocha Saraiva

Cidade de Deus é um filme que perturba idéias que vinham se estabelecendo na chamada “retomada” do cinema brasileiro. De início, rompe com o círculo de psicologismo e crise moral que, conforme flagrou Ismail Xavier, vem marcando nossa produção recente. Meirelles encara de frente o abismo do *apartheid* brasileiro em sua face mais perversa, aquela do tráfico, horizonte de horror da juventude das periferias, construído em contrapartida ao fracasso do desenvolvimentismo.

O livro homônimo de Paulo Lins, que serviu de base para a adaptação cinematográfica, já havia, nas palavras do Roberto Schwarz, sido “saudado como um acontecimento.

atua. Temos, assim, uma justaposição entre um *know how* desenvolvido na ponta mais cara e sofisticada da indústria audiovisual brasileira (a publicidade) e um processo de



envolvimento das classes populares na criação artística que há muito não se via. O filme, então, por um lado, sugere uma espécie de “revolução burguesa” no cinema nacional, o vislumbre de uma possível afirmação industrial, sob hegemonia de realizadores/produtores, oriundos da publicidade. Por outro lado, o longa resulta de um esforço de incorporação do “ponto de vista interno”, que vem do livro de Lins – que, além de morador da Cidade de Deus, foi assistente de pesquisa de Alba Zaluar (vide *A Máquina e a Revolta* e *Cidadãos não vão ao Paraíso*) – e também das oficinas com os jovens de periferia.

Trata-se de algo novo, um filme inaugural, ou da mais refinada impostura de classe, da incorporação da amarga experiência popular como matéria-prima de um espetáculo que dissolve e pausteriza a especificidade dessa experiência?

O modo mais fértil de abordar a questão é suspender os juízos apriorísticos, extra-fílmicos e, mesmo, superar o questionamento pelo valor documental do filme – que compara, ponto a ponto, detalhes da tela com fatos da



O interesse explosivo do assunto, o tamanho da empresa, a sua dificuldade, o ponto de vista interno e diferente, tudo contribui para aventura artística fora do comum”.

Como se não bastasse toda essa carga de interesse, há ainda o inusitado da produção do filme. Meirelles, proprietário da mais bem sucedida produtora de publicidade do país, a O2, investiu do próprio bolso a quase totalidade dos R\$ 3 milhões gastos no filme, e recuperou o investimento com o sucesso das vendas internacionais obtido em Cannes. A custosa produção organizou-se como um longo processo de oficinas de atores recrutados nas mesmas periferias onde o tráfico

realidade. Atentemos ao modo de composição do filme, a sua formalização da matéria social da qual pretende dar conta.

Um narrador “legal pra caramba”

Em primeiro lugar, há a escolha de Buscapé como narrador. O rapaz, que procura se manter fora da influência do tráfico, é quem nos apresenta a evolução de Zé Pequeno e, com ela, do crime organizado na Cidade de Deus. A narrativa em *flashback*, com seu distanciamento em relação aos fatos narrados, abre uma possibilidade de reflexão sobre eles. Essa característica estrutural de *Cidade de Deus* traz, de imediato, a referência de Scorsese, que em *Cassino* e, especialmente, em *Os Bons Companheiros*, tomou o crime como lugar de observação da sociedade. Entretanto, a conexão com Scorsese não vai muito adiante. A presença de um narrador não conduz a uma composição épica, como no ensaístico *Cassino*. *Os Bons Companheiros* é um filme mais próximo, não só por seu tema criminal, mas pelo tom realista, mais contínuo, que o narrador não rompe, apenas sumariza e torna mais



“trepidante”. Entretanto, estamos longe dos modos do filme de Meirelles. O filme de Scorsese revela-se, afinal, um filme de tribunal, no qual o narrador dá testemunho sobre o crime como verdade reprimida, imagem em negativo, da sociedade americana: nos mafiosos cinematográficos estão projetados os desejos que movem a todos. Mas isso nunca abole a distinção entre a lei e o crime.

A diferença de *Cidade de Deus* está na ausência de julgamento moral por parte de Buscapé. Não há nele, ou em qualquer outro personagem, nem mesmo uma atitude de enfrentamento moral de um indivíduo em luta contra um meio

hostil, como, por exemplo, em *Meu Nome é Joe*, de Ken Loach. Ninguém questiona os traficantes em termos morais, há uma lógica infernal nas ações, que são apenas avaliadas em termos práticos. No julgamento de Buscapé, as pessoas dividem-se entre quem é e quem não é “legal pra caramba”, ou seja, quem reconhece no outro (nele, Buscapé) “alguém”. Por isso, Benê, o último malandro, adaptado aos tempos cruéis do tráfico, é “legal pra caramba”, enquanto Zé Pequeno, que domina o pedaço pelo terror, e não “na moral”, é “chato” e “filha da puta”.

Buscapé, sem qualquer dramatização moralizante, oscila



entre a vida legal e a contravenção. Suas tentativas de crime fracassam porque não consegue tomar suas “vítimas” como tais (eles, afinal, são “legais pra caramba”). Seus esforços como “otário” (trabalhador) também fracassam, e a câmera, que será seu passe para a vida regular, vem do jogo da bandidagem.

Isso poderia ser visto como uma fraqueza do filme? Afinal, Buscapé é um personagem, digamos, fraco, que nem move a trama (é mais um observador), nem adensa-se em torno dele um retrato de drama moral ou da experiência existencial de viver em meio ao inferno do tráfico.

Por outro lado, o “tom menor” do narrador pode estar na raiz de uma diferença de composição do filme em relação a thrillers internacionais de crime e violência. A mediação de Buscapé colore *Cidade de Deus* daquela “dialética entre a ordem e a desordem”, como chamou Antonio Candido, o que evidencia não se tratar simplesmente, como uma parte da crítica já adianta-se em classificar, de um filme de gênero estrangeiro transposto para o Brasil. Na Cidade de Deus, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. Então é preciso

conviver, na malandragem, sem acessos moralizantes – que não chegam nem mesmo a formar-se como “dilema moral” (diferente do filme citado de Ken Loach, que, na relação entre Joe e a namorada, constrói o conflito para mostrá-lo como socialmente deslocado).

Contradições

Mas esse acerto no narrador não informa o filme como um todo. Parte importante do quadro das personagens e suas relações, assim como o desenvolvimento

garante, que podemos flagrar as contradições que se insinuavam já no esforço ao mesmo tempo industrial e antropológico da produção.

As coisas “chatas” do filme

O ponto de vista de Buscapé “briga” com uma tendência ao filme dramático, com lances de *thriller*, que confronta personagens reduzidos à ação. É bom lembrar, a essa altura, que o tema permite essa abordagem: a violência do crime certamente se deixa formalizar num espetáculo de confrontos. Mas é também verdade que, em benefício da eficácia, foram diminuídas as potencialidades de uma ampliação da visão sobre as ambiguidades da vida de quem vive nas margens da sociedade, dentro do que o tráfico é uma zona – terrível – que se amalgama numa região mais ampla de práticas e experiências de vida na precariedade crônica.

Não se trata, é claro, de cobrar fidelidade de adaptação, mas lembrar o romance de Lins pode nos ajudar a perceber o resultado das decisões narrativas tomadas na confecção do roteiro.

da trama, aponta para outro lado, mais afinado a princípios dramáticos clássicos.

O roteiro de Bráulio Mantovani adaptado do romance mostra controle de ritmo (pulsção entre tensão e explosão, cadeia de pequenos acontecimentos produzindo enormes efeitos, uso eficaz de elipses, *flashbacks* e sumários narrativos) e na redução do enorme conjunto de personagens literários a um bem amarrado grupo de personagens ficcionais. A direção trabalha no mesmo diapasão de concentração e eficácia, no gestual e na fala muito verossímeis e precisas, em momentos de virtuosismo de montagem (como na “batucada cinematográfica” da abertura, na sustentação do sufoco de cenas como o primeiro assassinato de Filé com Fritas. O filme logra, assim, fluidez e tensão narrativas, obtendo-se como resultado um envolvimento do espectador, via identificação, que vocaciona esse filme ao sucesso de público.

É talvez seja aqui, na contradição entre o que a escolha de Buscapé promete em dialética entre ordem e desordem, e o que a eficácia da apresentação da história de bandidagem



O livro, tanto nos episódios narrados quanto no cruzamento de linguagens sociais incorporados, traz em si a marca naturalista que sua vizinhança com a pesquisa antropológica lhe imprime. Nele, a Cidade de Deus é um vastíssimo tecido social, que parece se expandir para além das tentativas literárias de captá-lo, e dentro do qual a escalada criminosa se faz numa multiplicação de violência que, pelas proporções estatísticas, trivializa e generaliza a morte, tornando-a uma matéria de reflexão geral, mais do que um desfecho de histórias pessoais.

No primeiro bloco do filme, especialmente, sente-se a falta dessa dimensão mais ampla. Os bandidos “pé de chinelo”

do Trio Ternura são frutos de um momento onde a contravenção ainda está longe da organização e especialização quase empresarial, que chegará com o tráfico. Essa zona cinzenta de larga banda está lá, por exemplo, na distribuição do gás, mas não chega a ir fundo na generalização desse relativo desregramento moral, a contrapelo da moral burguesa, pois já nesse início é necessário, para o bem da fluidez narrativa, concentrar as cenas na atividade criminal e nos seus protagonistas – mesmo porque eles ou estarão presentes, mais velhos, a seguir, ou terão laços fortes com os que virão, sempre segundo as regras do bom drama. O resultado



geral, na ausência de um conflito forte e abrangente que envolva o Trio, denuncia uma certa frouxidão (a matéria social se recusa a caber na forma dramática)

Na transição para o bloco central, há um episódio francamente desfavorável aos esforços de dialetização – aqueles que têm em Buscapé sua base: a cena de “batismo” por um pai de santo de Dadinho como Zé Pequeno, expõe uma busca de linearidade da história (o destino traçado) e de impressão espetacularizada que tem nessa cena (tão distante do amalgamamento, frequentemente existencial, da fé e da vida no livro de Lins) seu momento mais infeliz. No mesmo estilo de máxima concentração visual espetacular há também a “gota transcendental” da conversão de Alicate (curiosamente, o reducionismo da imagem-síntese é mais flagrante nessas cenas religiosas, onde o invisível é mais importante que o visível – como nos ensinou Coutinho). Essa espetacularização, que parece, de fato, oriunda da prática publicitária, por vezes incomoda, com um certo “brilho fácil” de rostos negros, ou de douradas imagens do passado.

A dramatização ganha força no bloco central, onde Zé Pequeno divide e disputa com Benê o controle do tráfico. Aqui temos um choque, de fato, dramático: dominação pelo terror ou pela “neo-malandragem” de Benê? Aqui concentram-se os melhores momentos do filme, talvez porque se trate de um conflito, digamos, de “segunda potência”, onde Zé Pequeno, que “só pensa em trabalho” (como diz Buscapé), tenta organizar tudo em função de seu “programa de personagem” (ser o dono da Cidade de Deus, conquistar o mundo) e Benê enfrenta seu dramático amigo-adversário na malandragem, inserindo o tráfico e suas ações no tecido malemolente da vida na Cidade de Deus.

Por fim, o bloco final, da guerra de gangues, tenta conciliar o espetáculo vertiginoso da violência com a permanência da ambiguidade para os que não estão diretamente envolvidos nela: Buscapé balança entre a morte e o emprego fixo, no jogo das leituras das imagens que faz como fotógrafo-aprendiz. E, de novo, somos conduzidos com segurança narrativa, mas nos fica a impressão de que algo,



entre a matança desvairada e a chance de Buscapé se dar bem, nos escapa, algo como a experiência sugerida pelo próprio, acordando à noite com mais um tiroteio, dizendo que a vida na favela passou do purgatório ao inferno.

Como encerramento – e não como conclusão – é bom afirmar claramente que essas dificuldades, e mesmo contradições, de *Cidade de Deus*, são o resultado da ousadia de realização. Ousadia essa que tem por impulso a necessidade de jogar luz num grave ponto cego do cinema nacional contemporâneo, realizada com todos os recursos estéticos disponíveis. O resultado é um filme, salvo engano, “legal pra caramba”.

À margem da imagem

por Alfredo Manévy

Eduardo Coutinho elevou o depoimento a uma forma de arte reveladora e poética, regime do imaginário. Evaldo Mocarzel devolveu a palavra à sua vocação retórica e histórica. Em *À Margem da Imagem*, as palavras definem um ponto de vista geopolítico, o das ruas, de onde nasce um discurso articulado sobre o País.

Já sabíamos, pelos reinos de Shakespeare, o que a visão dos maltrapilhos traz de acuidade mental, distanciamento sarcástico das banalidades que a vida privada oculta, com suas armadilhas. Não sabíamos que tal visão poderia se agudizar na proporção inversa da degradação dos grandes centros urbanos. O documentário não apenas transforma os vendedores de mentex em homens – uma tarefa humanitária que o filme sabe ser um clichê culto – mas descobre um personagem coletivo, capaz de entrelaçar vozes e formar um discurso vigoroso sobre urbanidade e nação.

O filme faz apenas uma pergunta aberta: que caminhos percorreram até as ruas? Dívidas, planos de governo, brigas domésticas, decisões morais, motivos que não negam a rua como espaço de resistência física e sanidade mental. Um deles, “descamisado”, é vítima do plano Collor, o corralito brasileiro. Perdeu um negócio que empregava 30 homens

em Roraima. Diferentemente de *Terra Estrangeira*, não teve um enfarte: preferiu as ruas, onde preserva a consciência elaborada de seu povo.

O pólo equidistante das ruas é a televisão. É ela que retira diariamente as imagens das ruas, para devolvê-las nos programas noturnos, em forma de espetáculo burlesco. Não obstante, o filme revela, pelos depoimentos, a força de sua paradoxal influência. Se os mendigos mencionam a “ONU”, o “FMI”, “os mandatos de senadores”, é porque viceja cacoc de uma cultura política circunscrita nos telejornais noturnos. O apego à política mostra um tino particular para o raciocínio, sem recalque; a camaradagem das ruas, uma vocação inequívoca para os sentimentos.

Os moradores de rua conhecem por necessidade (e não por veleidade) o sentido do que é público. Talvez por isso, neles aparece a consciência extraordinária sobre a imagem, e o poder que tem para corromper o que é público. Sebastião Salgado pôde não ter entendido por que sua máquina açucarada foi rejeitada pela dona do albergue, experiência narrada em depoimento logo no começo do filme. É essa mesma falta de compreensão que vemos pulsar em suas belas fotos. Nenhum obturador é inocente. A imagem – com hegemonia de um poder alheio capaz de penetrar sorrateiramente – é a grande vilã do filme de Mocarzel. E o povo da rua é registrado enfrentando-a com particular sabedoria.

Um dos depoentes critica um efeito do próprio documentário: essa “proximidade” falsa entre os depoimentos e o espectador na sala do Unibanco. Aliás, a locação mais esperada do cinema nacional era o mesmo o Espaço Unibanco. É ali que – transformados em “público de cinema” – os moradores podem julgar o destino de suas imagens na montagem do filme de Mocarzel. Nós, como um “segundo público”, podemos julgar o que o cinema se tornou.



Cinema na periferia da periferia

por Alfredo Manevy
matéria cedida pela revista Reportagem

Cidade de Tiradentes, março de 2002. Zona leste de São Paulo. Uma grande faixa avisa que a Oficina de Cinema Kinoforum começa nessa sexta-feira. A faixa é motivo de algum rebuliço. Cinema, aqui?

A Oficina de Tiradentes começará com uma exibição de curtas-metragens em película para a comunidade. A opção é do cineasta Christian Saghgaard, coordenador do projeto, e com um largo histórico de projeção de curtas: “O primeiro encontro deles deve ser com o cinema, com a projeção em película, em público.”

O ritual já se tornou sagrado nas Oficinas. E, para a equipe do projeto, o mito por detrás é bastante vivo: trata-se de recuperar, em lugares onde o cinema nunca existiu, foi destronado pela TV ou pelas Igrejas Evangélicas, aquele solo da experiência coletiva sob a luz do cinematógrafo. Os alunos têm esse primeiro contato com o cinema em comunidade e sabem que, concluídas as seis oficinas deste ano, os vídeos realizados serão exibidos em programa nos seus próprios bairros e no Festival Internacional de Curtas-Metragens, realizado também pela Kinoforum.

Nessa projeção inicial na Cidade Tiradentes são exibidos vídeos das oficinas anteriores, realizadas em 2001 no Centro

Cultural Monte Azul, na COHAB Raposo Tavares, na Freguesia do Ó, e no Centro Cultural São Paulo. Cada Oficina durou dois finais de semana. Ao todo, 16 vídeos contendo em média 5 minutos. Os participantes desenvolvem, na primeira

fase, argumentos e roteiros individualmente e depois em grupo, até à gravação de quatro vídeos por oficina. Além da direção dos vídeos, os jovens operam os equipamentos (câmeras digitais, microfones etc.) e participam do processo de edição, que acontece nas próprias comunidades.

De início, o resultado das oficinas de 2001 brilha pelo frescor dos espaços filmados, a escolha das

locações. Um dos pré-requisitos solicitados aos alunos na ficha de inscrição é que façam o filme no bairro em que moram. Para ser selecionado, o aluno não precisa ter conhecimentos técnicos, mas ter algo a mostrar ou contar. Alguns alunos são músicos e realizam as trilhas sonoras dos vídeos. Na Freguesia do Ó, um aluno criou um som de sirene de polícia com uma guitarra. Há também uma orientação para que privilegiem a composição de imagens no lugar de verbosidade de “cabeças falantes” comum à reportagem televisiva.

No vídeo *Tato*, dirigido por Luciano Oliveira da Oficina



Monte Azul, um skatista desempregado da zona sul perambula à procura de trabalho. A mistura de documentário e ficção, ou “doc-fic” é uma prática comum a vários dos vídeos já produzidos, e também uma orientação pedagógica das Oficinas. O jovem Tato, amigo do realizador do vídeo, interpreta a si mesmo, batendo de porta em porta em lojas e mecânicas. E a câmera flagra cenas de encorajamentos hipócritas, “o trabalho dignifica o homem”, entre sucessivas negativas dos patrões. Resta o skate, a liberdade nas ruas, o risco, um baseado aceso num quarto escuro. O filme é documental em suas evidências de desemprego, expostas no vídeo como feridas abertas, com direito a acusações ao atual presidente da República. Mas é lírico na forma como adere à vitalidade confessional de um jovem da zona sul, na cena em que Tato corre detrás da câmera, metáfora de sua condição, verdadeiro eco daquela famosa cena de *O Grande Momento*, de Roberto Santos, onde vemos um Gianfrancesco Guarnieri ainda garoto seguindo a câmera de bicicleta: um dos poucos momentos em que o cinema feito em São Paulo flertou com o realismo.

Algo desse raro realismo paulistano relampeja nos vídeos produzidos, mas não se trata de um realismo rasteiro, sem fantasia, sem abstração. Como diz um aluno da Cidade Tiradentes: “Para mim a realidade é insuportável”. O aluno Endrigo é autor da frase, e também de um dos roteiros mais imaginativos, uma ficção futurista passada na Cidade Tiradentes: para além de um realismo tacanho, superficial, Endrigo entendeu que a Oficina propõe uma ligação mais profunda, solidária, entre real e ficção.

Tato foi realizado em apenas um dia, regra seguida por todos os outros vídeos. Nesse sentido, as dificuldades de produção, e o pouco tempo oferecido, praticamente impedem vídeos com grande preparação de atores, diálogos decorados, cenários elaborados, ou coreografias. O modo de produção impede a opção por aquele naturalismo opressivo e higiênico da televisão: algo crucial, na medida em que novelas e telejornais são influências hegemônicas no cotidiano dos alunos, e há uma tendência inicial a reproduzi-las nos vídeos.

A princípio, o vídeo *Vira-Vira* parece ser o oposto de *Tato*. Também realizado por um grupo da Favela Monte

Azul, num espírito de colaboração em grupo que marca todas as oficinas, o filme aborda um ex-alcoólotra que se aproximou das coisas simples da vida ao encontrar o evangelho. O filme começa com um depoimento biográfico, mas de repente há uma extraordinária mudança, e atores (escalados entre os próprios alunos) começam a “reconstituir” os tempos de alcoolismo, com uma graça e ironia tão finas que as imagens começam a trair o moralismo da fala. Sem sobreaviso, da reportagem passamos ao surreal. Uma santa ceia ocorre enquanto se escuta o ponto de Exu, e um *rapper* conduz a cerimônia heterodoxa numa celebração espontânea de vida.

Esses dois vídeos marcam um forte traço das oficinas, uma estética que, além de misturar ficção e documentário, abolindo essas categorias, aponta para um modo de produção simples e despojado. Nesse sentido, é notável que muitas das características formais dos vídeos remetam ao âmago da intervenção do cinema moderno. Oposto ao cinema clássico hollywoodiano, o cinema moderno se afastou do opulento modelo de estúdios, com grandes estrelas, que imperava até 1945. Esse novo cinema começa com o neo-realismo italiano, e depois amadurece, semeando os cinemas novos de todo mundo, incluindo aí o Cinema Novo brasileiro, e o Cinema Marginal. Seu método consistia em trabalhar com atores não profissionais, locações reais, luz natural, dando menor importância ao roteiro e ao enredo, considerando o cinema, em parte, “uma criação oferecida pela própria vida”.

Com o objetivo de entrosar os roteiros dos alunos com o modo de produção disponível, a aula teórica das Oficinas, que antecede as gravações, promove uma reflexão de contra-hegemonia cultural, ao privilegiar a análise de filmes que pertençam a tradição do cinema moderno, dando ênfase ao cinema brasileiro. A consciência da precariedade, dizia Glauber, é capaz de liberar extraordinárias energias criativas. Se Glauber pensava o Brasil como periferia do capitalismo, o desafio agora é pensar que cinema forjar na periferia da periferia?

Ganha igual ênfase na aula teórica o documentário, e seus diversos formatos, como o cinema verdade, o cinema direto e a reportagem jornalística. Num tempo em que um

boom de documentários brasileiros procura dar sua versão da imagem da periferia e da “urbanidade”, as oficinas oferecem um espaço para que os objetos se tornem sujeitos de sua própria imagem.

Outra condição decisiva para as Oficinas Kinoforum surge recentemente com o barateamento de tecnologias de captação de imagens, com o advento das câmeras digitais (as miniDV's) e, principalmente, com o conceito de pós-produção caseira que a empresa de computadores Apple vem difundindo em campanha. A Apple e a JVC são parceiras das Oficinas, emprestando equipamento para uso dos alunos.

Mas ter um aparelho pode significar muito pouco, ou quase nada, se faltam a consciência do modo de produção e os conceitos formais. Aprender a operar uma câmera é algo

que se faz em poucos minutos mas os cineastas do começo do século XX, dos irmãos Lumière a Griffith, demoraram 20 anos para consolidar uma gramática, organizando imagens e sons de uma forma narrativa.

Futuramente, caberá aí um outro passo, que talvez já nem seja papel das Oficinas mas de uma política mais ampla de cinema na cidade: criar núcleos permanentes de produção descentralizados em São Paulo, com uma produção que deveria ser escoada por canais como a TV Comunitária e a TV Cultura. Surgiria então aquela verdadeira e há muito desejada TV brasileira independente? A produção é uma batalha parcialmente vencida, graças às Oficinas, mas a guerra mais complicada é a circulação ampla desta versão que a periferia faz de si mesma.



Depois de ação!

por Gisela Marques e Luiz Montes

Em meio aos métodos dos grandes mestres da interpretação que formam os alicerces do teatro contemporâneo há em comum a crença de que tudo que deve ser procurado para a composição de uma personagem encontra-se dentro do próprio ator. O desafio é, ao mesmo tempo, não perder o contato com o que está fora dele. E o resultado final é essa ponte que liga os dois mundos - interior e exterior - no momento presente; o momento da ação.

Aristóteles acreditava que não existia treinamento para o ator, nascia-se com o talento para vivenciar as emoções das personagens e carregá-las para a platéia ou não. A questão percorreu séculos, ganhou corpo com a profissionalização do ator na “Commedia dell’arte” e só começou a ser efetivamente respondida com o trabalho desenvolvido por Konstantin Stanislavsky nas primeiras décadas do século XX.

Stanislavsky concluiu que o ator necessita de motivação para atingir suas metas no palco e, mesmo assim, não pode deixar de notar que, com o passar do tempo (durante a temporada teatral), os gestos, o corpo, as intenções, tornavam-se vazios, mecânicos; nada mantinha seu frescor sem o que ele mais tarde chamou de “atmosfera criativa”. Stanislavsky trouxe para o palco, como ferramentas para o ator, os conceitos de memória emotiva e memória sensorial. Com o uso da memória emotiva, Stanislavsky constatou empiricamente que em muitas de suas produções era possível atingir um excelente nível de fusão entre ator-personagem.



Anton Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Peter Brook são, como Stanislavsky, formadores dos alicerces do teatro do século XX, e contribuíram enormemente para consolidar outras técnicas de interpretação, que hoje constituem o currículo de escolas de formação de atores em todo o mundo.

No cinema, a interpretação passa pelo filtro da câmera. Os cuidados com os aspectos artificiais da construção cênica são redobrados. Como produzir o mesmo efeito de realidade que os grandes nomes da interpretação teatral almejavam? Em entrevista à revista *Projections*, o diretor Sydney Pollack, reconhecido como um diretor de atores exemplar, afirma que a grande performance se constrói não no set de filmagem, mas na sala de montagem. Segundo Pollack, cabe apenas ao ator agir. O pragmatismo do cineasta é

proporcional ao tamanho da indústria cinematográfica em que trabalha, evitando aquelas questões anteriores que transcendiam a interpretação.

Assim como Pollack, Fátima Toledo trata o específico do cinema e entende que, diante da câmera, o ator deve agir como a personagem e não interpretá-la. Porém, o trabalho do ator não termina aí. Fátima insiste na importância do auto-conhecimento para o ator dominar a própria imaginação; a imaginação como ferramenta fundamental para construir ações reais num mundo ilusório, trazendo para frente da câmera inevitavelmente a verdade em ação.

Fátima Toledo, preparadora de atores (“coach”, como gosta de dizer), com mais de uma dezena de filmes na bagagem (incluindo *Central do Brasil*, *Castelo Rá-Tim-Bum*, *Pixote*, *Eu Tu Eles* e *Desmundo*) e centenas de alunos que já passaram por seu estúdio na Vila Mariana, em São Paulo, responde a essa entrevista pouco tempo depois de uma sessão de *Cidade de Deus*, seu filme mais recente a chegar nas telas, que contou com sua participação na preparação dos atores.

Sinopse – Qual é a maior dificuldade que você encontra no set de filmagem, com os atores brasileiros?

Fátima Toledo – Eu sinto que o ator interpreta, ele não vive aquela situação da cena. Quando ele tenta viver isso, fica complicado porque falta viver o processo como um todo. Ele acaba usando uma “máscara” e aí você não consegue chegar na verdade do filme. E, no fundo, seja em cinema, teatro ou TV, o que se faz ali é o que a gente não faz na vida real. Não é para ser uma cópia da vida. Na vida, a gente tem muita dificuldade para dizer “eu te amo”; no cinema, você pode dizer isso com mais facilidade. Existe uma licença para isso, e é preciso aprender a se permitir viver assim. O que eu sinto é que os atores querem guardar uma distância.

Sinopse – Querem ficar distantes do quê?

FT – Distantes do encontro com o “si-mesmo”.

Sinopse – E como você trabalha essa busca do “si-mesmo”?

FT – Foi tudo muito intuitivo, começou com o *Pixote*. Tenho isso melhor elaborado, hoje. Aqui na escola, quando tratamos da “Introdução ao Método”, existem muito exercícios que permitem ao aluno se enxergar. Não é uma terapia, ninguém sabe do problema de ninguém, mas os exercícios trazem certas coisas à tona. É preciso enxergar-se, conectar-se com o “si-mesmo”. Na hora de viver certas circunstâncias na cena, eles ativam a imaginação e a imaginação ativa essa sensação verdadeira. Mas é difícil. Vejo sempre os atores vivendo praticamente na mesma prisão e isso é assustador, porque eu tenho que fazer o mesmo trabalho com todo mundo.

Sinopse – O que seria essa prisão?

FT – As pessoas não estão trabalhando com desejo, elas estão trabalhando com o medo, elas estão sem se olhar, sem ver. Estão isoladas... e elas não se conduzem, o movimento é que é o condutor. Todas vêm muito medrosas. Eu não sei o que acontece... elas estão sufocadas com algo que desconhecem. E são sempre as mesmas posturas, as mesmas resistências, o não ouvir, o não ver... vivem num isolamento mesmo. Eles estão fazendo um movimento que está voltado para si próprios, mas não para o “si-mesmo”, existe aí uma diferença fundamental.

Sinopse – A diferença entre egocentrismo e autoconhecimento.

FT – Com certeza. É preciso posicionar-se. A maioria não está ainda disponível para o encontro com o “si-mesmo”, estão com medo de falhar, estão com medo disso e com medo do tempo.

Sinopse – Você acha que pelo fato do ator brasileiro ter raras oportunidades de se exercitar dentro do cinema e pelos altos custos das produções fica quase proibido arriscar-se na interpretação, vindo daí esta resistência pelo novo?

FT – No cinema, as exigências são realmente maiores. Por outro lado, vale lembrar que, no cinema, o texto pouco importa. Se você vê o filme *A Liberdade é Azul*, quando Juliette Binoche passa a mão pelo muro, a dor profunda daquela perda é só uma mão no muro, não é preciso contar mais nada em palavras. É por isso que o ator precisa estar vivendo aquilo, de verdade. No cinema, quando a gente olha na tela, é possível ler o pensamento daquele personagem e não o que ele diz.

O filme registra muito o que o ator pensa, mais até do que o que ele diz, e isso assusta. Além disso, é preciso lembrar que no cinema você tem uma equipe pra contar quem é aquela personagem, você tem o diretor de arte, o cenógrafo, o figurinista, o maquiador... o ator não precisa dizer quem ele é; ele precisa viver aquela pessoa. A maioria enlouquece quando eu digo que não existe personagem para o ator. Existe para o diretor, mas para o ator, não. O diretor está contando a história

de alguém, o ator está apenas vivendo momentos, ele não pode se prender a passados ou futuros. Na montagem, às vezes, isso cai, as seqüências mudam, o ator precisa ser livre o suficiente para se entregar àquela circunstância e se deixar viver.

Sinopse – Fernando Meirelles disse que durante a oficina de interpretação de *Cidade de Deus* os meninos pouco trabalharam com o texto e que isso foi uma decisão sua. Como aconteceu esse processo e por que deixar para trabalhar com o texto só na véspera da filmagem?

FT – Eu me baseei em experiências anteriores, porque toda vez que você dá o roteiro para o ator, ele cria a personagem. E aí, fica falso, ele está querendo mostrar quem é aquela pessoa. Quando você deixa o ator entrar naquela situação, ele vai dominar do jeito dele. Quando o texto entra, aquilo tudo já faz parte, já existe ali aquela pessoa. E muitas vezes, quando a gente improvisa, o texto vem sozinho, o mesmo texto do roteiro... Eu pedi para o Meirelles não dar o texto justamente para evitar que se criassem

personagens. Para nós, existia um personagem a ser buscado... para os atores, era uma vida a ser vivida.

Tive uma outra experiência, que é anterior, com o Stênio Garcia em *Brincando nos Campos do Senhor*. Ele já era um ator consagrado, chegou trazendo pesquisas enormes sobre índios, fitas, livros etc., e eu propus que, a princípio, jogássemos tudo aquilo fora. O que era preciso era viver como um índio. Fomos. De repente, o Stênio estava um índio, foi incrível. Se você vai direto ao roteiro, tudo isso se perde, já existe uma pré-moldura.

Sinopse – Fale um pouco do processo para chegar

no âmago de uma das cenas mais impressionantes do *Cidade de Deus*, quando dois meninos são encurralados pelo bando do Zé Pequeno e estão prestes a levar um tiro. Como chegar naquele ponto em se tratando de crianças?

FT – Foi difícil, cruel... mas às vezes é preciso ser cruel...

No começo, o menorzinho chorava falso, ele estava atuando, usando uma referência de teatro. Isso já durante a preparação. Eu disse que não era nada daquilo. Comecei, então, a fazer um trabalho com a arma, perguntando se ele sabia o que aquilo podia causar numa pessoa. Essa referência, ele tinha clara. Ele conhece arma, conhece morte, tem tudo isso lá onde ele vive. Eu o coloquei naquela circunstância, a da morte eminente, então, passei para um trabalho sensorial de dor, era preciso trazer alguma dor à tona. Fomos recuperando uma dor de dente que ele tinha tido, lembrando de como era aquela dor... Daí por diante, ele passou a chorar de verdade, mas era preciso interromper esse processo, aprender a entrar e a sair dele, por isso quando eu falava “corta”, ele saía da circunstância. Era importante também que ele soubesse que tudo não passava de uma brincadeira, que nós estávamos brincando de sentir dor ou de morrer. Brincadeira que tem hora para acabar: cortou, acabou. Parece que no set ele levou um pouco mais de tempo para sair da circunstância. Eu não estava lá e, nessas horas, é preciso uma voz de comando. Eu já tinha um código com ele, esse código nasce durante a preparação, é preciso estabelecer esse código: cortou e acabou. Outra cena que também tinha um código é aquela do motel, quando o Dadinho mata e ri. Ele estava rindo de uma piada que era nossa. Toda vez que ele se lembrava, morria de rir. Esse era o nosso código.

Sinopse – No caso do *Cidade de Deus*, de uma certa maneira, os meninos já tinham o referencial daquele universo. Mas como agir quando o ator nunca teve o menor contato com a realidade da história que vai viver?

FT – Nesse caso, eu trabalho com associação. Por exemplo, se eu preciso trabalhar a morte com alguém que nunca perdeu ninguém, não precisa necessariamente ser a morte de alguém. Vamos encontrar juntos uma perda que tenha sido significativa para ele e é essa sensação que ele vai buscar quando for necessário.

O cinema pode ser essa grande mentira, mas o ator precisa buscar a verdade, as sensações verdadeiras.

Sinopse – É raro, então, encontrar um ator que vive pelas motivações da personagem?

FT – São muito poucos aqueles que usam a imaginação para viver motivações da personagem. Isso é raro, mas pode acontecer de um ator procurar primeiro em “si-mesmo”, procurar suas razões e usá-las como trampolim.

Sinopse – O ator deve passar pelas experiências da personagem? Experimentar drogas para viver um drogado, por exemplo?

FT – Não, de maneira nenhuma. É preciso exercitar o imaginário, E exercitar o momento de entrar e sair do imaginário também é fundamental. A palavra “ação” e a palavra “corta” servem para isso. Quando entrar, entre de verdade, usando seus próprios recursos, se for necessário. Por exemplo, eu dei um exercício para minha turma chamado “Momentos”. É bem simples: um alcoólatra, na frente de uma garrafa, decidindo se bebe ou não; um aluno meu que estava fazendo um regime para emagrecer, passando vontade, foi o que fez melhor, ele imaginou que a bebida era comida e foi perfeito. Agora quando acabou, acabou. É preciso saber sair tão bem quanto saber entrar.

Sinopse – Essa postura parece facilitar o trabalho do ator no cinema, já que é comum refazer uma cena várias vezes, voltando ao tom inicial e manter o mesmo frescor. O que você consideraria ideal: ensaiar mais e rodar poucas vezes ou o contrário?

FT – Eu não gosto de ensaiar muito.

Sinopse – Você acha que o ator perde o vigor?

FT – Eu acho que ele vai dominando demais a cena, tomando partido, e isso não é bom, é preciso manter um frescor.

Sinopse – É importante que o ator também se surpreenda?

FT – Com certeza, pois este surpreender vai contaminar o ambiente, surgem novas perspectivas para todos. Eu prefiro enfocar o ensaio para que pessoa perceba quais são as motivações dela naquele momento, qual seu desejo e medo naquelas circunstâncias. Com isso, é possível ativar a imaginação na hora que escutar “ação!” Se o ator for livre o suficiente para viver aquela circunstância, ele entra e sai da cena quantas tomadas forem necessárias. E eu gosto de ensaiar a mecânica da cena... isso, sim, precisa ser ensaiado até ficar orgânico.

Sinopse – Em todo o processo do longa *Cidade de Deus* você teve momentos em que pensou que fosse impossível encontrar as personagens no meio daqueles meninos?

FT – Isso sempre acontece, por isso prefiro não manter muito contato com o diretor. No auge de uma crise, eu sempre acho que o negócio não vai andar mais, vira um caos, e é sempre no meio desse caos que surgem as soluções. Foi o caso, por exemplo, de um personagem de *Cidade de Deus*, o Zé Pequeno, que é quase um mostro, e o garoto que estava escolhido para vivê-lo era de uma suavidade, uma ingenuidade... o Leandro não tinha nada do Zé Pequeno. Eu dava um exercício pra ele machucar alguém e ele tinha pena da pessoa, pedia desculpa! O tempo passava e fui ficando preocupada, afinal, eu tinha que arrumar um jeito... foi nessa hora que percebi que o Leandro tinha paixão pelo cabelo dele. Cada dia vinha com um penteado diferente. Aquilo foi me inspirando... Invenitei um exercício: pedi ao Leandro para não se mexer de jeito nenhum, e coloquei um outro ator na frente dele e pedi que fizesse o que fosse com o cabelo do Leandro. Nossa, ele foi ficando maluco, sem poder se mexer... de repente,



saltou um negócio, uma loucura lá de dentro, e foi preciso segurar o bicho, eu e um assistente. Eu só tive uma exclamação: chegou o Zé Pequeno!!

Sinopse – O seu treinamento não visa o texto, portanto. Você trabalha basicamente com as cenas, as circunstâncias, as emoções?



FT – O foco é na pessoa em si. No final do processo, o texto já nasce na boca da personagem, aí se montam as cenas.

Sinopse – No caso da improvisação, isso pode chegar ao set?

FT – No meu caso, não. A improvisação vem antes, para que possamos chegar ao roteiro. Eu crio uma situação que é a

dinâmica emocional da cena, mas é uma outra situação. Eu deixo que os atores se familiarizem com isso; eles se movimentam dentro disso e quando chega o roteiro é só o texto que chega, o restante já está todo lá. Eu sempre trabalho com uma situação associativa.

Sinopse – Como adequar o aparato técnico, câmera, luz artificial etc., dentro desse realismo na interpretação?

FT – Eu tenho trabalhado com diretores que respeitam essa geografia emocional, a câmera vai se encaixar na cena, no espaço que foi encontrado pelos atores. Tudo flui melhor.

Sinopse – Quando você se depara com personagens que têm uma marca física importante ou até mesmo uma voz que exige trabalho, o processo ainda é o mesmo?

FT – Aconteceu no *Memória Póstumas*: uma personagem era manca. Ficamos trabalhando primeiro em cima disso, dias e dias, até que ficasse orgânico. Depois, já dá para seguir adiante. Com a voz, se for preciso, peço ajuda a uma fonoaudióloga. Isso caso eu perceba que é um problema estrutural ou mecânico. Se for de fundo emocional, procuro encontrar um outro caminho. O Cabelereira do *Cidade de Deus* logo veio dizendo que não chorava, ele tinha uma voz fininha e ainda parecia uma metralhadora. Mais adiante, enquanto trabalhamos, veio a voz e veio o choro, tudo aquilo que estava preso lá dentro.

Sinopse – Você acredita que o bom ator é aquele que nasce para o ofício, o ator nato?

FT – Eu acredito que existe a pessoa que é mais ou menos livre. Quem é mais livre se conduz melhor e, às vezes, nem precisa estudar. Ela tem uma imaginação forte, ela se permite viver outras vidas. Pra mim, isso é um talento. Existem outras que estão aprisionadas, que precisam ser libertadas e formadas. Depende muito dos valores de cada um. O importante é não se levar muito a sério. Aqueles que não se levam muito a sério vão mais longe; esses se realizam. Não dá pra ser prevenido. É preciso entrar na brincadeira, pois tudo não passa de uma brincadeira.

Sinopse – Parece óbvio que, durante a preparação,

o ator está bastante “protegido” contra possíveis ataques de ansiedade. Como preparar o ator para a atmosfera que ele vai encontrar no set?

FT – Eu procuro criar aqui situações de pressão violentíssimas. Eu simulo aquilo que ele pode encontrar mais adiante, no set. Eu pressiono mesmo, deixo o cara em pânico. Tudo por associação. Às vezes, eu deixo o ator um tempão sem uma ação para realizar. Assim, ele vai viver situações as quais não está preparado para lidar. Frustrações emocionais que não são da personagem. Absolutamente tranqüilo diante da palavra “ação”, ninguém vai ficar, mas pelo menos aprendem a lidar melhor com a ansiedade.

Sinopse – O Zé Celso Martinez Corrêa fala do ator que entra em “transe” no teatro. No cinema, isso não se dá assim. As ações nem ao menos obedecem uma ordem cronológica.

FT – Para mim, o que o Zé Celso chama de transe, eu chamo de “ação-imaginar”. É como se fosse uma mágica: você entra, aquele quarto é seu quarto, aqueles são seus objetos, você está unido a tudo aquilo. Saiu do cenário, acabou. Nada é seu. Essa mágica de você sair da realidade e entrar no imaginário é também um transe.

Sinopse – Você não falou em “memória emotiva”, apesar de ter mencionado processos onde certas sensações são ativadas. Por quê?

FT – Pra mim, a “memória emotiva” é do espectador; é ele que tem de associar aquela imagem à alguma coisa e, então, se emocionar. O espectador vive a “memória emotiva”; o ator vive a sensação. Numa cena onde existe a espera, por exemplo, você não precisa necessariamente dizer o porquê de estar se esperando. Precisa, sim, estar esperando de verdade. Com uma cena de alegria, não é preciso buscar um fato na minha vida que tenha me deixado feliz, mas eu preciso ativar a sensação de estar alegre, a sensação física que esse estar alegre me traz.

Sinopse – E cada ator encontra um caminho pessoal para ativar essas sensações?

FT – Sim, cada um tem sua maneira. Em muitos casos,

eu consigo chegar através do corpo. Para isso, eu preciso da imaginação. Eu não gosto é de trabalhar para ativar a emoção, porque emoção é algo muito instável, inseguro. Você não domina a emoção, mas a sensação, sim.

Sinopse – A emoção pode desencadear um estado indomável?



FT – Sim, a emoção é selvagem, e isso na maioria das vezes não interessa. A emoção é perigosa; ela escraviza. Eu peço para os meus atores fazerem força pra não chorar, pois basta a gente ver alguém lacrimejando para termos vontade de chorar. Agora, é preciso ser generoso para aceitar e entender isso. O ator não precisa viver toda aquela emoção sozinho. Ele pode deixar que o outro viva por ele, o espectador. Isso é generosidade.

Abril Despedaçado

é mais outro deslocamento inútil dos personagens de Salles

por Cléber Eduardo



No amplo território da indústria da cultura, ou cultura da indústria, paira uma névoa sobre o conceito de autor. Quando boa parte das produções independentes também é concebida de olho no mercado dos “filmes de arte”, portanto com temas e embalagens de apelo para esse ni-

cho, diferenciar uma expressão pessoal de uma mercadoria com ares artísticos é cada vez mais difícil. Diante da confusão estabelecida entre criação e comércio, talvez seja melhor ater-se às obras e não a seus objetivos comerciais, mesmo se estes interferem na elaboração daquelas. Ao se observar a filmografia de Walter Salles, por exemplo, percebe-se alguns traços temáticos recorrentes que, intencionais ou sintomáticos, dão ao conjunto de seus trabalhos certa unidade. E isso independe da qualidade de cada um e das piscadas para o mercado.

Abril Despedaçado trata, em última instância, da cultura da violência. Duas famílias vivem em um toma lá dá cá por razões já nem levadas mais em conta. Cada baixa de um lado corresponde a uma baixa do outro. A própria violência é causa e consequência de si mesma. Não importa o processo histórico ou o contexto social. As razões mais amplas das mortes não são mais fortes que o aprisionamento à tradição do banho de sangue. Nesse ambiente arcaico, há uma figura desajustada. É o personagem de Rodrigo Santoro. Embora não concorde com o ciclo contínuo de assassinatos, é enredado pelas circunstâncias a fazer parte dele. Santoro sente-se um estrangeiro e impotente naquele universo hostil. Terá de sofrer um trauma para tomar uma atitude. Chegamos então a um elemento familiar na carreira do diretor. A fuga como movimento libertário e solução individual para se escapar de uma opressão mais ampla. Sempre a partir de uma perda.

Há uma tendência de parte da crítica brasileira, em parte pelas próprias referências e homenagens de Walter Salles em *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, a tratar o diretor como herdeiro do Cinema Novo. É uma visão, no mínimo, questionável. O fato dos dois filmes serem ambientados no sertão, parcialmente no caso de *Central*, e inte-

gralmente no de *Abril*, empurram as análises para essa vinculação cinemanovista. Aproximemos o deslocamento físico de *Abril* do de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, citado em alguns comentários sobre o filme, em especial pela caminhada/corrida rumo ao mar, algo que acontece em ambos. No filme de Glauber, também há uma fuga e uma busca, mas coladas em um processo social. A ação dos personagens está em sintonia com o meio por onde passam. Eles não reagem apenas depois de uma perda, mas como forma de não serem reduzidos a nada. E essa reação é fruto de condições específicas, maiores que eles, portanto resultado de um contexto sócio-político, de miséria e abandono. A violência é efeito do desespero. Não existe em si. E o deslocamento é gerado por falta de opção. Não se trata de um estado de espírito como em momentos de Walter Salles.

A Grande Arte já anunciava esse deslocamento físico e existencial. O fotógrafo americano sofre um choque a partir da morte de uma jovem e, saindo da condição de observador da violência por meio de sua câmera, reproduz a mesma violência por ele retratada com o filtro da lente. Esse personagem estrangeiro, deslocado no contexto sócio-cultural da marginalidade carioca, terá de agir sobre a realidade. Buscará vingar-se da degradação da beleza, representada pela moça assassinada. Uma solução externa para um microcosmo também desvinculado de qualquer contexto social para as ações dos personagens. Resolvida sua questão pessoal, pois no fundo se trata de uma atitude terapêutica, parte para o deserto na África. Um não-lugar. O protagonista, afinal, é um estrangeiro. Não importa onde esteja. Seu destino é o deslocamento. Será incapaz de encontrar um porto onde jogar sua âncora porque este lugar certamente não existe no mundo. Vive como o narrador do poema *Opiário*, poema de Alvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: “Não posso estar em parte alguma. A minha pátria é onde não estou. Sou doente e fraco”.

Em *Terra Estrangeira*, o título diz tudo. O jovem protagonista já é um estrangeiro em seu país, o Brasil da posse de Collor, quando a perda da mãe o leva a cair fora.

Mais um trauma mobilizador de um deslocamento. O rapaz está atrás de suas raízes, na Europa, mas também lá se sentirá um deslocado. Vaga em busca de sua identidade, mas não o faz de forma consciente. Está perdido e ao sabor do vento. Em qualquer lugar, se sentirá de fora. No filme seguinte, *Central do Brasil*, a situação se repete. No entanto, com variantes. Também há uma perda – para o menino nordestino, deslocado no Rio, sua terra estrangeira – e uma busca pela raiz. A escritora de cartas que o leva de volta ao Nordeste, onde tenta encontrar seu pai, também se sente desconfortável em seu ninho tão degradado. Por uma ação intempestiva, ela tem de fugir dali. Ao contrário do trabalho anterior, a jornada dos personagens é consciente. Eles têm metas claras e, ao final, parecem se encontrar. O deslocamento é circunstancial, não mais estado de espírito.

Aparentemente, *O Primeiro Dia* é, dentro dessa recorrência temática, um filme diferente. Mas só aparentemente. Temos outra perda – a do parceiro de Fernanda Torres, que desaparece no último dia do ano – e mais deslocamentos. O dela é existencial. Perde o rumo com o abandono. O do personagem masculino, interpretado por Luiz Carlos Vasconcelos, é um tanto mais abrangente. Em primeiro lugar, é de condição de vida: foge da prisão. Em segundo, de natureza social: entra no prédio de classe média da personagem de Fernanda Torres. O encontro entre os dois não poderá ser prolongado, pois um é estrangeiro ao outro, partes de mundos que não se comunicam, embora vivam em espaços vizinhos, ao menos geograficamente. Nem o amor, ainda que fugidivo, poderá redimi-los. Não estamos diante daqueles tipos que partem como o dos outros filmes. Eles apenas ficam imolizados ou impossibilitados de agir. Ao contrário de *A Grande Arte* e *Terra Estrangeira*, onde se vaga, e de *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, onde se encontra um eixo (geográfico ou espiritual), *O Primeiro Dia* dá com um beco sem saída. Talvez seja por isso que, ao contrário de *Central* e *Abril*, esquemáticos em sua solução redentora, encontre a essência do deslocamento. Que é mais o forte em quem fica do que em quem parte.

Janela da Alma vê apenas através de palavras

por Maurício Hirata

A experiência do cinema está intrinsicamente ligada à experiência de observar mundo. O olhar é parte indissociável da percepção cinematográfica, tanto que torna o cinema uma das formas de arte mais dependentes da relação que o homem tem com percepção visual (as artes plásticas há tempos já se libertaram desta dependência exclusiva). Por este mesmo motivo o cinema é provavelmente o meio artístico mais capacitado a discutir, poetizar e estudar esta relação.

Assim, quando soube qual era o tema do documentário *Janela da Alma*, fiquei ao mesmo tempo curioso e apreensivo. O olhar é um tema tão amplo quanto discutido (só a pintura vem se ocupando disto com consciência desde o Renascimento). E se o cinema é um dos meios mais propícios para esta discussão, como ela se daria?

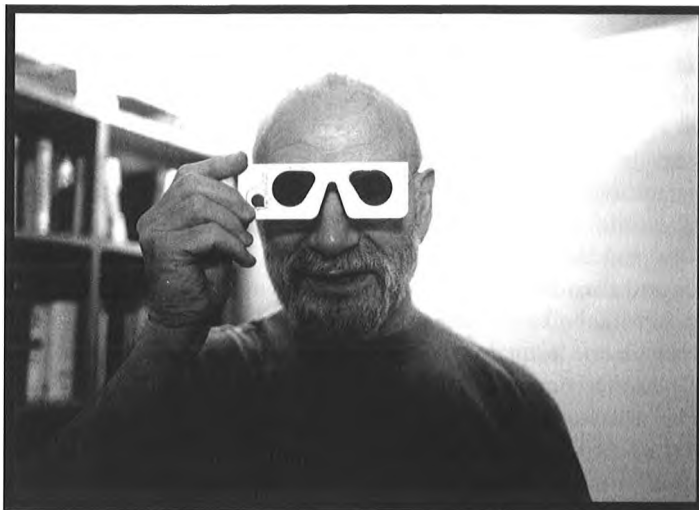
Bem, ao sair do cinema, minha impressão do filme foi ambígua. Um documentário simpático, agradável e despretenso, recheado de depoimentos interessantes de pessoas interessantes, entrecortado por cenas que buscavam evidenciar de alguma forma a presença da imagem.

No entanto como poderia um documentário sobre um tema tão complexo e difícil ser despretenso? Falar sobre um assunto desta densidade é necessariamente ser pretensioso.

E é nesta contradição que residem ambos os defeitos e as qualidades do filme.

Janela da Alma opta por duas abordagens ao seu objeto. A primeira, extremamente comum entre documentários brasileiros contemporâneos, se basta em depoimentos de pessoas, no caso, deficientes visuais que obtiveram sucesso em suas áreas de atuação profissional. Desfilam pela câmera:

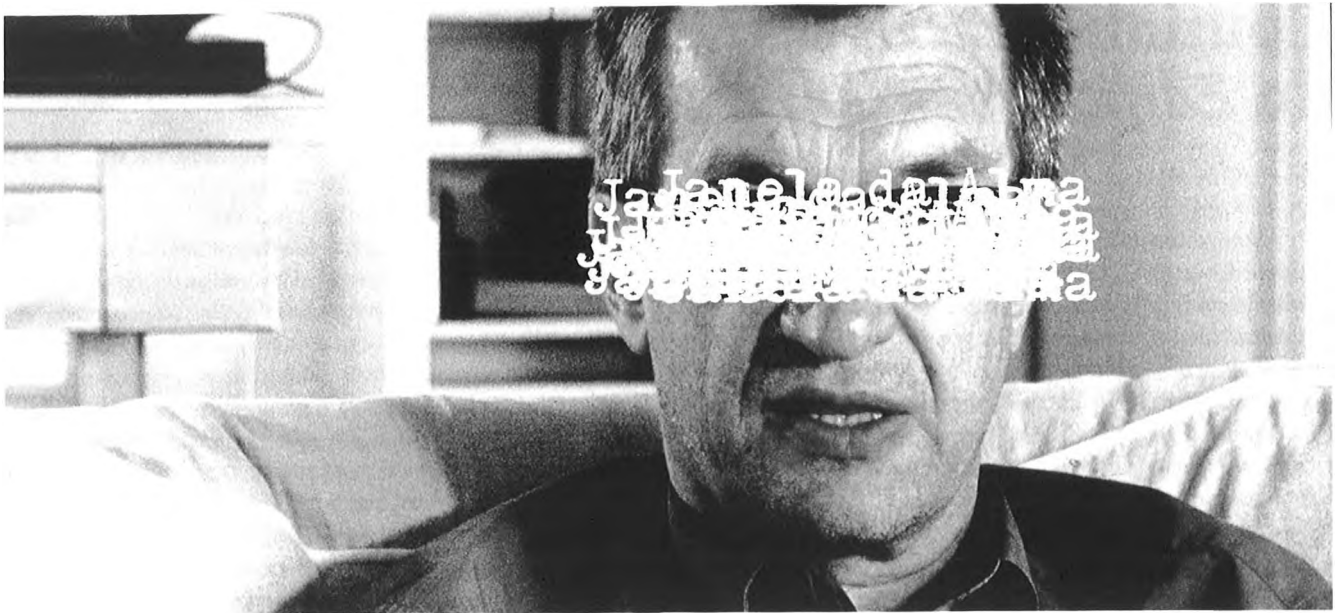
políticos, músicos, cineastas, escritores, psicólogos, fotógrafos. Cada um fala de sua relação com o olhar e criam um panorama das possíveis questões relativas do ato de ver. Desde as dificuldades inerentes àqueles que perderam a visão, passando pela particularidade do olhar de cada um, pelo preconceito que sofrem aqueles com deficiência visual, pelas relações estéticas relacionadas ao olhar, chegando à discussão da saturação de



imagens no mundo contemporâneo.

A opção pelo panorama dá o tom despretenso ao filme. Cada depoimento gera interesse devido à simpatia e relevância de seus autores (quem não quer ouvir José Saramago, Oliver Sacks ou Hermeto Pascoal discorrerem sobre o olhar?). O filme se propõe apenas a elencar os diversos pontos de vista que se pode ter sobre o assunto. E cumpre o que promete.

No entanto, como todo o panorama, ele peca pela superficialidade com que trata cada questão. Como já foi



colocado, o tema do olhar é amplo, já foi extensamente discutido e exige um recorte e um aprofundamento que o filme ignora categoricamente. Apesar do mérito de evitar citações enfadonhas a Wittgenstein e Platão, ele pouco tem a contribuir para discussão sobre o assunto. Por mais interessantes que sejam os depoimentos isolados, conjuntamente eles não chegam a construir nada de maior contundência ou relevância. Na falta de um sentido próprio, o filme confortavelmente se basta nas opiniões soltas de “autoridades” cujo renome as tornam incontestáveis.

A segunda abordagem é aquela presente entre os depoimentos: as breves imagens desfocadas, e granuladas, criadas por Walter Carvalho para dialogar com as falas e demonstrar a presença da imagem. Elas têm seus méritos. Vindas de um fotógrafo capaz de realizar imagens esplendorosas como as de *Lavoura Arcaica*, e os melhores momentos de *Abril Despedaçado*, era de se esperar um show de virtuosismo visual. No entanto, isto não acontece. Comedidas, as imagens estão menos preocupadas em ser belas do que em demonstrar sua presença enquanto tal. Numa

aproximação com uma concepção moderna da imagem, Carvalho busca evidenciar a presença da mesma, abusando daquilo que no cinema comercial seria considerado defeito: desfoques, granulação, movimentos bruscos de câmera.

No entanto, a experimentação pára por aí. As imagens acabam por se repetir e em conjunção com os depoimentos, se tornam meras ilustrações dos mesmos, no máximo comentando uma ou outra fala. Aquilo que deveria ser o próprio cerne do filme (a imagem) é sub-utilizada na discussão de si própria. Para um filme sobre o olhar, *Janela da Alma* é excessivamente dependente da palavra.

Assim, no balanço final, percebe-se que aquilo que torna o filme tão leve e eficiente é o mesmo que o torna superficial e formalmente conservador. O filme não arrisca em um âmbito no qual a ousadia é fundamental. Os diretores optaram pelo seguro, o que no caso específico de Carvalho (provavelmente o melhor diretor de fotografia em atuação no Brasil hoje), é absolutamente injustificável. Assim, *Janela da Alma* acabou por desperdiçar a chance de ser um grande filme.

Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*

por Consuelo Lins

Santo Forte (1999) e *Babilônia 2000*, últimos filmes de Eduardo Coutinho, provocam no espectador uma espécie de otimismo em relação à vida. A vitalidade com que as pessoas se expressam, o insólito das invenções verbais, as práticas de sobrevivência, as percepções intuitivas das imagens mediáticas (“já sei, você quer pobreza? Ah, então é comunidade?”) e das tensões com o “asfalto”, enfim, a vida no precário, são “razões” que seu cinema nos dá para continuar acreditando no mundo. Em *Edifício Master*, documentário mais recente do diretor, as sensações são diferentes e indicam novas particularidades que o filme traz à sua obra. É verdade que seus filmes nos habituaram a esses personagens pobres que se expressam às maravilhas. No *Master*, edifício de conjugados de Copacabana, não vislumbramos um “acontecimento verbal” à altura de uma Dona Thereza (*Santo Forte*) ou de uma “Janis Joplin” (*Babilônia 2000*), só para ficarmos nesses dois exemplos. Uma situação nova, que foi extremamente difícil para o próprio cineasta durante as três semanas de pesquisa que antecederam às filmagens. Não foram poucas as hesitações, as dúvidas e o receio de, simplesmente, não haver filme, tanto por parte de Coutinho quanto da equipe de pesquisadores, da qual eu fazia parte. Porque todos nós procurávamos o que sabíamos que seus filmes privilegiavam: aqueles que se narram muito bem, que sabem contar histórias. Não identificávamos tantas possibilidades desse tipo de personagem nos habitantes do prédio. Aquele universo nos pareceu, em alguns momentos, impossível de ser filmado; perturbava o que acreditávamos saber sobre o seu cinema; impunha uma estranheza, que precisava ser pensada de outra maneira.

Um ano depois, essas semanas em que nos confrontamos dia após dia com esse “real exótico” parecem ter sido o tempo necessário para que as coisas se movessem, e que Coutinho identificasse nas dificuldades o que justamente interessava ao filme. Algo que ele, em outros momentos, definiu como “fazer

da dificuldade uma vantagem, usar o precário como trampolim, dar uma volta nas coisas”. Os modos de vida daquelas pessoas produziam relações sociais diferenciadas daquelas da favela e solicitavam uma outra estrutura de filmagem, centrada na rede e não especialmente na fala e na força de um personagem em particular. A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão, a fala mais contida, não eram um *menos* em relação ao cotidiano na favela, mas uma forma de preservação desenvolvida por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver à cidade. Era o comum daquele mundo que estava agora em questão.

Há, portanto, diferenças essenciais entre *Edifício Master* e seus filmes anteriores. Muitas vezes, no entanto, originadas de princípios comuns, como o de filmar em um único espaço, extraindo imagens e personagens não de vários prédios, mas de apenas um. Porém, mesmo o que há em comum não ressurgem como fórmula, não possui uma “forma” estática, mas, como vimos nessa pequena história durante a pesquisa do filme, estão sempre em metamorfose, em transformação. É aliás o que faz com que seus filmes não se repitam e que Coutinho não se transforme em um cineasta enfraquecido. No contato com o mundo, o cineasta recusa qualquer idéia pronta, qualquer imagem feita, mesmo – e especialmente – se forem dele mesmo.

No *Master*, filmar em apenas um edifício revela de imediato que um prédio, diferentemente da favela ou do lixão, não faz “comunidade”. Em *Babilônia 2000*, *Santo Forte* ou *Santa Marta* (1987), os personagens são heterogêneos, singulares, mas com vidas afetadas por questões semelhantes, ligadas à sobrevivência e à violência. Ou seja, existe um *solo comum*, ausente no *Master*. Para o bem e para o mal, os moradores da favela conhecem-se uns aos outros, possuem lutas em comum, a maioria mora ali há bastante tempo, as ruelas, biroskas, igrejas, creches e associações

são efetivos pontos de encontro, e também de tensão. No Master, entre os 276 apartamentos, o que há são corredores desertos, portas idênticas, seguranças circulando e a fria imagem das câmeras de vigilância. O espaço comum dos encontros se acha arruinado. O filme evoca um texto de Borges (citado por Michel Foucault no início de *As palavras e as coisas*) que fala de “*uma certa enciclopédia chinesa onde está escrito que os animais se dividem em: a) pertencentes ao Imperador; b) embalsamados; c) domesticados; d) leitões; e) sereias; f) fabulosos; g) cães em liberdade; h) incluídos na presente classificação; i) que se agitam como loucos; j) inumeráveis; k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo; l) etc.; m) que acabam de quebrar a bilha; n) que de longe parecem moscas*”. Uma classificação em que o único fio de ligação é a ordem alfabética. No Master, o que “conecta” os moradores é a ordem numérica dos apartamentos e a dos andares. O que talvez explique, em parte, o fato da montagem do filme ter praticamente obedecido a ordem em que os personagens foram filmados. Não havia nada que justificasse a inclusão de um personagem antes do outro. Diferentemente de *Babilônia 2000*, onde a montagem respeita à ordem da filmagem porque a passagem do tempo é fundamental para um filme que registra justamente a passagem do ano, em *Edifício Master* Coutinho opta pela ordem de filmagem por ser talvez a única possível, a única a evitar conotações ou ligações indevidas entre os depoimentos.

A primeira imagem do filme é a de uma das câmeras de vigilância do prédio. Nela, o que vemos é Coutinho chegando com parte da equipe. Se há uma retomada do procedimento habitual do cineasta que afirma que o que estamos vendo não é o “real” propriamente, mas o encontro do cineasta com um de-

terminado universo, ele surge já envolvido em uma imagem de uma câmera de controle. A equipe é, desde o início, também colocada sob o olhar dos outros. Estamos filmando, diz o filme; mas também somos filmados. Essa dimensão de controle é reforçada pelos primeiros depoimentos, em que o “passado negro” do prédio é lembrado. O “antro de perdição”, segundo Vera, a primeira entrevistada, teve fim quando Sérgio, o atual síndico, assumiu.

De uma certa maneira, o filme faz um breve inventário da nova situação nesses primeiros depoimentos – “*peessoas de mau grado saíram*”, “*hoje é um prédio familiar*”, “*queria colocar o prédio bonito, digno, decente, isso graças a Deus eu consegui*”. A frase que sintetiza melhor os métodos utilizados para essa reforma moral e administrativa é a seguinte: “*Eu uso muito Piaget, quando não dá certo, eu parto para Pinochet*”, dita pelo síndico. Métodos associados às câmeras de vigilância e a seguranças que vemos circular pelo prédio, que apontam para um traço central do cotidiano nas grandes cidades contemporâneas: a intensificação e generalização do controle. O antro de perdição era, apesar de tudo, divertido.



Pelo menos é o que depreendemos da fala de Dona Maria do Céu, que conta, em meio a uma gargalhada contagiante, as reuniões na portaria, o porteiro que bebia e depois ia dormir, o outro que descia pelo andaime, enfim, um mundo festivo que ela acompanhava com as amigas. É um riso que desaparece de seu rosto ao final do depoimento, quando ela diz: *“era uma baderna aqui, agora o Sérgio chegou, graças a Deus... agora está tudo silêncio... mas ó coitado, como ele sofreu (...)”*.

No entanto, o filme não se atém à questão do controle. Da mesma forma que, nos morros do Rio de Janeiro, Coutinho não se centra diretamente no tráfico ou na polícia, deixando para as entrelinhas a barra-pesada, no Master o procedimento é semelhante. A partir da quarta entrevista, praticamente desaparecem referências verbais ao funcionamento do prédio. As imagens das câmeras de vigilância estarão lá a nos lembrar dessa situação, mas o que vai interessar é a vida dos moradores nos seus conjugados. A cada porta que se abre, nos deparamos com uma forma de existência diferente. Aposentado, camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, músicos, funcionária pública... Coutinho interage tentando *“entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão”* (citando o que ele disse na edição 22 da revista Cinemais); quer se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera. Assim, Maria Pia, uma empregada doméstica espanhola, defende sem constrangimentos a inexistência da pobreza no Brasil e a lógica do patrão: *“Os pobres mentem, são preguiçosos, não gostam de trabalhar. (...) às vezes as pessoas acham que sou do lado do patrão; eu sou do lado da realidade(...)”*. Ao mesmo tempo, Maria Pia é também uma



avó carinhosa e preocupada com os filhos e netos. Coutinho não julga; cabe ao espectador tirar suas conclusões a partir do que vê e escuta, o que não significa nem neutralidade nem rejeição do ponto de vista do autor, mas uma relação original, extremamente difícil, entre o seu ponto de vista e o de seus personagens. O que interessa não é o personagem como um fenômeno da realidade,

dotado de traços típico-sociais rígidos, com uma identidade definida, mas o personagem enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo* (usando aqui um pensamento de Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski). Não é por acaso que não há qualquer plano do prédio visto de fora. As imagens que separam os depoimentos são sempre do ponto de vista de quem está no interior do edifício. Por isso sua ênfase em dizer que não é um filme sobre a classe média, embora o espectador tenha possibilidades de sobra para estabelecer ligações entre o singular de cada situação e algo como um “estado de coisas” das classes médias brasileiras.

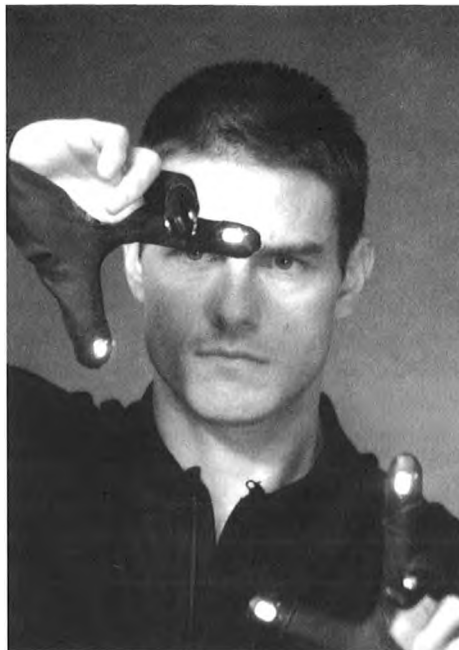
Trata-se de ser *“o menos artista possível”*; intervir o menos possível, insiste Coutinho. Eu diria que o “menos” a que Coutinho se refere é uma forma de trabalho, ou de arte, minimalista, fruto de um esforço desmesurado durante todo o processo do filme. Da pesquisa à montagem, Coutinho atua com um rigor excepcional, produzindo uma estrutura narrativa sem uma única imagem “ilustrativa” nem qualquer som que não esteja sincronicamente ligado ao que é mostrado. Claustrofóbico em alguns momentos, *Edifício Master* não deixa, no entanto, de indicar fissuras e micro-resistências mesmo em um universo tão enclausurado. Um cinema de combate a um presente saturado de imagens; um cinema que nos captura e impõe uma outra maneira de ver e pensar o Brasil.

Perto de um final infeliz

por Paulo Santos Lima

O cinema narrativo clássico, desde a primeira metade do século XX, já comprometido com as regras de gênero, com o romanesco, com a linearidade, com a transparência que nos impedia de perceber todo um sistema por trás do apresentado na tela, antes de ser um resultado da ingenuidade de seus executores, era um produto que abria pequenas fendas no sistema que permitiam – pelo menos aos espectadores mais atentos ou mais preocupados com os processos – um salto afora daquela linguagem atrelada ao entretenimento caça-níqueis. Exemplos não faltam. Os filmes *noir*, por exemplo, foram exímias obras de duplo sentido, como o final de *Relíquia Macabra* (1941), no qual Sam Spade dispensa a traidora, que vai em cana, fazendo assim a justiça catártica, mas também ficando sob a sombra da tristeza e da solidão; concluindo, ainda, que os sonhos são tão falsos como uma tola ilusão.

Bem, o *noir* não era dos gêneros populares do cinema americano, mas um filme como *Rastros de Ódio* (1956), no qual John Ford refaz a ordem da construção da civilização branca, sem uma reconciliação branca-indígena, é das obras que optaram por um universo nuançado. Ou seja, se o mundo onírico da classe média americana dialoga com o destino de Debbie, a sobrinha raptada pelos comanches que no desfecho do filme volta à “civilização”, o personagem-ícone desse processo de restabelecimento da ordem, de resgate, Ethan Edwards (John Wayne), é um ser marginalizado, que vive a descanteio



do mundo convencionado como arquétipo civilizatório. A cena final, longe de ser feliz ou reconfortante, denuncia o quanto o sistema pelo qual o (anti)herói do filme luta para mantê-lo a salvo dos conflitos, dos embates étnico-cultural-raciais, o cospe aos bagaços, não permite a ele uma estadia legítima.

Peguemos, também, o caso mais recente de *Taxi Driver* (1976), assinado por um diretor que transgrediu (primorosamente) no discurso, sem, com isso, deixar de estar apoiado na narrativa clássica. Se bem que este filme garanta leituras múltiplas, e faça da coluna vertebral da dramaturgia tradicional uma geléia que embaralha o julgamento e organização lógica do espectador, há ainda um viés de parábola, de queda e ascensão, que rascunha um final, no mínimo, irônico: Travis Bickle, o taxista de Robert De Niro, volta à ativa e aparenta equilíbrio psicológico (esse traço tão caro à construção dos protagonistas virtuosos do cinema comercial-narrativo)... até o momento no qual, segundos antes de os créditos finais invadirem o quadro, ele olha o retrovisor do carro, num olhar repleto de neuroses, ódio, medo, vingança e tristeza. Ou um *Caçadores da Arca Perdida* (1981), um exemplo máximo do filme de entretenimento que em momento algum da projeção abandona a ironia, as referências e a crítica às convenções do cinema caça-níqueis. Os últimos planos mostram o destino da gloriosa arca perdida, “aprisionada” num galpão inútil, repleto de outros relicários que contam parte da história da humanidade; tesouros

estes assassinados pelo sentimento de posse e pela mesquinha política.

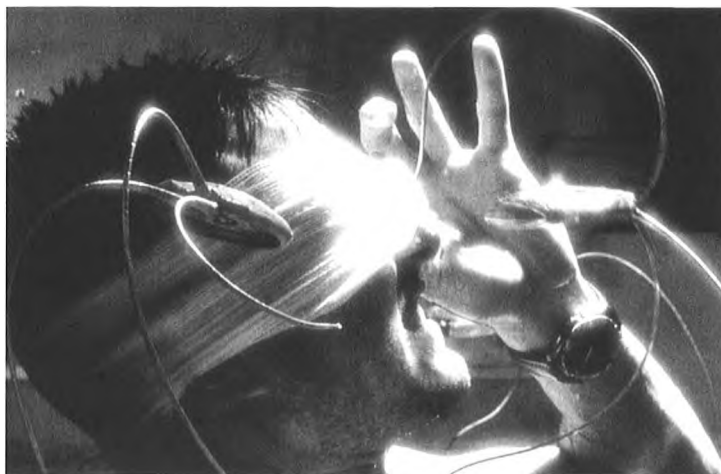
E é o diretor de *Caçadores da Arca Perdida* um dos termômetros deste fim da história do cinema. Spielberg, longe de ser um cineasta da transgressão, pelo menos ainda brincava com os gêneros e usava o máximo de esforço criativo para, ao menos, em meio ao seu discurso conservador, fazer grande cinema. De repente, a partir do nefasto *A Lista de Schindler* (1993), o homem adota o estilo de cinema de um Michael Bay, por exemplo, e usa a linguagem que está em voga no cinema dos últimos cinco anos: utilização de várias câmeras, montagem histérica e espelhada no ritmo dos videocliques, computação gráfica vendida como ilusionista e mostrada na tela como enganação grotesca, trilha incidental permanente que entende o espectador como uma múmia incapaz de discernir seus sentimentos etc. Nestas ect., vem algo pior, muito pior e que está sepultando a “pureza” do cinema, essa pureza característica que até então a linguagem cinematográfica tinha de nos fazer acreditar na farsa sem que, para tal, tivesse que se escorar num inventário inflado. As ironias perceptíveis no final dos filmes, ou mesmo no correr da dramaturgia, eram sensíveis aos que a ela buscavam. Um conservador, talvez, em 1956, jamais notaria as brechas na limpidez e transparência da história de *Rastros de Ódio*. Havia uma multiplicidade de “pontes” entre filme e espectadores, mas cada uma dessas pontes não o enganava em momento algum naquilo que sua capacidade sensorial (e experiência) poderia captar.

Hoje, a coisa mudou. Daí, até um Spielberg, covarde e ambicioso, leva seu discurso cinematográfico num terreno muito seguro, cria uma ponte única que, em certo momento, quase sempre no epílogo, joga rio abaixo, para no lugar construir uma outra, que ele de

fato julga como caminho digno, ou como um meio correto e caro de iludir seu espectador. Por que isso? Ora, um filme hoje, para a indústria cinematográfica norte-americana, não pode ser meio rentável. Ou ele é... ou ele é. Não existe meios termos, muito menos um “não”. Os produtores, então, preferem endossar roteiros que puxam múltiplas tendências, fazem um multi-produto. Assim, o romance, a aventura, o medo, o suspense, a ironia, as referências com os filmes clássicos (aqueles que de fato representam o cinema como grande arte do entretenimento ou do pensamento artístico), a música, a violência, valores masculinos e femininos, indumentária, elos de ligação com o maior e mais distinto número possível de sujeitos-consumidores, tudo isso tem de estar numa única história.

Pois *Minority Report* – *A Nova Lei* é mais um produto grotesco de Steven Spielberg. Talvez menos criminoso que *A.I. – Inteligência Artificial*, já que não se utilizou dos parâmetros de Kubrick para, a horas tantas, descartá-los a serviço do cinemão fácil e dos valores piegas que o diretor de *Tubarão* vem aplaudindo sobretudo depois da paternidade.

Tom Cruise faz o policial de uma divisão, em futuro próximo, que descobre os crimes antes mesmo de serem cometidos. Sem esmiuçarmos o enredo, o que vale é o espaço diegético de *Minority Report*, que representa um mundo opressivo, higienizado, controlado e desumano. Antes de ser uma referência ao 2001 kubrickiano, algo factível uma vez que Spielberg e Kubrick firmaram amizade para o projeto de *A.I.*, as coisas daquele mundo apresentado no filme dialogam mesmo é com o inventário que o renascimento do cinema de ficção-científica cerebral soube muito bem resgatar nos anos 80 e 90. Daí, *Blade Runner* e *O Vingador do*



Futuro são os modelos apropriados por Spielberg, até porque *Minority Report* é baseado em conto de Philip K. Dick, autor do livro que deu base ao filme de Ridley Scott.

Spielberg, então, resgata a ficção-científica, só que com propósitos nefastos. A ficção-científica é um gênero que permite uma visão aguda sobre o presente sem que haja confronto político mais severo, uma vez que, grosso modo, está-se falando de algo imaginário, longe de se dar nomes ou referências diretas ou explícitas. Portanto, este gênero é, muitas vezes, o paraíso dos cineastas aproveitadores, que usam a ficção longe do que um Robert Wise fizera em *O Dia em Que a Terra Parou* ou de uma obra-prima (talvez a maior obra de ficção-científica filmada no período da Guerra Fria) chamada *Guerra entre Planetas*, de Joseph M. Newman. Estes eram filmes que, apesar da metáfora, deixavam às claras o miolo de suas intenções políticas.

Ninguém, hoje, sente-se plenamente à vontade com a avalanche de imagens e valores vomitados pelos sistemas de alta tecnologia. A mais temida das misérias deixa de ser a social para ser a miséria tecnológica. O homem encanta-se com os instrumentos de cerceamento ao passo que, contraditoriamente, sente-se um tanto sufocado. Daí esses filmes que mostram esses mecanismos em estágio avançado (efetuando titanicamente o papel que ainda engatinham agora, em nosso presente) serem tão caros aos espectadores. Isso porque lançando esses questionamentos ao futuro, parece que não haverá tal consumação. Ainda mais se, no caso de um *Minority Report*, ao final, o herói da história restabelecer os valores máximos da cartilha neoliberal. Bem, aquele que deveria ser o mais rico deles, a liberdade, traduz-se já a partir de hoje na “liberdade individual”.

É o que John Anderton, o personagem de Cruise, faz, na segunda metade do filme. Toda a encenação hipnótica daquele mundo ironicamente apresentado (um lugar-comum até interessante, se pensarmos a pobreza com a qual o cinema-entretenimento vem flertando nos últimos anos) é esmagada pela ação individual de um homem que preza seus valores. Ora, se a versão *director's cut* de *Blade Runner* lança seus personagens (e o espectador) num abismo de incertezas, algo anunciado em todo o correr do filme, que mostra um mundo

estuprado pelas corporações econômicas e desenvolvimentismo megalômano, *Minority Report* nos mostra um mundo assustador que, faltando 15 minutos para o término do tempo diegético, evapora-se.

A traição de Spielberg é múltipla. Seu cinema caça-níqueis abraça vários vieses para atrair o maior número de espectadores. Sentados na sala, enganados continuamente pela narrativa que abafa os furos do roteiro (afinal, Spielberg há muito não filma um belo roteiro, com exceção da primeira metade de *Inteligência Artificial*), o pobre coitado que estiver no impulso das ondas do filme, acaba, faltando pouco para se ver livre daquele amontoado de *déjà vu*s, ainda assistindo ao vômito pequeno-burguês de Spielberg, que restitui os valores da família, do matrimônio, do amor nobre e inabalável, quando põe seu herói às claras com a trama do vilão e, como recompensa à justiça que ele faz, tem restaurado seu casamento com a mãe de seu filho, assassinado há seis anos e desculpa para Anderton cair na solidão e nas drogas... porque, no cinema comercial desta virada de século, um herói jamais poderá ser um Popeye Doyle de *Operação França*, um homem da lei que vez e outra fraqueja e fere os códigos morais; e quando o faz, há um grave motivo por trás.

Outra guinada de filme e roteiro que trouxe resultados medonhos foi o de *Insônia*. Aqui, contudo, o sentimento é menos de revolta contra os autores do que a perplexidade. Afinal, Christopher Nolan pela primeira vez assumia um grande projeto, contando com elenco de estrelas e um orçamento que jamais pensou ver pela frente. Sabia-se, desde o início, que *Insônia* era um projeto mais tradicional, mais clássico que pós-moderno, como era *Memento*, filme afetado que abriu as portas do *mainstream* hollywoodiano para Nolan. O diretor, contudo, quase como um encanto, soube pegar as poucas virtudes de *Memento* e lançá-las nas exigências mercadológicas de *Insônia*. Se o primeiro filme enganava o espectador numa narrativa de trás pra frente (um claro cacoete desse cinema pós-moderno picareta), mesmo mantendo a estrutura de cada segmento nos domínios plenos do cinema transparente, agora são as ações dos personagens quem transgridem o enlatado do cinema comercial. Do cinema pós-moderno, que vampiriza vários elementos e retalha a ordem

cartesiana dos mecanismos do cinema narrativo sem ao menos questioná-lo ou pensar em outras saídas para o experimentalismo artístico, Christopher Nolan opta pelo cinema clássico – uma vez que o cinema moderno, agora incorporado pelo cinema narrativo, não consegue mais chegar à tela em estado bruto, graças à conjuntura política do mundo. Cinema clássico imbuído de camadas, de meios tons, que permitem um desenvolvimento dos personagens como raramente se via, desde os filmes policiais políticos dos anos 70, talvez, e meia dúzia de outros, posteriores.

Al Pacino é Will Dormer, um policial vai com um parceiro (Martin Donovan) ao Alasca ajudar os policiais de uma cidadezinha a capturar um serial-killer. O clima entre os dois não é louvável, uma vez que o personagem de Donovan vai prestar depoimento no qual Dormer é citado por atos irregulares. Ele, no caso, plantou falsas provas para capturar um assassino – uma sutil referência a *A Marca da Maldade*. Voltando ao Alasca, aquele lugar no qual a luz do sol está presente por três meses seguidos, no verão austral, luz que de tão permanente cega o policial, que não consegue dormir pela falta de noite, ausência de contraponto com a luz. Esse mundo monocromático impede a reflexão, porque não permite o diferenciar das coisas. E é nesse ambiente do Alasca, que numa caçada ao assassino em meio a pedras e nevoeiro, que Dormer acerta por engano seu colega de ofício. Dali até o final não fica claro o quanto Pacino queria matar Donovan. Assim como as relações entre ele e o assassino (Robin Williams) também diluem as diferenciações entre bem e mal, policial e bandido, admiração e ódio, respeito e desprezo.

Se *Insônia* deixa reservada a pureza, a ética, na figura da policial Ellie Burr (Hilary Swank), um motivo



há. É ela quem descobre uma cápsula que seria a prova que, acidentalmente (ou não), Dormer atirou no colega. Resgatada pelo “herói”, esta bala terá destino certo. Pelo menos em se tratando deste cinemão covarde e moralista. Minutos antes de sua morte, esvaindo em sangue, após ter sido atingido pelo serial-killer, que agora jaz afundado na água gelada, Dormer ainda consegue entregar a “cápsula-moral” para a detetive. Se até aquele instante, ele trafegava entre a vilania e a justiça, com sua morte fica claro que ele, ao menos, era um pecador. E aos pecadores, no cinemão besteirol, resta apenas a morte, jamais a clemência. E a mocinha pura, porta-voz da moralidade monofônica, titubeia por alguns

segundos, mas deixa claro ao que veio, no filme, e leva a prova do crime à justiça institucional. Tudo aquilo de Kane, de Ethan, de Popeye Doyle, que havia no personagem de Dormer, reduz-se a mais um anti-herói usado como contraponto à lei e à ordem.

Spielberg, o traidor oportunista, e Nolan, garotão que fraquejou sob a ameaça dos chefões, são tristes exemplos de como o cinema atual usa a estrutura do cinema narrativo clássico, o restabelecer da ordem culminada com o *happy-end*, sob uma sombra muito mais negra. O fiasco nas bilheteiras tem feito esses homens abandonar um jeitão mais anárquico, mais “rabelaisiano”, de lidar com as estruturas

narrativas tradicionais e assumirem a política do não-risco, da certeza burra. Nos últimos cinco anos, nunca houve no cinema americano uma supremacia tão grande do final feliz. Final feliz para os bolsos dos produtores. Nem tão feliz assim para os diretores. E trágico para um cinema que, a essa altura do campeonato, após a bela revolução trazida pelos cinemas modernos, poderia arriscar mais seu pescoço.

O enigma *Mulholland Drive*

por Clara Lobo

Um homem está sentado num banco de uma lanchonete. Um outro homem está sentado à sua frente. O som ambiente está abafado, e reverbera de forma antinaturalista. O primeiro homem começa a falar que teve um sonho sobre esse mesmo lugar em que estão, e que estava sentado exatamente na mesma posição que está agora. No sonho, não era dia nem noite: era metade dia, metade noite. Ele sentia medo. Conta que o segundo homem estava, no sonho, perto do balcão da lanchonete, e que também sentia medo. Então o primeiro homem descobre o porquê do medo: nos fundos da lanchonete, ele conseguia ver através da parede, havia uma figura horrível que os aterrorizava. Ele diz que a figura era tão horrível que ele não gostaria de vê-la fora de um sonho. O segundo homem diz, então, que o primeiro homem está lá para descobrir se esse ser horrível está nos fundos da lanchonete. O primeiro homem concorda. O segundo homem levanta-se e vai pagar a conta, aproximando-se do balcão. O primeiro homem continua sentado no lugar onde estava. O primeiro homem olha em direção aos fundos da lanchonete, e ele está visivelmente com medo. Ele olha para trás, e seu amigo está próximo ao balcão. Os dois saem da lanchonete, indo em direção aos fundos. Lá, detrás de um muro, aparece uma figura assombrosa. O primeiro homem cai desfalecido.

Acima está descrita uma cena síntese do longa-metragem *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive)*, de David Lynch, onde já está apontada a questão que tomará força ao longo do filme: a **indissociação** entre o mundo consciente e o mundo inconsciente. Aqui, difícil é distinguir o sonho do estado de vigília, pois estamos num ambiente em que os dois podem transmutar-se um no outro sem grande dificuldade.

A mítica Los Angeles é o local onde se desenrolam (ou enrolam-se, nesse caso) as histórias do filme. A tradução para o português do título *Mulholland Drive* soube valorizar a importância da presença dessa cidade, importância essa que se deve a Hollywood e a toda uma cultura a ela associada. A mitologia americana moderna (fundada e consolidada pela máquina de sonhos hollywoodiana) está lá com toda a sua força, concretizada através de personagens e situações clichês, e subvertida através de uma narrativa delirante.

Há algo de ilógico, imprevisível e obscuro na teia de relações construída pelo filme. Por trás dessa teia há figuras bizarras que pouco têm de humano, formas distorcidas, pessoas mal-formadas que são, talvez, a causa inexplicável do pesadelo que vemos na tela. Em *Mulholland Drive* não há, aparentemente, causas nem tempo cronológico confiáveis. Na verdade, toda sua *mise-en-scène* não nos parece confiável, e ela não parece pedir que nela confiemos. É uma tarefa frustrante tentar **linearizar** o **rizoma** que vemos na tela, pois em algum momento nós teremos o impasse de dois corpos ocupando o mesmo lugar no espaço, da consequência vir antes da causa, ou da causa só poder se concretizar através de um elemento da consequência.

Essa forma onírica de encaixe de situações e essas figuras que parecem não se enquadrar em códigos que definem a normalidade são, por sua vez, associadas a personagens tomadas por um fluxo delirante que emana da transfiguração do real, dando-nos a sensação de perigo vindo de um não-lugar que está em toda parte. O espaço físico não mais importa; a existência não respeita leis físicas, ela não é regida pela materialidade, apesar de ser através da materialidade que ela se exerça. As personagens deste filme são vítimas-agentes de um mundo cuja racionalidade está apenas na superfície, pois ela é, aqui, superficial. E a percepção do que há além dessa superfície pede

uma chave cognitiva diversa daquela a qual estamos acostumados.

David Lynch traz do imaginário coletivo americano um apanhado de figuras tipicamente hollywoodianas (e algumas bizarrices) para nos contar sua história, colocando-as em situações ora extraordinárias, ora lugares-comuns. É essa mistura entre o agradável e o grotesco, o óbvio e o desconhecido, que constrói o clima de *Cidade dos Sonhos*, como se estivéssemos atravessando constantemente de um ao outro lado do espelho, num jogo interminável de claros e escuros.

Essa imersão na galeria simbólica da indústria cinematográfica americana nos traz tipos como a mocinha ingênua que chega a Los Angeles com o sonho de virar uma estrela de cinema, a morena misteriosa, sensual e de caráter ambíguo, a máfia italiana etc. Há também uma série de situações típicas: Adam Sandler, o diretor no filme, flagra sua mulher na cama com um empregado, ou - um clichê que se cristalizou como tal na década de 90 - o assassino que comete uma série de homicídios por causa de seus descuidos.

Esses personagens não são tratados com escárnio ou desmazelo pelo diretor; ao contrário, é aparente a fascinação do diretor por eles e, não apenas por eles, mas também por tudo o que eles simbolizam. É evidente que Lynch é crítico em relação ao tipo de produto cultural em que normalmente essa galeria de tipos está inserida, mas aqui ele não os está criticando, pois são esses mesmos personagens óbvios que vão fazer a passagem para o universo que ele nos quer mostrar.

Um fenômeno importante comentado por Marcelo Coelho em sua coluna na Folha de São Paulo é o de que, enquanto os filmes obscuros da década de 70 motivavam dois tipos de pergunta: "O que é que de fato aconteceu?" e "O que é que estão querendo dizer?", em *Cidade dos Sonhos* a sensação que se tem é que os esforços se concentram para dirigir a atenção do público apenas para a primeira pergunta. Para **fruí-lo**, somos forçados a reconstituir mentalmente a história do filme. Mas a ânsia do público em achar uma explicação realista para a vertiginosa narrativa

que vemos na tela demonstra como esse filme tem um grande potencial para se fechar somente nesse jogo de quebra-cabeças, diferente de filmes como, por exemplo, *O Espelho*, de Tarkovski, onde a tentativa de compreensão da narrativa ("O que de fato aconteceu?") nos leva naturalmente a pergunta "O que isso quer dizer?".

Não é difícil descobrir a existência da possibilidade de traçar uma ligação realista entre as duas histórias, explicando a primeira como um delírio de Diane antes de morrer. Guardo minhas ressalvas em relação a ela. Essa reserva se deve a uma questão simples: se a obra se fecha numa interpretação tão pobre, se ela necessita da desculpa do sonho ou delírio para se permitir fugir do realismo, ela perde força tanto em qualidade artística quanto no seu valor de reflexão sobre o mundo. Apesar de desconfiar cada vez que ligações baseadas no naturalismo se tornam possíveis, não posso me negar a detalhá-las.

Tomemos então como estado de vigília a segunda parte do filme (na segunda parte o enredo, apesar de montado não linearmente, é mais realista). Vemos que Diane é uma atriz medíocre apaixonada por Camilla, mas essa a troca pelo diretor. Diane resolve contratar um assassino para matá-la, e o sinal de que ela está morta será uma chave azul. Quando vê a chave azul em cima de sua mesa, ela começa a delirar e, por fim, se mata. Para essa interpretação, a festa em que Adam e Camilla anunciam sua união é a chave para fazer a maioria das relações. A primeira parte do filme, então, seria algo como um delírio ou sonho (um estado qualquer de perda de consciência no limiar da morte) e ela agora se chama Betty (o nome da garçonete que a atendeu enquanto ela negociava com o assassino) e se hospeda na casa de sua tia Ruth (Diane diz, na festa, que tinha uma tia que morreu e que lhe deixou dinheiro). Camilla é milagrosa-



mente salva do assassinato por um acidente em que ela sai praticamente ilesa, porém amnésica, e Diane/ Betty é quem vai ajudá-la. Ela agora é uma ótima atriz, e o diretor a quem ela tanto odeia está em apuros: traído pela mulher e com problemas no trabalho (na festa Adam comenta rapidamente que ele havia se separado e ficado com o Mercedes, enquanto a mulher tinha ficado com o limpador de piscina). A chave azul ganha, no delírio, nova forma e está dentro de uma bolsa cheia de dinheiro exatamente igual àquela que Diane usa para pagar o assassino na lanchonete. O trajeto e limusine em que está Rita no início do filme são os mesmos do final, quando Diane vai a festa em

que ela receberá a horrível notícia. A mulher que beija Camilla na boca durante a festa volta como Camilla Rhodes, uma atriz imposta ao diretor, e o primeiro nome do qual Rita consegue se lembrar é o dela, Diane Selwyn.



mecanismo estrutural de um sonho está lá: desde vê-lo como a realização de um desejo até a troca de nomes e recriação de espaços. Mas, aparentemente, nem tudo pode ser explicado através dessa única interpretação. Assim como Diane vê o nome Betty

no crachá da garçonete, Rita vê o nome Diane. Tudo pode significar diferentemente. Sem explicações naturalistas para essas duas narrativas que se cruzam, o mistério é maior e mais grandioso. Duas existências se cruzam numa só matéria, histórias são reconstruídas em universos paralelos, êxitos transmutam-se no seu contrário. E ainda nos resta dois grandes mistérios: o anão na cadeira de rodas que é dono do estúdio e o ser subumano que vive atrás da lanchonete.

Se há um pesadelo por trás da aparência de sonho, essas duas figuras são suas peças-chave. Porque não figuram no hall de personagens típicos da indústria, porque são um indício do que costumamos chamar de lynchiano, porque sua

existências não são possíveis num mundo cuja essência é racional. Vagamos então pelo mundo do que não se pode dominar, do instinto, da insanidade.

É como se todo aquele mundo de fantasia fosse guiado segundo a vontade de seres nefastos, os quais não podemos ver. É como se as intenções fossem as mais obscuras, como se aquela fosse a essência, apesar da aparência ser clara e plana. É como se houvesse um perigo iminente por trás de cada um daqueles personagens chavões e daquelas situações idem, como se o visível fosse o menos confiável. Os velinhos que ajudam Betty na chegada em Los Angeles são um exemplo do que falo. No início solícitos e calorosos, eles logo depois se mostram estranhamente desumanos. No carro, ao contemplarem a cidade, seus sorrisos são gélidos e em suas expressões não há nada que lembre a doçura de antes, como se algo os houvesse esvaziado o interior, como se outro sentido estivesse a eles reservado.

O anão e o ser atrás da lanchonete têm uma importância significativa na estrutura de *Mulholland Drive*. Os dois personagens concentram uma espécie de poder vasto e **reptiliano** que vai do jogo político-econômico (o anão) ao domínio psíquico (o ser atrás da lanchonete). É este último que guarda a caixa azul - a promessa de descoberta da verdade - de onde saem, ao final do filme, os dois velinhos que atormentam Diane em seu delírio. O que isso parece nos dizer é que é na essência dúbia dos velinhos (nada é o que parece, como no clube Silêncio) que encontraremos uma espécie de verdade. Aliás, é no clube Silêncio ("no hay banda, it's all tape-recording") que Betty descobre a caixa azul em sua bolsa.

É preciso desconfiar em *Mulholland Drive*, e é preciso desconfiar de *Mulholland Drive*. Não é clara a intenção de Lynch em colocar em questão todos os pontos que levantei durante o texto, e é possível que seu fascínio pela cultura de massa americana, pelo bizarro e pelo jogo de quebra-cabeças não formule, necessariamente, nenhuma questão maior sobre a cultura de seu país. Não obstante, quando temos todos esses indícios para essa interpretação, é preciso segui-los, experimentá-los, pois a história de um filme deve não só ser um reflexo da realidade, mas também seguir o caminho contrário, refletindo-se nela.

Personagens solitários trafegam em *Amores Brutos* e *Brother*

por Humberto Pereira da Silva

Amores Brutos e *Brother - A Máfia Japonesa Yakuza em Los Angeles*, do mexicano Alejandro Gonzáles Iñárritu e do japonês Takeshi Kitano, respectivamente, foram concebidos no mesmo ano (2000), tiveram trajetórias pelos grandes festivais (Sundance, Veneza, Cannes), abordam a crueza da violência e da solidão e têm uma grande metrópole como pano de fundo. Num primeiro momento, trata-se de filmes bastante distintos.

Amores Brutos possui uma narrativa tensa, seus personagens são acometidos de freqüentes explosões de violência, a narrativa é vibrante e as cenas de violência são angustiantes (nas seqüências de ação, a câmara, quase documental, se movimenta de modo frenético), os adornos que compõem os diversos cenários não deixam dúvida quanto ao perfil social de cada personagem, visto que são apresentados em campos sociais opostos. *Brother*, em contrapartida, possui uma narrativa quase que completamente destituída de elementos de tensão e repleta de hiatos (o que dá à trama e a composição dos personagens uma complexidade incômoda para um filme pautado pelo confronto de gangues). A silhueta dos personagens é pouco reconhecível (em muitos enquadramentos, rostos são exibidos de modo totalmente oblíquos), as ações são lentas, quase estáticas; nas cenas de violência - muitas despontam de modo abrupto e praticamente sem relação com a seqüência anterior -, o enquadramento é praticamente fixo. Contudo, guardadas as diferenças, ao abordarem questões como a violên-



cia e a solidão em grandes conglomerados urbanos, esses dois filmes despertam a atenção, uma vez que - da enxurrada de filmes sobre violência desde *Pulp Fiction* - parecem exigir do espectador um olhar mais aguçado para alguns matizes da violência nas metrópoles globalizadas. Mais especificamente: para o modo como a violência é retratada na Cidade do México e em Los Angeles. Um

ponto que merece destaque, com isso, é que tanto em *Amores Brutos* quanto em *Brother* são exibidos personagens solitários que trafegam violentamente pelas ruas dessas cidades.

Amores Brutos é narrado a partir de um acidente que vai alterar a vida de três pessoas. Nas agitadas ruas da Cidade do México, um modelo e dois jovens de periferia têm um encontro fatal, encontro esse presenciado por El Chivo. A modelo estava feliz, pois, momentos antes, saíra de uma entrevista televisiva e tivera a notícia de que seu amante comprara e decorara um apartamento para ela (com a janela da sala diante de um *outdoor* que cobre a parede de um prédio e exhibe suas belas pernas). Depois do acidente, ela cai em desgraça. Já os dois jovens de periferia, responsáveis pelo acidente, estão numa desabalada fuga. Um deles (Octavio), perde todo o dinheiro que ganhou em rinhãs de cães quando Coefi (um rottweiler que é uma máquina de matar cachorros), origem da grana, é alvejado pelo dono do cachorro com o qual está brigando. No desespero, Octavio perfura o algoz de Coefi

com uma faca e foge. Ainda que nesses personagens se revelem facetas interessantes para que se possa, por exemplo, tratar de diversos conflitos sociais e sentimentais do México moderno, por conta do que se propõe aqui, é El Chivo que chama a atenção. Ex-guerrilheiro, El Chivo abre mão da família e ingressa na luta armada. É preso e vê seus ideais de mudança social ruírem. Depois de algum tempo na prisão, entra em liberdade, mas perde o sentido da vida e passa a perambular com uma matilha pelos becos da cidade. Entrega-se, então, ao seu algoz e, sem muitas justificativas, passa a viver como assassino profissional de empresários.

Enquanto a crueza da violência em *Amores Brutos* está presente principalmente nas rinhadas de cães, em *Brother* ela ganha intensidade com a limpeza da honra pelo haraquiri (interessante, a esse respeito, ver que o código de honra Yakuza – a máfia japonesa – ao contrário dos ocidentais do *ancien regime*, consiste na danação do próprio corpo, tanto quando alguém comete uma falta, como quando a alguém paire qualquer suspeita sobre sua conduta). Kitano segue a idéia de código de honra para contar a história de Aniki Yamamoto, um gangster da Yakuza que percebe o perigo que ronda seu chefe, mas não consegue evitar que uma conspiração resulte em sua morte. Como se recusa a aceitar um pacto com a “família” inimiga, vê-se obrigado a escolher entre a morte de acordo com os códigos de conduta da máfia (seu “Irmão” é indicado para executá-lo) e o exílio. Escolhe a segunda alternativa. Então ele vai para Los Angeles, ao encontro de um meio-irmão que, à primeira vista, foi educado nos Estados Unidos justamente para ficar distante da violência que cerca o mundo da máfia. Ocorre que seu meio-irmão é um pequeno traficante – junto com alguns negros e chicanos – que é explorado por uma pequena gangue da área. Numa seqüência



de acontecimentos aparentemente casuais, Yamamoto vê-se obrigado a dizimar a gangue que ameaça seu meio-irmão (mesmo nos Estados Unidos ele não escapa ao destino que lhe cabe) e, com isso, tem de prestar contas ao bando que está numa hierarquia superior e que, efetivamente, detém o poder na região. É quando, com a ajuda de um “Irmão” Yakuza que abandonou o Japão para juntar-se a ele em Los Angeles, usa de sua astúcia para controlar o poder e estabelecer o controle total da região. Não sem antes selar acordo com uma possível rival: a *Little Tokio* de Los Angeles.

Personagens solitários e a cidade ao fundo

Tanto *Amores Brutos* quanto *Brother* têm como pano de fundo uma metrópole. Cidade do México, Los Angeles e, em alguns momentos de *Brother*, Tóquio. Mas é preciso guardar as diferenças entre os modos como Iñárritu e Kitano apontam a câmera para a cidade. Na Cidade do México a sujeira, a poluição e a miséria convivem com a elegância e o requinte. Iñárritu capta tudo isso com ritmo intenso e crueza exemplar, ao lançar luz sobre uma metrópole que, ao mesmo tempo, é requintada e terra de ninguém. Por isso, é nessa metrópole agitada e confusa que se pode notar um terrível contra-senso da modernidade: o trânsito é caótico, há uma espécie de convivência forçada entre as pessoas, uma cumplicidade inevitável. Dessa cumplicidade pode-se buscar elementos para explicar como El Chivo assassina um executivo à luz do dia num restaurante sofisticado e, mesmo assim, continue a transitar calmamente pelas vielas da cidade e a traçar planos para emboscar sua vítima futura. Entre um caso e outro, os acontecimentos se dão como se nada tivesse ocorrido. É que na metrópole focalizada por Iñárritu a violência não escapa à luz do dia. Tudo é visível (jogos ilegais, agiotagem, assassinatos, desmanche de carros e assim

por diante), mas como numa espécie de pacto surreal, isso pouco importa. A ruptura com as regras de conduta parece se inscrever naturalmente na ordem das coisas. Assim, quando há o disparo providencialmente acidental de uma arma numa rinha de cães (aliás, fato esse freqüente nas mais diversas esquinas), ou quando um executivo contrata um assassino pouco convencional para matar um sócio inoportuno (El Chivo, o contratado, seria apenas um instrumento, contudo, para espanto do espectador, ele rompe de forma inaudita o pacto estabelecido), o que se observa é que essas sucessões de acasos afetam apenas quem está diretamente envolvido nos acontecimentos, pois neles não há qualquer controle dos ímpetos e um sentimento mais forte, por assim dizer, de suas conseqüências. É cada um por si. O organizador das rinhas de cães, depois que Coefi é alvejado, simplesmente lava as mãos e sai de cena; o policial corrupto que faz a intermediação nos assassinatos de El Chivo não está presente no momento em que ele rompe um trato. Ou seja, na urbe de Iñarritu, cada qual, jogado à própria sorte, convive de modo resignado com a violência e a quebra das regras de conduta: não há voz de comando. Se cada um sabe dos perigos que rondam cada esquina, se cada um sabe quem são os suspeitos de sempre, todos sabem, igualmente, que os efeitos esperados da violência são como os de uma roleta russa. A conclusão a que se chega é que na Cidade do México, por conta da diluição das expectativas de conduta, ricos e pobres estão inevitavelmente expostos à insegurança. Cruzar uma esquina não deixa de ser uma aventura errante.

Em oposição à Cidade do México, Tóquio e Los Angeles são cidades metálicas. A arquitetura imponente sempre ao fundo exibe-se como monumento à funcionalidade. As ruas dessas cidades são amplas e quase vazias. Há uma espécie de assepsia geral. O que mais chama a atenção em *Brother*, no entanto, é que em apenas três seqüências – quando Yamamoto está no hotel em que se hospeda logo que chega a Los Angeles, quando procura seu meio-irmão numa pastelaria e no momento

da festa de aniversário da mãe de Denny, um negro estiloso que se afeiçoa a Yamamoto –, em um ou outro tique de Denny e num insólito jogo de basquete (trata-se de num jogo entre negros e japoneses em que há um monólogo desconexo do “Irmão” Yakuza de Yamamoto e no qual é feito um enquadramento em que não é possível destacar a cesta com nitidez), não há cenas que se liguem à violência das gangues. Ou seja, ao contrário de qualquer outro filme de gangster (e em forte contraste com *Amores Brutos*), em *Brother* praticamente não há cotidiano com pessoas trafegando pelas ruas, nem convivência social ou cultural na multicultural Los Angeles. Se a Cidade do México de Iñarritu é convulsionada por encontros e desencontros amorosos e afetivos (todos têm mãe, família e congêneres), na Los Angeles de Kitano há apenas a família de Denny e a intromissão pouco definida de uma prostituta que se torna amante de Yamamoto. É que, na metrópole focalizada por Kitano, não há agito, não há transe, não há fumaça (quando o líder da *Little Tóquio* recebe uma reprimenda de Yamamoto porque está fumando um charuto, parece que Yamamoto está querendo dizer que o ambiente em que estão não deve ser poluído). Destaca-se ainda que, enquanto os pequenos traficantes de Los Angeles são limpos (nada dos rostos engordurados dos personagens de Iñarritu) e vestem-se como skatistas ou descomprometidos jogadores de basquete, os grandes traficantes vestem-se em ternos alinhados e exibem cabelos bem cortados. Sem que a harmonia arquitetônica da cidade seja ferida, é assim que, nas ações violentas em que são protagonistas, não é possível pensar em uma área que não esteja sob um comando.

Embora apresentem visões distintas da violência nas grandes cidades, Iñarritu e Kitano trabalham com um tema caro à modernidade: a solidão na multidão. El Chivo e Yamamoto trafegam pelas cidades do México e de Los Angeles acompanhados de muita gente, com as quais estabelecem laços afetivos. É inegável, pois, que o misantropo El Chivo se com-



padece com o empresário desgraçado que está em sua alça de mira; é inegável igualmente que o melancólico Yamamoto mantém uma relação paternal com Denny; mas é igualmente inegável que ambos estão sozinhos. Fracassaram e, com o fracasso, optaram pela reclusão. Para El Chivo a exclusão se explicita na danoção física e na convivência com cachorros. O corpo sofre as conseqüências de ter optado pela mendicância. Porque continua vivo, recolhe-se a mais abjeta condição de vida e torna-se um matador profissional. Nesse sentido, um ponto efetivamente fraco no filme de Iñárritu é a reconciliação final de El Chivo. Na medida em que ocorre a reconciliação, não há como negar que ele acaba por assumir a derrota de seus ideais e adota o modo de vida burguês. O problema não está no modo de vida burguês propriamente e sim que a narrativa deixa a sensação de que visa contestar as instituições da ordem burguesa. Com isso, o início do filme assume algo como uma falsa premissa e, pelas declarações de Iñárritu, fica claro que ele não queria, justamente, usar o cinema para consumo burguês.

Não é essa a saída do personagem de Kitano. O que se pode notar em *Brother* é que para Yamamoto a exclusão se explicita no modo repleto de alheamento e sarcasmo com que encara a vitória ou a derrota de seu empreendimento, após sua saída do Japão. Yamamoto não tem o menor interesse em montar um grande império do tráfico. Desde o momento em que chega aos Estados Unidos, ele sabe que está fora do jogo; sabe que perdeu, que não há qualquer acerto de contas (ele não volta para o Japão para punir os que eliminaram seu chefe, algo que, às avessas, El Chivo faz com os executivos). Yamamoto é um estranho nos Estados Unidos, um expatriado que apenas espera o seu fim. Se entre El Chivo e Yamamoto há algo em comum é que ambos são renegados e, ainda, que se pode pensar que, da mesma forma que não faz sentido para El Chivo ter se tornado matador profissional, também não faz sentido para Yamamoto ter escolhido morrer no Estados Unidos e não

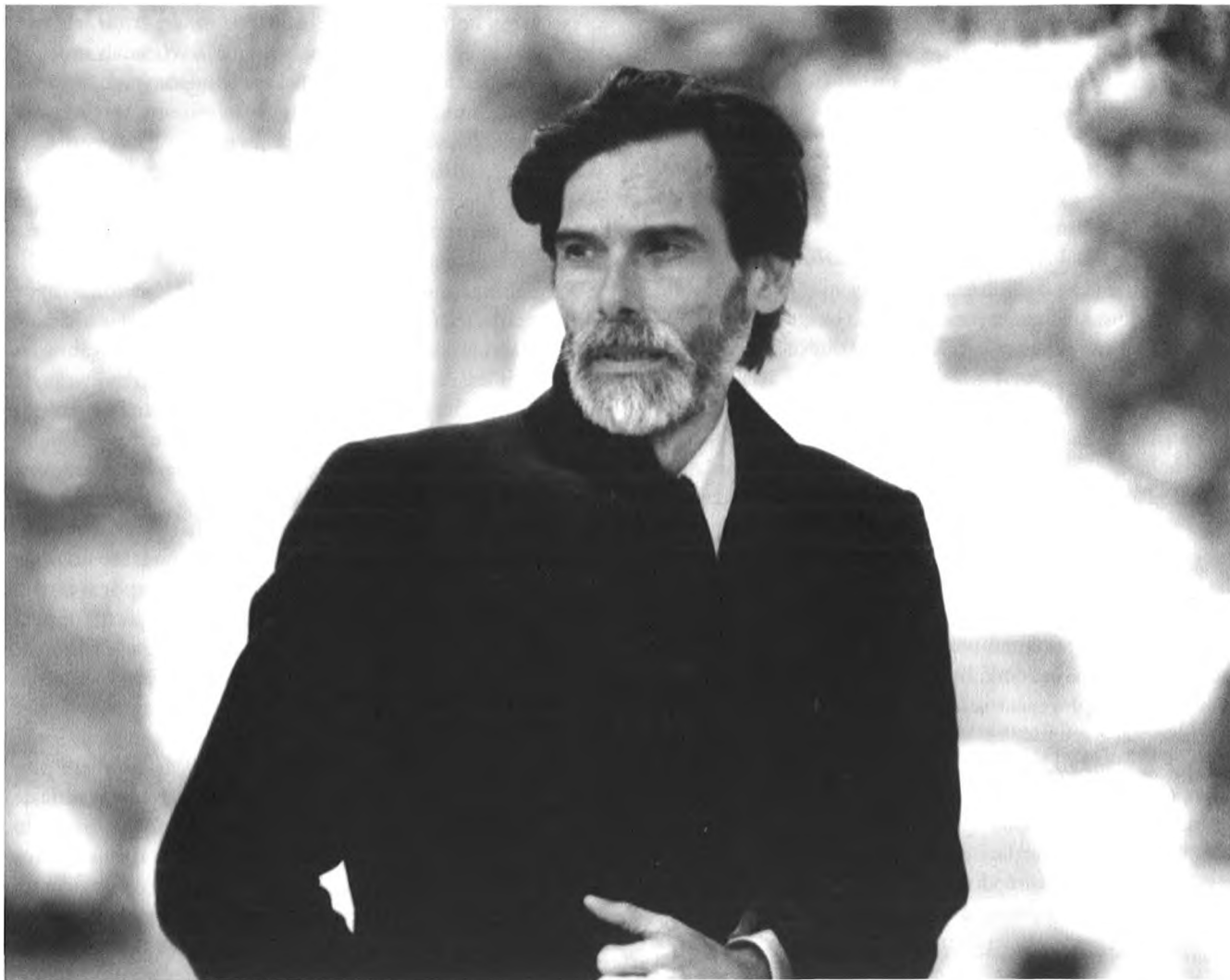
no Japão. De qualquer forma, com ambos é possível pensar – a partir do cinema – em alguns contrastes da cidade moderna; é possível pensar que o invisível não esconde muita coisa (no desenlace de *Brother*, não é o acaso que avisa a máfia italiana que Yamamoto está à espera dela, pacientemente, num boteco na beira da estrada), ou que o visível esconde muita coisa (quando El Chivo, ao mesmo tempo em que quebra o pacto e não assassina o executivo, confronta-o com o mandante do crime, ele não deixa, no entanto, nenhum indício que revele o absurdo da situação), que a identificação funciona como um jogo de cartas que, dependendo do contexto, pouco importa que estejam marcadas. El Chivo se identifica apenas pela fotografia. Em cada foto está a sua condição social e, porque não, seu caráter. Já Yamamoto não tem como entrar nos Estados Unidos senão com um número que permita a sua identificação. El Chivo é e sempre será um pária; Yamamoto é e sempre será um samurai.

Enfim, à metrópole convulsionada de Iñárritu, se opõe a metrópole *cool* de Kitano. Essa forma de retratar a cidade pode ser um modo interessante para pensar na oposição entre a urbe rica e a pobre na sociedade global, pois o que se pode notar é que, independentemente do realismo com que flagram a violência em duas metrópoles globais, Iñárritu e Kitano exibem implicações diferentes dessa violência. Em oposição à Cidade do México, a violência em Los Angeles está separada do dia-a-dia das pessoas, de modo que – chamando a atenção para a metáfora canina de Amores Brutos –, enquanto no filme de Iñárritu é cada um por si e, com isso, a matilha se destrói pela ausência de regras, no filme de Kitano todos os cães conhecem perfeitamente seus lugares, inclusive os que integram as gangues. Como na Cidade do México, em Los Angeles tudo é visível, mas nada de acidente inoportuno no meio do caminho, nada de ruptura desmedida das regras; os acidentes ocorrem na urbe pobre, onde os cães se confundem e não há voz para estabelecer o comando.



Um desabamento central da alma

por Manoel Rangel



O cinema brasileiro dos anos 90, com raríssimas exceções, não pretendeu atingir uma fala política totalizante que pusesse em pauta diagnósticos gerais do país. As facetas da sociedade brasileira que foram reveladas pelos filmes foram-no para contextualizar uma determinada trama ou apenas como parte indissolúvel de todo filme.

A ausência do pensar o país pelo fazer cinematográfico, de certo modo foi a contrapartida artística de uma pressão violenta sobre o pensamento político e econômico brasileiro, que fez com que parte da intelectualidade, inclusive a progressista, pusesse de lado a categoria nação e passasse a trabalhar a vontade de projeto nacional como nacionalismo vulgar, resquícios da estratégia da revolução por etapas e sintoma da incapacidade da esquerda de travar o combate político nos termos em que ele se coloca hoje no mundo.

Correspondeu a um período de atordoamento do pensamento político e cultural diante do desmoronamento das experiências socialistas, e tentativa de repor as idéias diante da onda neoliberal do pensamento único que, no Brasil, se lançou com a vitória de Collor de Melo e se instalou com Fernando Henrique Cardoso. O assunto nação perdeu o interesse e o cineasta perdeu-o de vista, por falta de referências de como abordá-lo ou simplesmente por retirar do seu horizonte qualquer compromisso com outra coisa que não seja a oportunidade desse ou daquele projeto de filme.

Essa tendência, predominante ao longo da década de 90, começou a ceder quando, no pensamento político e econômico, se recupera com força a categoria nação como chave do entendimento dos conflitos internacionais, e em especial quando intelectuais e setores da esquerda que sempre a desprezaram em sua estratégia de pensamento e ação política, a recuperam e a colocam como questão chave do enfrentamento ao pensamento neoliberal e de resposta aos destinos do Brasil.

Não que isso represente um retorno aos momentos áureos do cinema político brasileiro, quando subjacente ao esforço de totalização da vida nacional havia sempre um projeto de nação evidente. Os cineastas que se lançam ao esforço do diagnóstico geral do país hoje, fazem-no em um ambiente de duro confronto político, em que não há um pensamento majoritário nem um projeto nacional claramente delineado a se

contrapor ao reinado neoliberal. Seus filmes se lançam à empreitada, carregados apenas do desconforto e da repulsa ao atual estado de coisas, determinantes para a crítica e para a vontade de totalização, mas insuficientes para o diagnóstico e, portanto, mais um elemento na confusão política e ideológica reinante em um tempo que se evidencia como de crise no seu sentido primeiro, o de entrelugar entre duas ou mais possibilidades do destino nacional.

Cronicamente Inviável (Sergio Bianchi, 2000) o fez com furor. *O Príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002) o faz com melancolia. Ambos usando e abusando da ironia para apontar o mal estar presente, apesar das diferentes estratégias narrativas, pontos de partida e resultados atingidos. Constituem, ao lado de *O Invasor* (Beto Brant, 2001), filme sem a pretensão do diagnóstico geral – mas que acaba por desenhar e atualizar o confronto social da metrópole brasileira –, um sopro de inquietação no panorama cinematográfico brasileiro, ao apontar a necessidade e a possibilidade de um cinema que represente o Brasil de hoje e, sobretudo, a encruzilhada em que se encontra.

O Príncipe tem início com a chegada de Gustavo a São Paulo, após duas décadas vivendo em Paris. Sua chegada é emblemática, ele não reconhece a rua e o bairro em que morou, uma agitada rua da noite paulistana em um bairro outrora conhecido pela sua tranqüilidade. O seu estranhamento, longe de ser apenas o do tempo ausente, é o estranhamento do caos instalado e em particular da violência que emana daí. Sua mãe, que não esperava por ele, reage diante das suas batidas no portão, como reage todas as noites contra a “fauna” que invadiu o lugar e seu sossego.

Já no dia seguinte, Gustavo é rapidamente apresentado à esposa do sobrinho, fotógrafa de um jornal sensacionalista da cidade à caça de acontecimentos funestos. Em frente à casa, um morador de rua tira a roupa e é agredido por pessoas que trabalham por ali. Gustavo vai ao colégio onde Mário, seu sobrinho, dava aulas e ficamos sabendo que este foi internado em uma clínica psiquiátrica, motivo da volta repentina de Gustavo ao Brasil. A cidade vai se desenhando como uma grande boca a devorar as pessoas.

Mário é um brilhante professor de história que dava aulas em um colégio liberal de São Paulo. Em suas aulas,

o prof. Mário passa a inventar uma história para o país, radicalmente distinta da história do Brasil. Sua tese é de que o Brasil não viveu os grandes acontecimentos mundiais, não viveu as grandes guerras, não teve como temperar o caráter. Diante do diagnóstico, passa, com a ajuda de um estudante – seu discípulo e filho de Marino Esteves (amigo de Gustavo) –, a criar fatos e gravar vídeos com versões heróicas de acontecimentos da vida nacional.

O discurso do prof. Mário é ambíguo. Ao mesmo tempo em que sua crítica ao país tem uma forte nostalgia de modelos estrangeiros (marcadamente europeu) e, portanto, é cega às virtudes da trajetória nacional, faz um elogio irônico ao país e ao povo brasileiro em sua “incrível capacidade de mentir e de ousar”, ressaltando o povo como possuidor da criatividade e do gênio necessários para reinventar sua história.

Há ainda uma outra dominante na fala do prof. Mário. Sua crítica a São Paulo. Ele refere-se à violência da cidade, mas vai além ao dizer “que maior que a violência é a vulgaridade e a cafajestice das pessoas”, e conclui afirmando que “as luzes desta cidade estão se apagando”. Estamos diante de uma crítica da trajetória nacional, mas de uma crítica situada geograficamente, emanada de São Paulo e, portanto, possível de ser pensada através das particularidades da cidade.

Os dois discursos entrelaçados do prof. Mário, um sobre São Paulo e outro sobre o Brasil, tecem a teia através da qual conheceremos os amigos de Gustavo e o próprio Gustavo, de quem se sabe pouco, mas a quem se supõe preservado, pela ausência, de todas as vicissitudes que acometeram a sua geração. É Gustavo quem conduz o filme e quem nos dá a conhecer os discursos de Mário, de Ilda, de Ramón, e também os dos seus amigos Marino Esteves, Renato, Aron, e Maria Cristina, polifonia através da qual ele e nós deveremos saber o que resultou de aproximadamente 30 anos de história do país e dos sonhos de sua geração.

Marino Esteves situará Gustavo no ambiente de vale tudo que dominou a intelectualidade e a comunidade artística brasileiras. Integrado, sua fala em tom de blague, contextualiza e positiviza a cultura brasileira na era dos

incentivos fiscais e do neoliberalismo, apontando a oportunidade única para transformar cultura e erudição em dinheiro. Renato, jornalista e alcoólatra, paraplégico após um acidente de carro, destilará amarguras e críticas ao sistema, mas, adaptado, ajuda a revelar a lógica da engrenagem que alimenta a mídia e justifica sua presença nela através da necessidade de ter aí diversidade etária, étnica e de opinião. Através do voyeurismo sexual insinua-se o diletantismo da atitude de Renato. Maria Cristina se tornou consultora de projetos especiais de uma grande empresa e passa seus dias a organizar e patrocinar eventos destinados a promover a empresa que representa.

Aron é o único a continuar de algum modo com os que foram os ideais da geração de Gustavo. Sem perspectiva, sem forças para continuar o embate em maior escala, ele passou a desenvolver atividades assistenciais, que é o modo pelo qual pratica a resistência ao ambiente e ao pensamento dominantes. Único a preservar a integridade, seu discurso dialoga com o do prof. Mário, ao apontar para Gustavo que “existe um Brasil secreto, subterrâneo, difícil de chegar perto, mas que ao mesmo tempo está em toda parte”. E indigna-se quando Gustavo ignora o significado da sua atitude e da sua condição, dizendo-lhe “tudo o que estou fazendo é o contrário de escrever”.

O panorama que emerge dos depoimentos dos amigos de Gustavo é de desolação, tal e qual a da cena em que Gustavo e Renato transitam em meio a moradores de rua em uma praça do centro da cidade. Uma geração que teve os seus sonhos mais caros frustrados, um país que atolou na indiferença e no arrivismo, uma cidade desfigurada pela miséria e pela violência. O projeto civilizatório de São Paulo, europeizante, descarrilou, e com ele as gerações que aqui se formaram e a possibilidade de um novo país. Não é pelo prazer da piada que Gustavo, ao fim do filme, quando perguntado por uma “socialite paulistana” se esteve no Brasil a negócios ou a prazer, lhe responde sarcástico: “como a senhora classificaria um funeral?”

Cidade, país e geração constituem um amálgama difícil de separar, e sugerem além da crise das duas primeiras, já exposta, uma crise geracional. O foco de *O Príncipe* sobre os amigos de Gustavo privilegia seus impasses e suas visões da

cidade e do país, com a realidade circundante oferecendo apenas um pano de fundo comprobatório de seus pontos de vista. Gustavo, preservado do ambiente corrosivo do país, também não deu certo. Não sabemos o que fez nos longos anos passados na Europa, mas ele próprio se define, não sem alguma ironia, como alguém que usufruiu a boa rede de seguridade européia (mais uma vez a Europa), e questionado por Maria Cristina sobre o que tinha feito, apenas diz ter feito tudo errado. Uma geração que se perdeu, como constata Renato, mas por quê?

A resposta precisaria ser procurada nos longos anos da ditadura e nos projetos que ela interrompeu. Precisaria dialogar com as sucessivas ondas que alteraram a cena internacional, tornando-a árida para os projetos de maior solidariedade e igualdade, e que deram lugar a um retorno virulento do darwinismo social. Entretanto o ambiente do combate, ainda em curso, não propicia um diagnóstico tão claro. E um certo traço do pensamento que se formou em São Paulo tende a buscá-lo em uma revisão histórica, que lima da história nacional todo teor contraditório para numa teleologia às inversas ler o passado do país pelo seu presente.

O Príncipe traz em sua polifonia uma contundente crítica ao arrivismo e à inação. Quanto à desistência e ao abandono do projeto nacional, é ambíguo. O prof. Mário suicida-se, mas forjou Ramón, seu jovem discípulo. Ilda, na morte do

prof. Mário, recupera a sensibilidade perdida nas noites em que retratou a brutalidade de São Paulo. Gustavo retorna a Paris, mas Aron prossegue sua ação militante. Sintomas do tempo em que vivemos, de confusão sobre os destinos nacionais e sobre valores, de dificuldades de apontar os caminhos. Esse ambiente convida a uma releitura histórica. Nela o primeiro impulso é ser ca-

tegórico e repelir toda a experiência histórica como uma unidade que não deu certo. Mas aqui, onde poderia haver uma condenação por igual da elite e do povo brasileiros, uma pela ação e outro pela inoperância, emerge melancólica a esperança numa criatividade difusa, num país que se desconhece, em um povo ainda não desperto. Seu tiro mais certo é disparado contra uma classe média que se entrega e se enreda no ambiente de dissolução.

Por tudo, *O Príncipe* é revelador do estado de consciência de

uma parcela importante da inteligência brasileira que, nauseada, tem a sensação de viver a morte do Brasil. O que está em disputa nesses tempos de duro confronto político, incertezas e retomada do pensamento rebelde, é como ganhar corações e mentes desta inteligência, afim de que ela não tome o mesmo destino de Gustavo: diante da morte iminente, virar as costas ao país e voltar ao seu não lugar, em alguma parte do mundo. Trata-se de entender que diante do colapso ou “do desabamento central da alma”, o aeroporto não constituirá solução.



Ugo Giorgetti

por Alessandro Giannini e Cléber Eduardo

Ugo Giorgetti é famoso por ter a língua solta. Sem a diplomacia postiça de muitos de seus colegas, não mede as palavras para ser bem aceito. Tem suas posturas e as expõe sem filtros. Na entrevista abaixo, fala de *O Príncipe*.

Cléber Eduardo – No começo do filme, o protagonista, de volta ao Brasil depois de 20 anos, portanto, suspenso no tempo e no espaço, enfrenta um engarrafamento, um ladrão fugindo, um cenário degradado, no caso a cidade de São Paulo, e se sente um alienígena. Para se chegar a esse estado de coisas, houve um processo histórico. Nada aconteceu da noite para o dia. Que processo foi esse?

Ugo Giorgetti – Não sei te dizer. Realmente não sei. Eu também me pergunto isso. Veja uma coisa, todos estávamos aqui. Isso me faz lembrar daqueles processos que a pessoa chega e diz: “Ah, mas você é do tempo do Hitler, você não via isso?”. E a pessoa diz: “Não”. Então, você diz: “Ah, esse é um alemão sacana que compactuou com o nazismo”. O cotidiano dá uma falsa perspectiva, passa a idéia de que as coisas não estão tão ruins, você vai para casa, assiste televisão, trabalha e, de repente, você abre olho, e isso é raro, pois você não abre o olho toda hora, mas então um dia você acorda e se pergunta: “Como viemos parar aqui?” É um processo que me surpreende. Uma criança deitada na rua em São Paulo era impensável na minha adolescência. O mendigo do bairro era folclore. Não havia miséria, mas pobreza. Isso, no fim dos anos 50, começo dos 60. Aconteceu uma degradação de todos nós. Nossos espíritos foram caindo, nossa tolerância aumentando, os governos ficaram piores. A cidade aumentou demais de tamanho, explodiu o Centro;

e o Centro era importante na cidade. Tudo acontecia lá. A gente ia sem nenhum programa e lá se encontrava todo mundo. Era a única referência de São Paulo. Um centro de convivência civilizada. O Centro não existe mais. Isso é muito dolorido. Você não sabe onde sentar com uma pessoa hoje na cidade.

Cléber Eduardo – Isso não é fruto de uma concentração financeira do país na cidade e na conseqüente migração em busca de melhores condições materiais?

Ugo Giorgetti – Sem dúvida. Mas nos anos 50 já havia muita imigração. Essa é uma cidade de imigrantes. Sempre foi. É que, num dado momento, isso ficou violento. A pobreza atingiu violentamente parte desses imigrantes e as gerações seguintes. Isso deve ter começado nos anos 60. Vinham buscar o paraíso e acabaram em um pesadelo. Não sei.

Alessandro Giannini – Essa mudança da cidade foi tão violenta para o protagonista ficar tão estupefato ao retornar?

Ugo Giorgetti – Eu acho. Até metade dos anos 70 havia ecos de uma outra São Paulo. Na segunda metade, começa a mudar. O Pari Bar estava aberto até 1975. Ia-se muito ao Centro. Nos anos 80, há uma degradação. Quando comecei na publicidade, todas as agências eram no Centro. Hoje, nenhuma. Começaram a sair na metade dos anos 70. O

automóvel foi uma das principais razões dessa degradação. Total. Penso até em fazer um documentário sobre isso. Mudaram a geografia da cidade para dar espaço aos automóveis. E tem a especulação imobiliária, sem limites. E tem ainda esse esculacho de abrir qualquer coisa em qualquer lugar.

Alessandro Giannini – E você faz questão de mostrar essa degradação pelos olhos de quem chega para ressaltar essa mudança.

Ugo Giorgetti – Sim. E também para mostrar que os personagens são o que são porque a cidade é o que é. Ela influi em você de alguma maneira. Somos menos privilegiados



“A cidade do Roberto Santos não era essa. A São Paulo de *O Grande Momento* é pobre, mas idílica. *Noite Vazia*, do Khouri, também reflete aquele momento, que era uma outra cidade. O mais dramático para mim é o fato de eu ter conhecido outro lugar..”

que um carioca, para não falar um parisiense. A agressividade, o desconforto, a violência e o esculacho influem sobre nós.

Cléber Eduardo – Mas a cidade também não é o que é porque as pessoas são o que são? O fato de ser um espaço de conquistas profissionais e financeiras parece transformá-la em um lugar impessoal, com o qual não se tem relação próxima e sim uma grande indiferença. Fala-se de São Paulo como um ser próprio e não composto de pessoas.

Ugo Giorgetti – Sem dúvida. Esse é um lugar de passagem. Quem mora aqui está atrás de dinheiro. Uma

cidade com todo tipo de imigração como esta é uma cidade onde ninguém se sente nativo dela. Não idealizo os imigrantes, nem meu avô. Eles trazem em si uma nostalgia de suas origens, passam isso para os descendentes e estes não se sentem parte de seu lugar de origem. É uma terra de ninguém. Já os cariocas têm uma ancestralidade carioca. E tem a mudança de comportamento da elite, que sempre foi ruim, mas piorou muito, porque ninguém põe a mão no bolso para melhorar São Paulo. No Rio, não. O Marinho, por exemplo, aquela múmia imortal, à maneira enlouquecida dele, é um batalhador pela melhoria do Rio.

Cléber Eduardo – Todas essas características da cidade não interferem em certo estado de espírito dos

filmes paulistas? Aliás, existe cinema paulista, no sentido de um conjunto de filmes com elos em comum, mesmo em sua diversidade de temas e traços estéticos? E esse cinema paulista não revelaria um mal estar em relação à vida e ao país?

Ugo Giorgetti – É possível isso sim. Não se vive nessa cidade impunemente. A não ser que se seja insensível.

Alessandro Giannini – Mas você é de uma geração anterior a esse mal estar que essa nova geração passa para os filmes. Há diferença nesse sentido entre essa e gerações anteriores?

Ugo Giorgetti – Sem dúvida. A cidade do Roberto Santos não era essa. A São Paulo de *O Grande Momento* é pobre, mas idílica. *Noite Vazia*, do Khouri, também reflete aquele momento, que era uma outra cidade. O mais dramático para mim é o fato eu ter conhecido outro lugar... Pô, isso aqui não era assim.

Cléber Eduardo – Person antecipou tudo isso com *São Paulo SA*.

Ugo Giorgetti – Lógico. O do Khouri também, com aquele vazão. *O Quarto*, do Biáfora, também. Um filme muito injustiçado. Ele era chato, mas o filme... o filme também era chato, mas muito bom.



“Não há intelectual que, ao chegar a uma certa idade e olhar para trás, não diga para si mesmo: “não era isso”. A uma certa altura da vida você conclui que as coisas deram errado.”

Alessandro Giannini – E da sua geração de diretores para esta, o que mudou em termos de postura? Os novos diretores têm menos nostalgia, menos desalento e mais agressividade.

Ugo Giorgetti – Não sou bom pra analisar o pessoal que está aparecendo agora. Mas acho que você tem razão. Eu concordo que haja um cinema paulista. E ele leva esse desconforto dos diretores para o filme. Esse desconforto ficou muito grande, muito aflitivo. Muito desagradável.

Alessandro Giannini – Esse desconforto é expresso no filme pelo protagonista, mas não está nos outros personagens.

Ugo Giorgetti – Quem ficou aqui não a percebe tanto as coisas como quem volta depois de um tempo. É como falei... o cotidiano nos cega.

Cléber Eduardo – O protagonista segue um movimento na contramão do fluxo histórico. Ele partiu no início dos anos 80, nos estertores do regime militar, quando os exilados estão voltando. Parece ter se livrado de qualquer participação no projeto de reconstrução democrática e ao voltar percebe as falácias desse projeto. Isso foi racional?

Ugo Giorgetti – Não. O personagem foi construído

com certa liberdade histórica. Não queria explicá-lo demais para ele ser preenchido pelo espectador. O fato de vir de fora é um truque de roteiro para ele pode fazer o périplo pela cidade. Ele é um tipo hesitante e atormentado. Não dá para fazer uma leitura só política. Ele foi embora porque se sentia inútil. Não por causa do Brasil.

Alessandro Giannini – Então ele não jogou a toalha?!

Ugo Giorgetti – No sentido existencial, sim, pois ninguém precisa dele.

Cléber Eduardo – Os personagens apontam para

uma morte de qualquer tipo de resistência. Ou se insere, ou se é cuspidor fora, como disse Marcuse.

Ugo Giorgetti – É mais ou menos isso. Mas a vida continua. Ninguém se lamenta no filme.

Cléber Eduardo – O personagem do Otávio Augusto diz que todos da turma se perderam.

Ugo Giorgetti – Ah, claro. Mas isso aí, meu amigo, fique tranqüilo, vai chegar para você. Não há intelectual que, ao chegar a uma certa idade e olhar para trás, não diga para si mesmo: “não era isso”. A uma certa altura da vida você conclui que as coisas deram errado. Mas isso não nos impede de continuar vivendo.

Cléber Eduardo – Não concordo totalmente com esse ponto de vista. No conjunto das atitudes, há conquistas e frustrações. Vivemos hoje situações que são frutos de atitudes lá atrás.

Ugo Giorgetti – Ah, sim, mas o filme não tem essa pretensão. Estou falando de um grupo de amigos. Agora, meus senhores, a vida é uma causa perdida, pô! Acaba mal essa merda. E numa certa idade você sente um outono por aí. O tempo é terrível.

Cléber Eduardo – Mas isso é pessoal.

Ugo Giorgetti – Por isso os personagens do filme não podem ser encarados como frutos do país. Se eles estivessem em Paris, estariam de outro jeito, mas também estariam assim, entende? O último verso do Paul Valéry é “tudo saber e nada compreender”. Você tem conhecimentos e não entende porra nenhuma. E esse é o fracasso. O fracasso de não compreender. O que é isso? Qual o sentido disso tudo? Vive-se tantos anos, encontra-se tantas pessoas e não se aprende nada. É como o Pedro Nava falou: “A vida é um carro em uma estrada à noite, mas com os faróis para atrás”. A experiência serve para você analisar o que já fez, mas não

serve para o que você fará de novo na vida. É muito complicado. E os personagens estão nessa cegueira. Passaram dos 50 anos e se perguntam: “e daí?”. Não é só política. É pessoal também

Alessandro Giannini – Parece um estado de coisas sem solução.

Ugo Giorgetti – Mas não há solução. Odeio velhinho saltitante que está contente por ser velho. Vá se foder, porra... O Pedro Nava uma vez foi entrevistado por uma jornalista da Folha. Ela quis elogiá-lo, disse que ele estava bem, que a vida começava aos 40, essa bobagem. Ele pegou e retrucou: “Minha filha, o que começa aos 40 é o infarto”. Uma coisa é você ter consciência disso, como os personagens, outra é ficar em casa se lamentando. A consciência não imobiliza. Os personagens do filme estão ativos. Não esqueço de uma bailarina do Bolshoi que disse ter vivido os melhores anos de sua vida entre 1936 e 1940. Ora, era o período dos expurgos stalinistas, mas ela era jovem e bela. É isso.

Cléber Eduardo – Pelo fato de o filme ser muito centrado nesses personagens, com a mesma faixa etária, passa uma sensação de imobilismo e de não haver razão para se lutar contra nada. Não há contraponto.

Ugo Giorgetti – Tem o menino, aluno do professor de História. Não o explorei mais porque não sei o que vai acontecer com ele.

Cléber Eduardo – Scola também mostrou o desencanto de uma turma de amigos e de uma geração em *Nós Que Nos Amávamos Tanto* e também coloca os dramas individuais colados e moldados pelo processo histórico italiano do pós-guerra. Mas ele mostrou o processo do desencanto e não a ressaca dele como você fez. É só um comentário e pretexto para dizer que, no mundo do cinema, as comédias italianas, em especial Dino Riso e Mario Monnicelli, são a vertente com a qual seus filmes mais dialogam.



“Não esqueço de uma bailarina do Bolshoi que disse ter vivido os melhores anos de sua vida entre 1936 e 1940. Ora, era o período dos expurgos stalinistas, mas ela era jovem e bela.”

Ugo Giorgetti – Pode ser. Mas não gosto do sentimentalismo do Scola. Me enche o saco. Ele tem pena dos personagens. No *Feios, Sujos e Malvados* não, esse é sensacional. Me sinto honrado, de qualquer forma, com sua referência. Pode ter esse italianismo nos meus filmes sim. Os italianos podem ser tudo, menos chatos. Eles são pictóricos, superficiais no melhor sentido da palavra, solares, mediterrâneos, sem aquela encheção de saco, aquela profundidade alemã e francesa. O cinema tem um lado de entretenimento que tem de ser levado em conta. Nesse sentido, sim, concordo com você. Os italianos não levam tão sério o país e sabem rir de suas desgraças. Me identifico com isso. Acho o Monicelli e o Risi subestimados. São extraordinários.

Cléber Eduardo – Os personagens de seus filmes ou tiveram dias melhores ou estão à espera deles.

Ugo Giorgetti – Exatamente, desde *Jogo Duro*. Mas não é consciente. Podem achar que sou um primata, mas nunca reflito sobre isso.

Alessandro Giannini – Esses personagens sofrem muito a ação do tempo. Ou estão perdidos ou tentando encontrar seu espaço.

Ugo Giorgetti – Meu primeiro filme era sobre o bairro dos Campos Eliseos, que foi planejado como lugar

aristocrático, só de fazendeiros, e 20 anos depois já era Boca do Lixo. O Martinelli, outro tema de filme meu, a mesma coisa. O edifício foi construído para ser o melhor da América Latina e, 20 anos depois, o prédio estava favelizado. O Eder Jofre também tinha essa marca do tempo. No Volpi, meu próximo filme, um documentário sobre os afrescos pintados por ele, o Volpi... em uma igreja de Piracicaba, a mesma coisa. Ele foi contratado pelo dono de império empresarial para pintar a igreja, o império rui e os afrescos são as únicas marcas daquele tempo.

Cléber Eduardo – Mudando de assunto... *O Príncipe* é dos raros filmes que, ao falar da morte de utopias e encantos, não culpa genericamente o mundo, ou os outros, mas também os utópicos. Essa geração retratada no filme está hoje em todos os segmentos do poder (político, cultural e empresarial). Estiveram do lado da oposição no regime militar e, com a abertura democrática, chegaram ao poder e se adaptaram a ele.

Ugo Giorgetti – Esses caras não tinham aptidão para o poder. Não é para qualquer um. Não é para professor. Poder é para Allende, Getúlio Vargas, um cara que fala “ou vamos mudar essa porra ou vocês vão ter de matar”. Você imagina alguns dos nossos caras falando isso? O poder caiu no colo desse pessoal e eles tiveram de tocar esse negócio. São boas pessoas, legais, não é gente ruim. Mas não têm características para ter o poder.



“Não basta ser culto para ser líder. Tem de ter bravura, coragem física, dose de loucura necessária em hora de crise.”

Não basta ser culto para ser líder. Tem de ter bravura, coragem física, dose de loucura necessária em hora de crise.

Cléber Eduardo – Essas loucuras são possíveis dentro dos limites do processo democrático? A democracia não tem suas amarras?

Ugo Giorgetti – Que se dane então o processo democrático, por isso não acredito nessas bobagens. Embora temos de levar em consideração um sujeito empolado, de difícil comunicação e que era eleito em massa dentro do regime democrático, como foi o caso do Jânio. O povo intui. Mesmo sem compreender bem. Veja o Fidel. Ele se mantém lá pela chama dele. Estou convencido de que você tem de dar orgulho para o povo. Não adianta só pão na mesa. Quando o Fidel manda bala nos aviões americanos, porra, isso é alimento na mesa do povo, o cara se sente alguém. Aqui deixam qualquer bosta do FMI falar qualquer coisa e ninguém retruca nada. Certos gestos têm de ser feitos. Não adianta ficar de conversinha. Não se faz História com papo furado. Pensava que o Brizola podia fazer isso, falar o que se tem de falar, arriscar e expor o impasse do país. Queria fazer um documentário sobre ele. Ou chegar nele e pedir para ele falar tudo. Está com 80 anos. Tem de soltar tudo nesse fim de vida.

Alessandro Giannini – O personagem do Ricardo

Blat, professor de História, propõe essa loucura. Mas se mata.

Ugo Giorgetti – Ele propõe algo inviável, mas qualquer coisa é melhor que o marasmo, eu acho. A loucura pode ser uma saída, mas ela não vence; não venceu com Calígula. Esse personagem do Blat está condenado. Todos os grandes escritores carregam essa loucura em seus livros. Pegue o *Guerra e Paz*, de Tolstói, ou *Dom Quixote*, de Cervantes. Toda grande arte é gerada por um artista soldado, que combate.

Cléber Eduardo – Da arte para o marketing. Qual a opção a esse tal de marketing cultural, que na verdade é cultura do marketing, porque de cultural o marketing não tem nada?

Ugo Giorgetti – A alternativa é ter governo com coragem para tomar a cultura nas mãos.

Cléber Eduardo – E acredita na viabilidade de uma indústria cinematográfica, objetivo motivador da Lei do Audiovisual?

Ugo Giorgetti – Não acredito e a acho desnecessária. Acho uma loucura. Esse cinema industrial vai ao ar todas as noites na Globo. Na época da chanchada e do Mazaropi, a

tevê não existia ou não tinha esse poder. Cinema popular brasileiro não faz sentido. Um governo que se preze tem de promover um cinema que fale o que esse cinema da tevê não fala. Sou pessimista, idiota, anti-popular? Sou, fale o que quiser.

Cléber Eduardo – E o que se faz com os profissionais de cinema?

Ugo Giorgetti – Manda catar coquinho, vai se foder, vai trabalhar. Eu não fui fazer comercial? Vai se virar.

Cléber Eduardo – A Lei do Audiovisual beneficia principalmente os produtos e não as obras. Visa a indústria.

Ugo Giorgetti: Os projetos autorais não podem ser tratados como mercadoria. O gerente de produto da Maizena, que vende desde 1920, sei lá, perde emprego se cair a venda. Vive com a corda no pescoço. Ai a secretária desse pobre humano avisa-o que tem um senhor chamado Sergio Bianchi querendo falar com ele. Ai entra o Bianchi e expõe para o pobre homem o *Cronicamente Inviável*. Se ele não mandar o Bianchi tomar no cú, esse cara é um louco, precisa ser demitido, mas antes demitir a secretária por ter deixado o Bianchi entrar. Vou contar uma história... Fiz um monte de comercial para a Bauducco e o senhor Bauducco gosta muito de mim. Então fui pedir dinheiro para ele. Fiquei esperando-o em uma sala, começou a me dar um frio. Pensei: “Caralho! O cara faz panetone. Tem 70 anos. O que eu vou falar para ele?” Não consegui. Se falasse, ele ia ficar perplexo. O homem tem de fazer um panetone bom e barato. Como falar de cinema com ele? Não consegui. Ele achou que tinha ido visitá-lo. E mandou um carregamento de Colomba Pascoal para o set de filmagem. Comemos para burro.

Alessandro Giannini – Mas você tem uma trajetória, amigos que te apoiam... e quem está começando agora?

Ugo Giorgetti – É o seguinte. Quer fazer cinema... faz.... pega um vídeo e faz com a mãe. Tem de se virar. Quando fiz *Jogo Duro*, nem pensei em pedir dinheiro na Embrafilme. Eles iam dizer: “esse cara é de publicidade, não precisa de dinheiro”. Agora tem muito publicitário que foi fazer cinema quando apareceu a Lei do Audiovisual. Meter o bolso é foda, mas tem gente que pode meter a mão no bolso, perder tudo e não vai acontecer nada, mas estão captando dinheiro público. O jovem tem de fazer seu vídeo. Dá para fazer curta com sobra de negativo. Tem de fazer filme com o que tem a mão. Mas hoje tem curta com direção de arte e grua. Faça o favor! Por isso odeio curta e alguns curta-metragistas.

Cléber Eduardo – *Jogo Duro* foi pensado a partir dos recursos disponíveis?

Ugo Giorgetti – Sabe como saiu o roteiro? Me perguntei como era fazer filme barato. Ora, de uma locação só. Dava para fazer em uma casa vazia. Então escrevi o roteiro em cima da locação disponível. Filmava na sala enquanto a produção ficava no quarto. Se a filmagem ia para o quarto, a produção ia para a cozinha.

Cléber Eduardo – *Festa* também não foi pensado assim?

Ugo Giorgetti – Foi. Eu tinha um estúdio prometido pela Cia. de Cinema. Na filmagem, o dinheiro acabou. Liguei para o seu Bauducco, ofereci um comercial para ele, por metade do preço, mas para fazer no cenário e com atores do filme. Ele quis logo três comerciais. Assim entrou uma grana para o filme.

Cléber Eduardo – E a publicidade no cinema? O que é estética publicitária, tão atacada por críticos e diretores?

Ugo Giorgetti – Quando a gente faz comercial, finge que é real, mas não é. Parece, mas não é. Uma cozinha de comercial não é de realidade. É de sonho. Um filme com estética publicitária supostamente quer falar do real, mas esse

real é falso. Eu sou publicitário, mas acho que meus filmes têm vinculação com o real, não com o sonho da publicidade, com uma idealização. Mas o que tem é filme ruim. Tirando o aspecto publicitário do filme do fulano de tal, ele não melhora em nada, continua a mesma bosta. Esse papo de estética publicitária também carrega muito de preconceito ideológico. Interessa o que está no retângulo.

Cléber Eduardo – Você é vítima desse preconceito por ser publicitário?

Ugo Giorgetti – Fui muito malhado em editais e concursos. Hoje não mais. Agora é chique ser publicitário e fazer cinema.



“Toda grande arte é gerada por um artista soldado, que combate.”

Cléber Eduardo – E esses publicitários trouxeram melhoria técnica para o cinema? Aliás, o cinema brasileiro está tecnicamente melhor?

Ugo Giorgetti – Tem um tipo de cinema que não tem mais lugar para ele. Desapareceu um público tolerante com os filmes tecnicamente imperfeitos, mais atento às idéias da obra, um público de olhar educado. Esse contingente deve ter ido embora do mundo. Houve um tempo em que os franceses viam os filmes sul-americanos, muitos fora de foco, mas sentiam uma energia ali e celebravam isso. Hoje não dá para contar com a boa vontade do espectador. Filmes assim são considerados porcos. Agora,

técnica tem que ter para tornar tudo claro. Os grandes filmes não têm problemas técnicos, de Buñuel a Godard. Existe um cânone no cinema, há regras e é preciso dominá-las, mesmo para reinventá-las. Tem de respeitar o cinema. Quando o cara achar que sabe muito, põe o *Ran* para ver, abaixa a cabeça, vai para o quarto dormir e não enche mais o saco.

Cléber Eduardo – A televisão alterou a estética cinematográfica e moldou o olhar do espectador?

Ugo Giorgetti: Ela fodeu o público. Aquela sucessão de closes é inacreditável. Não sei como o ator não se rebela.

Devia dizer, “escuta, eu tenho mão”. Ninguém anda em novela.

Alessandro Giannini – Com exceção do Luiz Fernando Carvalho, que vive abrindo o plano.

Cléber Eduardo – Ele fez uma citação do *Novecento*, do Bertolucci, no início de um dos capítulos.

Ugo Giorgetti – (silêncio, murmúrios) Vai se foder. Não sei como não mandam embora. Quer fazer cinema, ora, vai fazer cinema. É como se eu na publicidade fosse querer fazer um filme. Cinema é outra coisa, gente, é uma outra coisa.

A chegada do Boeing 767 à torre gêmea

por Firmino Holanda

“E então, de repente, o imediatismo da televisão nos coloca diante da realidade viva”, constatava Eisenstein, em 1946. O cineasta discorria sobre o processo da montagem que, nesse novo meio, era puxado “para o momento da percepção”, na instantaneidade do evento flagrado pelas câmaras (*A Forma do Filme*, Jorge Zahar Editor, 1990). Era a televisão nascente, com seus programas ao vivo. E se hoje muito desse imediatismo permanece, eventualmente é a transmissão editada com

cenas gravadas no momento, ou previamente. Características do telejornalismo mesclam-se, assim, à montagem audiovisual, sistematizada bem antes pelo cinema. Uma competição esportiva com o *replay* do gol seria exemplo rotineiro. Outro, seria a tragédia do 11 de setembro de 2001, em Nova York, transmitida ao vivo, com dezenas de repetições daquele Boeing destruindo a segunda torre do World Trade Center, seguindo-se o desabamento desse conjunto de edifícios.

Muito já se comentou sobre a natureza espetacularizante do ataque contra os EUA. O segundo Boeing atingiu o alvo uns 20 minutos após o primeiro jato explodir. Assim, as câmeras (inclusive as amadoras), posicionadas para

o registro do fato inicial, tiveram tempo para aquele flagrante, a imagem mais reiterada dos últimos meses pelo mundo afora.

O Taleban, que implodiu as estátuas de Buda, no Afeganistão, que condena a filmagem de seres vivos, que baniu a televisão etc., não dispensa o uso da imagem na propaganda de seus atos. Seus líderes falam para as câmeras, em nome da causa. Os ataques em Nova York e Washington foram, sobretudo, manifestos visuais. Atingindo alvos-símbolos, amaldiçoaram o capital, o militarismo e a política externa dos norte-americanos. Ali, um homem-bomba numa lanchonete seria de pouco impacto, até porque os EUA são auto-suficientes em atentados contra si mesmos (Oklahoma; massacres juvenis em escolas) ou contra a humanidade (Hiroshima, Nagasaki, Vietnã).

A idéia, portanto, seria espetacularizar a morte, num ato midiático, a superar aquelas transmissões ao vivo da guerra contra o Iraque (1991), quando pela primeira vez algo dessa natureza fora transmitido

simultaneamente para o resto do mundo. Aquelas precárias cenas noturnas, de luzes esverdeadas e silenciosas (na tela), distantes mísseis atingindo alvos mergulhados em sombras, foram de efeito arrebatador: a morte higienizava-se no frio tubo de imagem. A família poderia consumi-la em horário nobre, na sala, até se saciar com a banalização dessa “co-produção” Pentágono-CNN.



O cinema enquanto propaganda política e militar também não é tema novo. Paul Virilio já o estudou em *Guerra e Cinema* (Scritta Editorial, 1993). Ele focaliza Hitler além dos limites de Leni Riefenstahl, que espetacularizou o nazismo em *O Triunfo da Vontade* (1934) ao documentar uma superproduzida encenação política (o congresso de Nuremberg). Para o cineasta Hans-Jurgen Syberberg, citado por Fredric Jameson (*As Marcas do Visível*, Ed. Graal), Hitler foi o maior cineasta do século XX, autor do maior filme dessa era: a Segunda Guerra – observação esta em sintonia com o citado texto de Virilio.

Mas, se o ato atribuído a Bin Laden pode se enquadrar nessa tradição do espetáculo bélico-propagandístico, o que dizer do registro audiovisual do mesmo nas transmissões televisivas do Ocidente? Não seria isto a absorção do “filme” do inimigo, produzindo-se automaticamente sua contrapartida, uma outra peça pela outra ideologia, uma espécie de antídoto a partir do vírus invasor? Peguemos o caso das emissoras brasileiras que trabalharam com imagens norte-americanas. O que temos a dizer adequa-se por princípio ao próprio material original. A natureza dos planos, gerados no calor da hora, nos EUA, já definiam a orientação ideológica do trágico show transmitido.

Esse “filme” ocidental, no caso, pode ter um começo comum. Mas, com as várias fontes transmissoras e retransmissoras, com seus respectivos

comentaristas e editores, o seu “roteiro” foi variável, captado e configurado de acordo com a disponibilidade de tempo e de assimilação de cada telespectador. Um filme em aberto. Em *Vida, o Filme* (Cia. das Letras, 1999), Neal Gabler aponta para múltiplas possibilidades de espetáculos midiáticos

que estão no ar, trazendo a realidade como uma perene encenação.

A idéia daquele “filme” – que ainda não se rivaliza com o de Hitler – se afina com as construções que a ficção hollywoodiana faz sobre o “outro” (sobre seus inimigos de ontem e de hoje) e sobre seus próprios mártires e heróis devidamente sentimentalizados na tela.

No dia 11 de setembro, no princípio, era o plano geral (PG), com o claro céu novaiorquino tomado por espessa nuvem de poeira e fumaça, após o ataque dos aviões às torres gêmeas do WTC. Depois, vieram os planos de conjunto e meio conjunto: gente correndo nas ruas. Nas primeiras horas predominavam, assim, os planos mais abertos. A iminência de um terceiro ataque induzia o recurso do PG sobre a metrópole, para captação de um outro eventual flagrante ao vivo. E, entre tais planos ouvíamos as intervenções dos locutores e convidados especialistas em política, guerra ou história. Havia um peso documental de sabor mais “direto”, sem chances para artificios audiovisuais. Os atentados, por si só, superavam iniciativas dessa ordem.

Ouviam-se vozes de pessoas aturdidas, em planos que as visualizavam a contento. Mas estas permaneciam anônimas. Identificadas eram somente as vozes de comentaristas e autoridades. Os terroristas seriam identificados em fotos fixas de documentos ou, de modo fugidivo, por câmaras de vigilância em aeroporto.

Antes de completadas as 24 horas após os atentados, já conhecíamos imagens e vozes de algumas vítimas em seus derradeiros comunicados telefônicos com familiares. Saberíamos seus nomes, endereços de residência e trabalho, quem eram seus parentes etc. Na guerra contra o Iraque, ou



O cinema enquanto propaganda política e militar também não é tema novo. Paul Virilio já o estudou em *Guerra e Cinema* (Scritta Editorial, 1993). Ele focaliza Hitler além dos limites de Leni Riefenstahl, que espetacularizou o nazismo em *O Triunfo da Vontade* (1934) ao documentar uma superproduzida encenação política (o congresso de Nuremberg). Para o cineasta Hans-Jurgen Syberberg, citado por Fredric Jameson (*As Marcas do Visível*, Ed. Graal), Hitler foi o maior cineasta do século XX, autor do maior filme dessa era: a Segunda Guerra – observação esta em sintonia com o citado texto de Virilio.

Mas, se o ato atribuído a Bin Laden pode se enquadrar nessa tradição do espetáculo bélico-propagandístico, o que dizer do registro audiovisual do mesmo nas transmissões televisivas do Ocidente? Não seria isto a absorção do “filme” do inimigo, produzindo-se automaticamente sua contrapartida, uma outra peça pela outra ideologia, uma espécie de antídoto a partir do vírus invasor? Peguemos o caso das emissoras brasileiras que trabalharam com imagens norte-americanas. O que temos a dizer adequa-se por princípio ao próprio material original. A natureza dos planos, gerados no calor da hora, nos EUA, já definiam a orientação ideológica do trágico show transmitido.

Esse “filme” ocidental, no caso, pode ter um começo comum. Mas, com as várias fontes transmissoras e retransmissoras, com seus respectivos

comentaristas e editores, o seu “roteiro” foi variável, captado e configurado de acordo com a disponibilidade de tempo e de assimilação de cada telespectador. Um filme em aberto. Em *Vida, o Filme* (Cia. das Letras, 1999), Neal Gabler aponta para múltiplas possibilidades de espetáculos midiáticos

que estão no ar, trazendo a realidade como uma perene encenação.

A idéia daquele “filme” – que ainda não se rivaliza com o de Hitler – se afina com as construções que a ficção hollywoodiana faz sobre o “outro” (sobre seus inimigos de ontem e de hoje) e sobre seus próprios mártires e heróis devidamente sentimentalizados na tela.

No dia 11 de setembro, no princípio, era o plano geral (PG), com o claro céu novaiorquino tomado por espessa nuvem de poeira e fumaça, após o ataque dos aviões às torres gêmeas do WTC. Depois, vieram os planos de conjunto e meio conjunto: gente correndo nas ruas. Nas primeiras horas predominavam, assim, os planos mais abertos. A iminência de um terceiro ataque induzia o recurso do PG sobre a metrópole, para captação de um outro eventual flagrante ao vivo. E, entre tais planos ouvíamos as intervenções dos locutores e convidados especialistas em política, guerra ou história. Havia um peso documental de sabor mais “direto”, sem chances para artificios audiovisuais. Os atentados, por si só, superavam iniciativas dessa ordem.

Ouviam-se vozes de pessoas aturdidas, em planos que as visualizavam a contento. Mas estas permaneciam anônimas. Identificadas eram somente as vozes de comentaristas e autoridades. Os terroristas seriam identificados em fotos fixas de documentos ou, de modo fugidivo, por câmaras de vigilância em aeroporto.

Antes de completadas as 24 horas após os atentados, já conhecíamos imagens e vozes de algumas vítimas em seus derradeiros comunicados telefônicos com familiares. Saberíamos seus nomes, endereços de residência e trabalho, quem eram seus parentes etc. Na guerra contra o Iraque, ou



qualquer nação do “círculo do mal”, não se identificam indivíduos. No máximo, as vítimas estão em alvos civis, são genericamente mulheres e crianças. Não sabemos seus nomes, endereços ou seus sonhos. São parte de frias estatísticas de guerra. Nos filmes se dizem índios ou vietcongs, personagens tão estranhas à nossa cultura de matriz européia que, também, não dignos de serem revelados mais intimamente. Uma vítima norte-americana do 11 de setembro, contudo, pode ter uma canção de sua lavra apresentada pelo irmão numa matéria jornalística.

As músicas, aliás, foram usadas gradativamente nas transmissões pós-atentados. Na manhã daquele dia nem caberiam. Mais tarde, numa entrevista telefônica, insinuava-se uma leve flauta pontuando o depoimento da testemunha brasileira. No segundo dia, o programa *Cidade Alerta* já encaixava acordes tensos, similares aos de suas notícias policiais, ao mostrar Nova York arrasada. No dia 16, o *Manhattan Connection* reprisava queda das torres ao som do tema erudito sobre a destruição de Dresden (Segunda Guerra Mundial). O emocionalismo da trilha de acordo com o público.

No plano exclusivo das imagens, com o passar dos dias, novas tomadas (flagrantes amadores) revelavam planos e ângulos diversos do choque dos jatos nas torres. Já era possível montar, em satisfatória continuidade, a ação, imprimindo-lhe ritmo mais condizente com a arte narrativa. Emocionante, por outro lado, foi a crueza do “cinema direto” (visto no *Fantástico*), com imagens de um amator, gravadas em sua fuga pelas ruas após o desabamento de uma torre. Depois dos planos gerais do dia 11, era a vez de se mergulhar no interior da tormenta, com a câmara hesitante na mão, em tempo real, na nuvem de pó.

Na medida em que jornalistas, professores, autoridades, anônimos e parentes de vítimas tinham suas vozes transmitidas, emergiam nas primeiras horas após o atentado os testemunhos das celebridades colunáveis, que têm Nova York como residência ou destino rotineiro de viagem. O registro documental aí tem outro valor. São pessoas, mais ou menos, de nosso imaginário mundano e cotidiano; são referências, têm histórias que nos são familiares – o que adiciona o sabor mais intimamente humano à tragédia em pauta. Gerald Thomas, conhecido por polemizar no meio

teatral, chorou diante da câmara; Luiza Brunet, ao lado da filha modelo, parecia muito comovida. Suas falas, em geral, pouco acrescentam em seu impressionismo. O que vale aí, sobretudo, é a imagem deles, espécie de “sobreviventes” vip.

Os ricos e famosos de Hollywood e do panteão pop-rock dariam concerto beneficente, clamando pela paz e pela liberdade. Também, dias depois, veríamos uma série de propagandas convidando os novaiorquinos a retomar o ritmo normal de suas vidas, a exemplo de Woody Allen ou Kissinger, se exibindo em atividades prosaicas, sem medo. No dia 18 de

setembro, o jornalista Jorge Pontual faria uma espécie de crônica sobre esta “cidade que nunca dorme”. Com a intimidade que ele (assim como nós) não teria em relação a Bagdá ou Beirute, mostrou gente comum se divertindo na noite, apesar dos receios. A matéria tinha aquele charme *cool* só mesmo possível naquela geografia urbana ocidental. Um imaginário que consumimos e desejamos, graças ao cinema.

A essa altura do texto, longe já estão aqueles planos gerais que descortinavam Nova York agredida, como qualquer palco tradicional de guerra.



Quando os EUA provaram do amargo sabor dessa experiência comum a outros povos, a abordagem audiovisual haveria de ser outra. Com aproximações. Em meio à dor coletiva, haveria de emergir um elenco de heróis, tradicionais ou de ocasião, devidamente identificados e dosados com a emoção mais conveniente. Um sentimento que, de praxe, contamina o mundo, pois vale o que é bom (ou mau) para os EUA. Na época, a Globo ficou meio enlutada e cortou do Intercine seus tradicionais filmes de pancadaria; as escolas primárias induziram nossa crianças

(claro, ao lado de uma estapafúrdia explicação numerológica dos fatos). Ao lado de Leão Lobo, um arguto historiador parecia citar a glauberiana profecia de *A Idade da Terra* (1980): a tragédia representava “o choque do mundo rico com o mundo pobre”.

Por fim, a aproximação das lentes chegaria do território macro ao microscópico. A paranóia gerada pelo desmoronar das torres foi desviada para o horror dos bacilos do anthrax minando surdamente os pulmões de inocentes – um mal quase tão invisível quanto os 3000 mortos nos



a trocar suas armas de plástico por livros (numa fábula, lida por inocente cearense, “a bruxa é jogada no fogo”...); no Rio, outros menores desenharam a tragédia, traduzindo cenas vistas na TV. Imagens produzem imagens, agora preches de sentimentalismo, pois, vindas do mundo infantil, despertam em nós a noção spielbergiana de que o mundo dos adultos é de uma maldade desmedida e incorrigível. Longe também estavam aqueles comentários mais aprofundados, que chegaram a ser largamente transmitidos até em programa de fofocas da Bandeirantes

escombros dos WTC, que não foram registrados pelas câmeras, numa omissão asséptica do espetáculo da mídia.

Varrido o entulho, a homenagem às vítimas do lugar viria na forma provisória de duas enormes fontes de luz mirando o céu da cidade. Idéia não muito original, pois lembra as duas colunas luminosas usadas em Nuremberg para extasiar as massas hitleristas suscetíveis a quaisquer efeitos emocionais. Do *Trem chegando à estação de La Ciotat*, dos Lumière, aos fatídicos Boeings do 11 de setembro, existem mais coincidências do que imagina nossa vã cinefilia.

O drama numa sociedade dramatizada

por Raymond Williams

tradução de Heloisa Buarque de Almeida

Este texto faz parte de uma série de artigos sobre a TV publicados por Williams no início dos anos 70. Ele aqui nos ajuda a pensar a “novidade” da TV face a tradições mais arraigadas na constituição do mundo moderno. Lidando hoje com as mais diferentes formas da programação televisiva, dos primeiros aos últimos formatos como os “reality shows”, passando pelas novelas ou os telejornais, temos neste artigo um alerta de que, numa perspectiva crítica, não podemos perder de vista o engendramento social mais profundo das produções audiovisuais.

Rubens Machado Jr.

Drama não é mais sinônimo de teatro; a maior parte das performances dramáticas se dão atualmente nos estúdios de cinema e televisão.* No próprio teatro – tanto nas companhias nacionais como no teatro popular – há uma imensa variedade de intenções e de métodos. Novos tipos de texto, novos tipos de notação, novos meios de comunicação e novas convenções impõem-se ao lado de textos e convenções que julgamos conhecer, mas que considero problemáticas exatamente porque estas outras formas estão presentes. O tempo dramático e a sequência numa peça de Shakespeare, os ritmos e as relações intrincadas entre coro e três atores na tragédia grega, considero que estes elementos atuem de novas maneiras quando olhamos através de uma moviola ou de uma ilha de edição, num estúdio de cinema ou de televisão,

ou quando percebemos novas relações entre ator e audiência num teatro improvisado que se apresenta nas ruas ou num porão.

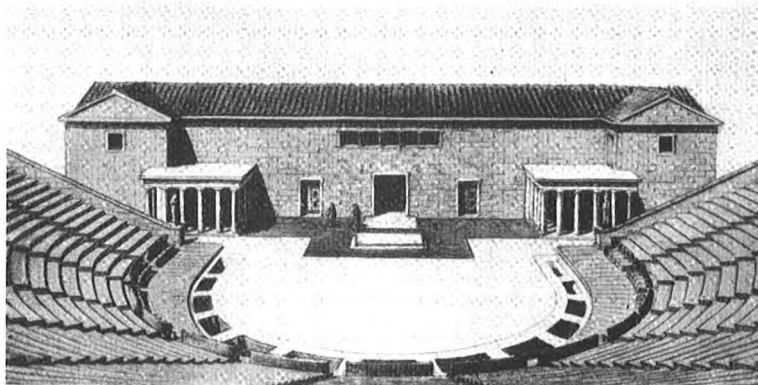
Nunca fomos uma sociedade com tantas atuações ou em que se assiste a tantas representações como nos dias de hoje. O ato de assistir, de fato, leva a certos problemas. O fato de assistir em si tornou-se problemático. A atuação dramática era originalmente algo que se dava de modo ocasional, em

sentido literal: no Festival de Dionísio em Atenas ou na Inglaterra medieval no dia de *Corpus Christi*, quando as caravanas invadiam as ruas. Os inovadores teatros comerciais da Londres elizabetana funcionavam também fora das grandes ocasiões, mas ainda assim em localidades fixas, numa capital e com uma turnê em certas cidades das províncias. Na Londres da Restauração, os dois teatros oficiais – os centros monopolistas do teatro legítimo – mal conseguiam ter a casa cheia. A construção de teatros nas províncias no século XVIII, o desenvolvimento dos teatros de variedades e os *music-halls*, a expansão dos teatros no West End londrino na segunda metade do século XIX ampliaram as ocasiões possíveis, mas diante do que estava por vir, foram apenas mudanças de ordem quantitativa. É apenas em nosso século, através do cinema, do rádio e da televisão que houve uma mudança qualitativa na audiência de espetáculos dramáticos. Não se trata apenas do fato de que *O Encouraçado Potemkin* e *No Tempo das Diligências (Stagecoach)* tenham sido vistos por centenas de milhares de pessoas, em muitos lugares e ao longo de um período contínuo, e nem de que uma peça de Ibsen ou O’Neill seja vista simultaneamente, pela televisão, por 10 ou 20 milhões de pessoas. Ainda que os números sejam impressionantes, trata-se de uma extensão compreensível. Significa que pela primeira vez a maioria da população tem acesso a um espetáculo dramático fora de ocasiões especiais ou de uma

temporada. Mas realmente inusitado – tão novo que é difícil ver sua importância – é que não se trata apenas de audiências para determinadas peças. O drama, sob novas formas, é construído de forma intrincada com os ritmos do dia a dia. Somente pela televisão é normal que os espectadores – a grande maioria da população – assistam a cerca de três horas de drama por dia, ainda que sejam certamente diversos tipos de drama. E não apenas em um dia, mas quase todos os dias. Isto é parte do que eu chamo de uma sociedade dramatizada. Em épocas passadas, a ação dramática era importante num festival, numa temporada, ou como uma ida reflexiva ao teatro; desde uma homenagem a Dionísio ou Cristo até um espetáculo teatral. Atualmente, o drama constitui uma experiência habitual: muitas vezes assistimos a mais representações dramáticas em uma semana do que a maioria das pessoas costumava ver anteriormente ao longo de toda sua vida.

Será que se trata apenas de uma expansão: como comer mais carne bovina ou usar mais camisas do que qualquer ancestral poderia conceber como um hábito humano comum? Decerto, não parece ser uma linha direta de expansão. Assistir à ação simulada de vários tipos recorrentes, não apenas em determinadas ocasiões mas de modo regular, por mais tempo do que aquele tomado pelas refeições ou por até metade do tempo que se passa no trabalho ou dormindo; tal fato, em nossa sociedade, como um comportamento majoritário constitui realmente uma nova forma e uma nova tendência. Seria certamente mais fácil negar sua importância ou exorcizar este dado notável se concordássemos, como propõem alguns, que milhões de pessoas assistem regularmente a programas que são totalmente ou na sua maioria ruins. Mas não seria exorcismo, pois se fosse verdade faria com que o fato fosse ainda mais

extraordinário. E de qualquer forma não é verdade. Apenas culturas já mortas têm escalas confiáveis de avaliação. Há proporções de distinção, importantes e variáveis, do trabalho significativo e do trivial, mas nesse sentido, atualmente, você pode encontrar o *kitsch* no teatro nacional assim como algo totalmente inovador num seriado policial. As discriminações críticas são importantes, mas também impossíveis de serem definidas *a priori*. Sob certa perspectiva, elas perdem importância diante da generalidade do próprio hábito. É preciso que nos perguntemos sobre o que há em nós e em nossos contemporâneos que nos atrai repetidamente para essas centenas ou milhares de atuações simuladas, estas peças, estas representações, estas dramatizações.



A resposta depende do ponto de vista a partir do qual se faz esta pergunta. Eu me pergunto a partir do ponto de vista de alguém que assiste e contribui a esse processo extraordinário. Mas posso ouvir – e quem não ouve? – algumas vozes conhecidas: os sérios comerciantes cujos ajudantes e aprendizes

escapam para as salas do *Bankside* londrino; os chefes de domicílio cujas esposas, ou os diretores de faculdade cujos alunos, que supostamente lêem inglês, passam a manhã lendo romances baratos e comédias. Estes homens sóbrios saberiam exatamente o que dizer sobre a Califórnia dos dias de hoje, onde você pode assistir à primeira sessão de cinema às seis e meia da manhã e, se você fizer um esforço, pode ver mais sete ou oito sessões antes da última. Ficção; representação; sonho indolente e espetáculo vicário; a satisfação simultânea da preguiça e do apetite; distração da distração pela distração. É um grande e pesado catálogo sobre nossos erros, mas hoje milhões de pessoas devolvem o catálogo sem sequer tê-lo aberto. Até que os olhos se cansem, milhões de nós assistimos às

sombras das sombras e encontramos ali substância; assistimos a cenas, situações, ações, trocas, crises. O pedaço da vida, que já foi o projeto do drama naturalista, constitui hoje um ritmo voluntário, habitual, e interno; o fluxo da ação e da atuação, da representação e da performance, transformado em uma nova convenção, em uma necessidade básica.

Não sabemos o que teria acontecido se houvesse, por exemplo, formas de transmissão ampliada das peças do teatro Globe. De certa forma, pelo menos, devemos levantar a hipótese da simples ampliação do acesso. Mesmo assim, eu ainda defendo que o que houve foi muito mais do que isso. Na verdade, pode-se descobrir fatores de tipo possivelmente causal. Nós já estamos acostumados a dizer – e isso ainda significa alguma coisa – que vivemos em uma sociedade que é ao mesmo tempo mais móvel e mais complexa e, portanto, em certos aspectos cruciais, relativamente mais desconhecida e mais obscura do que a maioria das sociedades do passado, e ainda assim que o é de forma mais insistente, mais urgente, penetrante e determinante. O que tentamos superar daquilo que nos é obscuro e desconhecido por um lado através das estatísticas – que nos fornecem resumos e análises, resumos moderadamente acurados e análises ainda mais acuradas, de como vivemos e como pensamos – nos é oferecido em outra vertente por certo tipo de dramatização. O trabalhador das minas ou da indústria de energia, o ministro e o general, o ladrão e o terrorista, o esquizofrênico e o gênio; uma casa popular e uma casa de campo, um apartamento na metrópole e uma mansão fora da cidade, uma quitinete e uma fazenda – imagens, tipos, representações – um relacionamento que começa, o final de um casamento, uma crise de saúde, ou de dinheiro, ou ligada à mudança, ou qualquer tipo de problema. Não se trata apenas do fato de que tudo isso esteja representado. Trata-se de que muito das ações dramáticas encontra sua função nessa forma experimental e investigativa; encontra um tema, um contexto e uma situação; e com alguma ênfase na novidade, traz um pouco desse tipo de vida à ação dramática.

Certamente todas as sociedades tiveram suas áreas obscuras e desconhecidas, algumas as percebendo, outras as negando. Mas a ordem pública de grande parte do drama tradicional não era, durante muitas gerações, realmente

perceptível para nós. Foi por este motivo que os grandes dramaturgos naturalistas, desde Ibsen, desistiram dos palácios, dos espaços públicos e das ruas que eram o foco das representações anteriores. Criaram, acima de tudo, as salas; salas fechadas em palcos fechados; salas nas quais a vida se centrava, mas nas quais as pessoas esperavam que alguém batesse à porta, que chegasse uma carta ou um recado, ou o grito vindo da rua, esperavam para saber o que lhes aconteceria, o que viria a interferir e a decidir o rumo de suas próprias vidas intensas e imediatas. Há uma continuidade cultural direta, na minha opinião, entre essas salas fechadas, emolduradas e iluminadas e as salas nas quais assistimos às imagens emolduradas da televisão: em casa, em nossas próprias vidas, mas com necessidade de assistir o que está acontecendo “lá fora”, como dizemos. Não “lá fora” numa rua determinada ou numa comunidade específica, mas numa vida nacional e internacional complexa e que de outro modo não seria enfocada, nem capaz de ser enfatizada, nossa área de interesse e aparente interesse tornou-se tão ampla como nunca antes, e onde o que acontece em outro continente pode afetar nossas vidas em alguns dias ou semanas – ou na pior das hipóteses, em horas e minutos. No entanto, nossas vidas continuam aqui, substancialmente no mesmo lugar, com as pessoas que conhecemos, em nossas salas que se parecem àquelas de nossos amigos e vizinhos, e eles também assistem às mesmas imagens: não apenas os eventos públicos, ou apenas por distração, mas por necessidade dessas imagens, de representações sobre no que consiste a vida de hoje para este ou aquele tipo de pessoa, nesta ou naquela situação e localidade. Talvez seja o desenvolvimento completo daquilo que Wordsworth observou em estágio inicial quando a população nas ruas (o novo tipo de multidão urbana, em que as pessoas estão muito próximas em termos físicos, mas são completamente estranhas umas às outras) perdeu qualquer noção comum e estabelecida do que é o homem e assim precisava de representações – as imagens nos painéis, novos tipos de signo – para simular e mesmo afirmar uma identidade humana: o que é a vida e com o que ela se parece além deste intenso e ansioso, pressionado e conflituoso, mundo privado da mente.

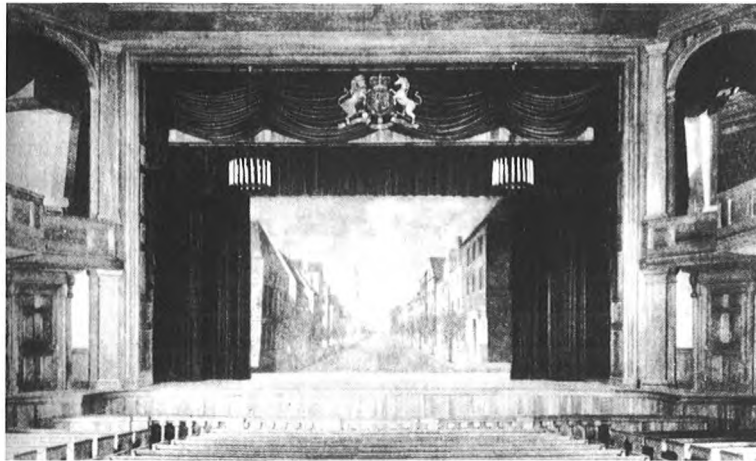
Esta é uma forma de colocar a questão; a nova

necessidade, a nova exposição – necessidade e exposição no mesmo movimento – de um fluxo de imagens, de representações constantes, algo distinto de culturas menos complexas e móveis nas quais uma representação de sentido, um espetáculo de ordem, está presente de forma clara, sólida e rígida em determinados pontos fixos, e que é então mais fortemente afirmado em uma ocasião especial, uma data ou um festival, o dia do teatro ou o dia da procissão. Mas não é apenas a necessidade e a exposição: cada uma é tanto construída como usada. No sentido mais simples, nossa sociedade foi dramatizada através da inclusão constante da representação dramática como um hábito e uma necessidade cotidiana. Mas o processo real é mais forte do que isso.

O drama é um tipo especial de uso de processos mais gerais de apresentação, representação e significação. O lugar mais alto do poder – a plataforma real em destaque – foi historicamente construído antes do lugar elevado do palco. A apresentação do poder, nos grupos hierárquicos, nas ênfases móveis da procissão, precederam os tipos atuais comparáveis de representação dramática. Os deuses tornavam-se apresentáveis ou acessíveis através de movimentos e palavras precisas, numa forma convencional conhecida. O drama é hoje frequentemente tão associado aos chamados mitos e rituais que este aspecto geral é facilmente compreendido. Contudo esta relação não pode ser reduzida a esta frouxa associação comum. O drama constitui uma separação precisa de certas formas comuns com objetivos específicos e novos. Não é nem um ritual que revela Deus, nem um mito que demanda e mantém repetição. É uma composição específica, ativa e interativa: uma ação e não um

ato; uma prática aberta que foi deliberadamente retirada de objetivos temporários práticos e mágicos; uma abertura complexa do ritual à ação pública e variável; uma mudança para além do mito em direção a *versões* dramáticas do mito e da história. Foi este drama atuante variável e experimental – e não o mundo fechado de sinais e significados conhecidos – que se firmou por si só, de modo significativo sempre em períodos de crise e de mudança, quando uma ordem era reconhecida e ainda formalmente presente, mas quando a experiência a pressionava, a testava, construindo rupturas e alternativas; a possibilidade dramática do que poderia ser feito dentro do que tinha sido feito antes estava presente, e ambas

eram presentes e mutuamente e contraditoriamente potentes, de formas específicas. Precisamos perceber este processo particularmente nos dias de hoje, quando o mito e o ritual nos seus sentidos mais comuns foram rompidos pelo desenvolvimento histórico, quando eles se tornaram, na verdade, pouco mais do que a nostalgia ou a retórica



de certo tipo de pensador e acadêmico, e ainda assim os processos básicos de apresentação, representação e significação nunca foram tão importantes. O drama rompeu com os signos fixos, estabeleceu uma distância permanente dos mitos e rituais, das figuras hierárquicas e procissões do Estado; transformou-se por motivos históricos e culturais precisos em uma forma mais complexa e atuante de questionar o mundo. Há certa relatividade nesta história sequencial, e os rompimentos se deram mais do que uma única vez. Qualquer sistema de signos que apresenta e representa pode ser incorporado em uma ordem passiva e novas imagens estranhas, da experiência e do povo reprimidos, têm que novamente

romper e ir além dessa representação. O drama de qualquer época, inclusive a nossa, é um conjunto intrincado de práticas, algumas das quais são incorporadas – os ritmos e movimentos conhecidos de um sistema residual mas ainda vivo – e algumas são exploratórias – os difíceis ritmos e movimentos de uma representação emergente, seus rearranjos e novas identificações. Sob pressões reais, estes tipos diversos são freqüentemente fundidos de modos intrincados e poderosos; raramente se trata de um simples caso do modelo do drama antigo por oposição ao novo.

Mas o drama que se distinguiu, não se separou completamente do todo. Práticas congruentes e comparáveis existem em outras partes da sociedade assim como no drama, e elas são muitas vezes interativas: tanto mais interativas quando menos formal for o sistema de signos fixos. Na verdade, o que temos atualmente é uma nova convenção de superposições deliberadas. Vou dar um exemplo simples. Os atores cada vez mais se movem de um personagem em um peça, que consideramos especificamente uma arte dramática, para aplicar as mesmas habilidades, ou semelhantes, numa atuação contratada e esfuziante sobre um charuto ou um creme facial. Eles podem ficar pouco à vontade com isso mas, como dizem, é melhor do que nada. Ainda é o trabalho de atuação, apesar de tudo; eles não estão mais comprometidos com aquele charuto do que com o personagem de detetive policial, pelo qual também foram contratados. Alguém escreveu, alguém o dirige, ele ainda está na profissão. Na Inglaterra, há sinais convencionais que avisam que os comerciais serão apresentados, mas a superposição de método, de habilidades e de indivíduos é um sinal menor e menos facilmente reconhecido de um processo mais geral, no qual as rupturas são mais difíceis de distinguir.

A nossa sociedade, nem é preciso reiterar, é suficientemente dramática em um sentido óbvio. Existem certos tipos de ações em determinada escala que atraem comparações dramáticas e que são apresentadas de formas que nos deixam sempre na dúvida se somos espectadores ou participantes. O vocabulário particular da produção dramática – drama, tragédia, enredo, situação, atores, performances, papéis, imagens – é apropriado de modo contínuo e

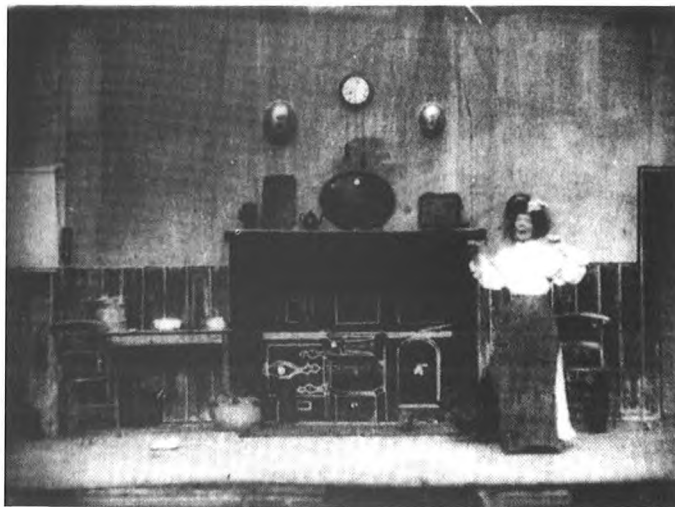
convencional nestas grandes ações. Ademais, seria bem mais fácil, como podemos sentir hoje, se apenas os atores representassem e apenas os dramaturgos escrevessem enredos. Mas já superamos esta situação faz tempo. Naquilo que chamamos de cena pública, ou diante do olhar público, figuras improváveis mas plausíveis sempre aparecem para nos representar. Homens particulares são destacados em uma universalidade temporária, e este processo é tão vivo e complexo que muitas vezes somos convidados a vê-los ensaiar seus papéis ou a discutir os enredos. Certa vez, Walter Bagehot* fez uma distinção entre uma classe dirigente verdadeira e um espetáculo teatral de poder: ele afirmava que a viúva de Windsor, em seu estilo inovador de cinismo elegante e bem aceito, precisava ser mostrada, ser vista em uma parada diante de um povo que não poderia jamais compreender a realidade mais complexa do poder. Assisti hoje de manhã à cerimônia televisionada de abertura do Parlamento. Uma coisa é dizer que foi puro teatro; mas é mais difícil notar e afirmar que além de sua pompa residual havia um outro processo mais naturalizado que é também, em parte, parente do teatro. É certo que os monarcas sempre fizeram algo semelhante, ou prepararam para que fosse feito por eles. Aqueles que duraram tinham consciência de suas imagens, mesmo que se chamassem de sua majestade. Ademais, como muitos atores, os papéis parecem tomar as pessoas: elas se encaixam nos papéis, como aquele que representa o rei. O que é de fato novo não é algo neles, mas em nós.

Muitas vezes, é realmente difícil acreditar em todas as partes desta dramatização ubíqua. Se a vemos em outro período ou em outro lugar, ela parece visivelmente afetada e desgastada, ouvem-se os ruídos de seu maquinário. Por vezes, em momentos de crise, nós deixamos de lado este teatro social ou adormecemos em meio dele. Mas não são apenas papéis e enredos, são convenções. Quando se pode notar uma convenção, ter realmente consciência dela, ela provavelmente já está perdendo sua força. Além do que muita gente pode ver como o aspecto teatral de nosso mundo público consciente de sua imagem, há um drama mais sério, efetivo e profundamente enraizado: a dramatização da própria consciência. “Eu falo em nome da Inglaterra”, diz a fala daquela figura pública teatral, apesar de

que, desde que passamos a ver os testes, e vimos outros atores tentando ganhar o mesmo papel, podemos ter nossas reservas; podemos até dizer “bem, eu estou aqui, e você não fala em meu nome”. “Exatamente”, responde a figura, com uma segurança inabalável em seu papel, pois agora uma consciência diferente, uma dramatização mais profunda, começa a se efetivar; “você fala por si, mas eu falo em nome da Inglaterra”. “Onde ela fica?”, você pode perguntar, olhando para os lados. Num dia bonito, a partir de um lugar alto, você pode enxergar a até quase 70 quilômetros de distância. Você conhece alguns lugares, e lembra-se de outros; você tem memórias, definições e uma história.

Contudo, em algum ponto ao longo do *continuum*, normalmente muito cedo, você tem... o quê? Representações; tipificações; imagens atuantes; papéis ativos a representar que as pessoas estão representando, ou algumas vezes recusando-se a representar. As convenções específicas desta dramatização particular – um país, uma sociedade, um período da história, uma crise de uma civilização; estas convenções não são abstratas. Elas

são profundamente trabalhadas e retrabalhadas em nossas relações vividas. Elas são nossas formas de viver e de conhecer, que colocamos em prática todos os dias e, enquanto a convenção tiver consistência, enquanto as relações fizerem sentido, a maior parte das práticas as reforçam. Um tipo específico de autonomia – o aqui e agora – está em parte livre delas; mas trata-se normalmente de uma autonomia da privacidade, e a figura privada – o caráter do eu – já está amplamente sujeito à apropriação de algumas destas formas de dramatização: produtor ou consumidor, casado ou solteiro, membro ou exilado ou errante. Foras destas opções, há o que



chamamos de o irredutível: o homem ainda não acomodado. Mas o processo atingiu tal nível de expansão que atualmente existem, em uso, convenções até mesmo do isolamento. O indivíduo solitário é hoje um tipo usual: é um exemplo do que eu quero dizer por uma convenção dramática que se amplia a partir do teatro para a consciência. Depois de uma geração daquele drama naturalista que criou a sala fechada – a sala na qual as pessoas viviam, mas tinham que esperar notícias do mundo de fora – outro movimento criou um outro centro: a figura isolada, o estranho, que em *Road for Damascus*, de Strindberg, ainda buscava ativamente por si

mesmo e por seu mundo, testando e descartando este papel e aquela imagem, esta memória que o confirmasse e aquela situação que o reforçasse, e cada uma delas desmoronava até ele voltar, toda vez, para o mesmo lugar. Meio século depois, duas figuras completamente isoladas, seu mundo nunca havia desmoronado, mas sequer havia sido criado, sentavam-se na estrada esperando o quê? – digamos, Godot – chegar. Vamos, eles diziam, mas não saiam

do lugar. Uma década depois, outras figuras mais radicalmente isoladas eram vistas enterradas até o pescoço, e tudo que se podia ouvir nesta convenção parcial e persuasiva era um grito, uma respiração. Privacidade, privação. Um mundo público perdido, um mundo público impossível de ser criado.

Estas imagens nos desafiam e nos envolvem, pois para começar são imagens pelo menos da dissensão, da discordância pública de formas fixas. Mas aquele outro teatro, a dramatização pública, é tão contínuo, tão insistente, que a dissensão por si só tornou-se muito fraca diante dele. A dissensão, como qualquer herói trágico moderno, não pode fazer outra coisa senão morrer.

E o dissenso crítico, uma forma pública que se pode levar às palestras e aos exames, ele também retorna ao lugar de onde veio, e pode ou não sabê-lo pela primeira vez. Um homem francês que conheci, um homem que havia aprendido como ninguém os modos de percepção que constituem dissensos críticos, me disse uma vez, alegremente: “a França, você sabe, é um romance burguês ruim”. Posso perceber como ele tinha razão: os modos de dramatização, de ficcionalização, que constituem convenções sociais e culturais atuantes enquanto formas não apenas de interpretar como também de organizar a realidade são, como ele dizia, um romance burguês – seus tipos humanos ainda fixos, mas perdendo suas convicções; suas ações humanas, suas disputas por posses e por posição social, por carreiras e relações de ascensão profissional são ainda tão limitadas quanto antes, mas ainda não foram superadas na realidade pública interativa e na consciência pública. Eu respondi educadamente, “sim, a Inglaterra também é um romance burguês ruim. E Nova York um romance metropolitano ruim. Mas há uma dificuldade, ou pelo menos eu a vejo como dificuldade. Você não pode devolvê-los à biblioteca. Você tem que ficar com eles. Você tem que lê-los várias vezes”. “Mas de forma crítica”, ele respondeu, com uma rapidez envolvente. “Mas ainda lendo os mesmos livros”, eu retruquei.

Acho que este é o ponto em que nos encontramos hoje. Muitas pessoas me perguntaram porque, tendo sido formado no campo da literatura e particularmente do teatro, com uma carreira voltada para escrever sobre e ensinar história do drama e sua análise, eu me mudei – *mudei* – para o que eles chamam de sociologia, se eles tivessem certeza que eu não ficaria ofendido com a pergunta (e alguns certos de que seria o oposto, e eu os agradeço). Eu poderia ter dito, discutindo a questão, que Ruskin não se mudou da arquitetura para a sociedade, mas que ele via a sociedade na arquitetura – em seus estilos, suas intenções, suas estruturas de poder e de sentimento, suas fachadas e seus interiores e na relação entre eles; ele pôde então aprender a interpretar tanto a arquitetura como a sociedade de novas maneiras. Mas prefiro falar por mim mesmo. Eu aprendi alguma coisa quando analisava o drama que me parecia ser eficiente não apenas como uma forma de interpretar determinados aspectos da sociedade, mas como uma forma de conhecer

algumas das convenções fundamentais que associamos à própria sociedade. Estas, por sua vez, tornam vivos alguns problemas do drama de forma totalmente inusitada. Foi ao olhar sob as duas perspectivas, a do palco e a do texto, e a da sociedade em funcionamento, sendo representada em ambos, que pensei ter percebido a importância da sala fechada – a sala no palco, com sua nova metáfora da quarta parede – como um fato social e um fato dramático ao mesmo tempo.

A sala está ali, não como uma entre várias outras possíveis convenções cênicas, mas porque constitui um ambiente formador – uma estrutura particular dentro da qual vivemos – e também em processo contínuo, como uma herança, e em crise – a forma sólida, a declaração convencional sobre como nós vivemos e o que nós valorizamos. Esta sala no palco, esta sala de estar fechada, onde coisas importantes acontecem e onde coisas de uma outra ordem de importância chegam como notícias de um mundo de fora separado, esta sala é uma convenção e agora um hábito no teatro, mas é também de forma sutil e persistente um personagem, um ator, um conjunto que nos define e pode ser uma armadilha, um objeto alienado que agora representa nossa situação no mundo. Eu assisti, fascinado, a como esta sala foi desmontada; a mobília foi retirada, o espaço foi ampliado; as pessoas encaravam umas às outras em meio a um vazio com apenas seu corpo, o corpo como um objeto ou o corpo como um ritmo a descobrir, com o qual jogar, a ser exaurido. Todavia, mais importante do que isso foi um processo dinâmico quando a sala foi dissolvida, pois a cena não é mais externa e ainda assim é viva, e o que vemos é uma projeção de imagens observadas, lembradas e desejadas. Ao passo que Strindberg, na virada do século, escrevia um novo teatro de imagens em movimento – uma parede coberta de rostos, aspectos do caráter e das aparências se dissolvendo, se fragmentado, se fundindo, assombrando, os objetos transformando-se de modo literal quando você olha para eles – ao passo que ele escrevia isso, indo além da capacidade teatral de seu tempo, outros homens, de formas diferentes, estavam descobrindo os meios de fazer as imagens se mover, encontrando a base técnica para o cinema, uma nova mobilidade e com os recursos de *fade*, de dissolver, de cortar, fazer *flashback*, *voice-over*, o recurso da montagem,

que são formas técnicas mas também modos de percepção, de relatos, de composição e de encontrar o nosso caminho.

Novamente ouvi, como se fosse a primeira vez, o que ainda era chamado pelo hábito de dramaturgia, ou mesmo diálogo; ouvi em Tchekov e percebi então uma estranheza habitual: as vozes não estavam mais falando umas com ou para as outras; talvez estivessem falando uma ao lado da outra, ou falando com si mesmas na presença de outras. Mas havia uma nova composição através da qual um grupo falava, ainda que fosse um grupo estranho e negativo; nenhum indivíduo terminava aquilo que tinha começado a dizer, mas intersectava ou era intersectado pelas palavras de outros, casuais e confusas, palavras estas que, por sua vez, não eram terminadas: uma rede de vozes através da qual, ainda que de modo negativo, o grupo falava mas nenhuma pessoa era capaz de articular de modo completo. Isso é hoje um processo tão normal em termos de diálogo dramático que pode ser ouvido, todas as noites, num seriado de televisão, sem ser uma simples imitação. É uma forma de falar e de ouvir, um ritmo específico de uma consciência particular; no final, uma forma de relação incompleta, passageira, ansiosa, que está presente no palco ou no texto mas que é também, de modo amplo, uma estrutura de sentimento num mundo contemporâneo específico, num período da história que tem este caráter passageiro familiar e complexo. Considero que eu não poderia ter compreendido estes procedimentos dramáticos como *métodos* – ou seja, como modos gerais importantes – se eu não os tivesse analisado a partir das duas perspectivas. Eu talvez pudesse percebê-los como técnicas: um ponto de vista profissional, mas na minha experiência insuficientemente profissional, pois quando a técnica e o método encontram uma identidade ou, tão comum atualmente, uma fratura importante, surgem todas as questões difíceis desta disciplina.

Estou aqui para propor nada mais nada menos do que as questões dessa disciplina. Ou seja, eu proponho as perguntas, mas então me coloco de lado e argumento, sem me valer de meu título, através de minhas respostas particulares.



WILLIAMS, Raymond. “*Drama in a Dramatised Society*”, On Television: Selected Writings, ed. Alan O’Connor, Londres, Routledge, 1989, pp. 3-13.

Aula Inaugural, Universidade de Cambridge, 29 de outubro de 1974.

* Foram retiradas as notas introdutórias de Williams a esta palestra.

* Walter Bagehot (1826-1877) foi escritor e cientista político inglês, autor de *A Constituição Inglesa*.

por Luiz Montes

A hora mágica de Terence Malick

Um filme esparso, de poucos verbos, privilegiando o aspecto visual a ponto de ter sido exibido em cópias 70mm no seu lançamento em 1978. Agora, *Dias de Paraíso*, o segundo (e penúltimo) filme de Terence Malick, é lançado pela Paramount no formato DVD. Diante do risco de sofrer significativa perda no novo suporte, a edição cuidadosa apresenta um filme que ainda causa impacto pela sua beleza, e por sua narrativa elíptica, nessa transição entre *Terra de Ninguém*, onde o homem é um ser isolado e seu drama parece pouco importar, e *Além da Linha Vermelha*, onde o homem continua isolado, mas seu drama articula-se a um contexto de eventos maiúsculos e minúsculos que expressam o movimento da Natureza.

A mixagem 5.1, atualizada da versão original, dedica-se ao som ambiente das pradarias americanas, evocando uma atmosfera de introspecção, e reproduzindo com sucesso os silêncios, mudança de ênfase sonora, voz *over* e a trilha de Ennio Morricone, sem os efeitos postiços empregados nos grandes lançamentos em DVD.

E a fotografia de Nestor Almendros e Haskell Wexler está bem representada por um máster que atura boa parte do filme sem exibir grãos ou perda de qualidade. Os tons quentes e o espectro de cores das paisagens são

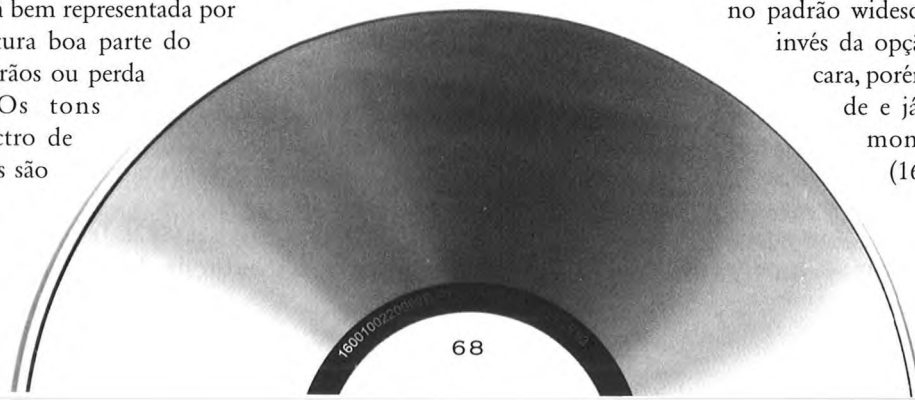
elegantemente exibidos e se o filme em si não atinge unanimidade na sua avaliação, em contrapartida, oferece uma experiência visual de fôlego, para encantar aqueles que venham a descobrir *Dias de Paraíso* na era do DVD.

Edições caprichadas de filmes brasileiros

A Versátil lançou há pouco a Edição de Colecionador de *O Primeiro Dia* e *Todas as Mulheres do Mundo*. No quesito técnico, são DVDs simples e honestos. *Todas as Mulheres do Mundo*, em especial, sofre com a qualidade original do máster, conseqüência da falta de investimentos na recuperação rigorosa do material (como são os lançamentos da Criterion Collection, por exemplo, que faz da qualidade um instrumento de preservação da memória).

Por outro lado, é nítida a disposição da distribuidora em compensar com os extras nos DVDs. E não deixa de ser louvável a iniciativa de promover os resultados do cinema brasileiro – resgatando o negligenciado filme de Domingos de Oliveira, por exemplo – com DVDs atraentes e bem-cuidados.

No caso de *O Primeiro Dia*, há de se lamentar ainda o fato do filme ter sido transferido para DVD no padrão widescreen “letterbox”, ao invés da opção anamórfica; mais cara, porém de melhor qualidade e já preparada para os monitores retangulares (16:9).



Vida inteligente no gênero policial

Dentro do gênero policial e todas suas determinantes comerciais, havia – até pelo menos o final dos anos 80 – um espaço de manobra mínimo para alguns cineastas “contrabandear” (nas palavras de Scorsese, em seu documentário sobre a história do cinema americano) uma sensibilidade e expressão ideológica peculiar a eles. *O Ano do Dragão* e *Um Tiro na Noite* são duas amostras recém-lançadas pela Fox-MGM de uma época que, comparada a produção cinematográfica atual, chega a despertar nostalgia.

Em comum, são dois filmes tensos, voltados para o imaginário masculino, dirigidos por cineastas cuja força criativa residiu nos anos 70 e que se conservaram ativos ao longo dos anos 80 e 90 em condições cada vez mais precárias.

O Ano do Dragão, de Michael Cimino, retoma o anti-herói do filme *noir*, interpretado por um Mickey Rourke de cabelos grisalhos, em momento-ápice de sua carreira. O roteiro de Oliver Stone tem resquícios dos policiais reacionários de Don Siegel, porém potencializando a neurose do personagem até suas últimas conseqüências. Polêmico à época do seu lançamento, o filme com o tempo não perdeu sua ambigüidade sobre o tratamento da questão racial.

Já *Um Tiro na Noite*, de Brian DePalma, oferece um suspense político com

final trágico, concebido no espírito de sombras do policial *noir*, quando o homem comum já não tem condições de enfrentar o poder de “interesses ocultos”, muito maiores do que ele. Uma obra em sintonia com a paranóia pós-Watergate, que ainda repercutia no inconsciente coletivo, e o caso Ted Kennedy/Chappaquidick, fazendo um auto-exame sobre o próprio processo de manipulação da imagem e do som.

Os DVDs não trazem extras significativos mas são apresentados em seu aspecto original, os dois na versão scope; um enquadramento tão distinto da versão padrão de TV – por onde a maioria dos cinéfilos conheceu *O Ano do Dragão* e *Um Tiro na Noite* –, que proporciona uma outra experiência e uma apreciação realmente nova sobre os dois filmes.



Uma regra simples e certa

por Roberto Moreira e André Pompéia Sturm

A Agência Nacional de Cinema tornou-se uma realidade. Finalmente o Estado brasileiro tomou em mãos o problema do cinema. Agora está na hora de pensar o principal objetivo da ANCINE, ou seja, a elaboração de uma política nacional de cinema. A complexidade da tarefa que está colocada é enorme e vai se prolongar por diversos anos. No entanto o assunto mais urgente e delicado é bem prosaico: afinal, como vai ser distribuído o dinheiro?

Ou seja, uma fonte importante de recursos terá como parâmetro a performance do filme nas salas de cinema. Este mecanismo é perfeitamente coerente com o objetivo de desenvolver uma indústria cinematográfica, objetivo explícito da Política Nacional de Cinema e da Agência, seu braço executivo. A Agência não foi criada para apoiar o cinema de arte, por isso vincular a alocação de recursos à renda de bilheterias é um critério bastante objetivo. E, ao incentivar a performance nas salas de exibição, também está valorizando a circulação dos produtos incentivados na sociedade. Filme

Altos orçamentos não contribuem para rentabilidade. Se contribuem para alguma coisa é para prejuízos. (Ravid, 488)

Este é um problema antigo para os cineastas e está por trás de muitos dos seus movimentos. Mas também tem sido o ponto mais discutido pela sociedade. Faz vinte anos que o cinema brasileiro se arrasta em meio a sucessivas crises de credibilidade. Primeiro a Embrafilme se transformou em um símbolo do descaso estatal com os recursos públicos. Agora a Lei do Audiovisual consegue repetir a mesma proeza. Esta já é a terceira oportunidade e provavelmente não vai existir uma quarta. Portanto uma prioridade da Agência é encontrar critérios claros e racionais para a alocação das suas verbas.

A própria medida provisória que criou a Agência já dá uma pista importante de como o GEDIC pensou esse problema. Esta lá no artigo 47 que define entre as atribuições do PRODECINE o pagamento do Prêmio Adicional de Renda.

incentivado nas prateleiras e festivais pode trazer prestígio ao país, mas certamente não justifica investimentos da ordem daqueles mobilizados pela Agência.

A regulamentação do adicional vai exigir, porém, diversas escolhas. Por exemplo, a idéia presente no artigo 54 de contemplar também distribuidores e exibidores é interessante, pois estimula a exibição dos filmes.

De outro lado, quando foi praticado no Brasil, antes da criação da Embrafilme, os filmes de grande renda, recebiam um percentual menor, uma espécie de “desvio padrão”, evitando que o prêmio se transformasse em um mecanismo de concentração de renda. A idéia era incentivar a produção média, com maior dificuldade de se viabilizar. Havia também o adicional de qualidade, para filmes de inegável mérito

artístico. Mas além dos critérios óbvios de alocação justa dos recursos, é necessário buscar critérios capazes de promover o desenvolvimento de uma indústria. Que tipo de filmes devem ser privilegiados sob este ponto de vista?

O grande problema da indústria do cinema é o risco inerente a atividade. Todo filme é único e, ao mesmo tempo, o seu mercado está em constante transformação tornando sua performance imprevisível.

Argumenta-se que uma das razões para as dificuldades do cinema brasileiro estaria na sua falta de competitividade frente ao produto estrangeiro: “A pequena escala de produção certamente impede as empresas de adotar as estratégias dos grandes protagonistas da indústria para minimizar riscos. Incapazes de levantar capitais em montantes significativos se vêm forçadas a produzir filmes de baixo orçamento com poucas chances de competir nos mercados externo e interno. (Economia do Cinema no Brasil, 1998).

Esta é a visão tradicional para justificar o investimento em grandes produções. Desse ponto de vista a Agência deveria privilegiar filmes com grandes orçamentos.

No entanto o quadro é mais complexo. No mesmo documento de onde foi tirada a citação acima, ao avaliar a performance da Embrafilme, os autores entram em contradição.

Os resultados, apresentados na Figura 4.4.4, mostram que os filmes produzidos pela Embrafilme apresentam, em geral, baixas taxas de retorno dos investimentos em termos de público. De fato, poucos projetos da amostra atingiram mais de 10 espectadores por dólar. **O que mais surpreende, contudo, é o fato de que essa taxa de retorno apresenta relação negativa com o tamanho do projeto.** O índice de rentabilidade é menor para os filmes com maiores orçamentos, contrariamente ao que seria de se esperar. Projetos de 800 mil

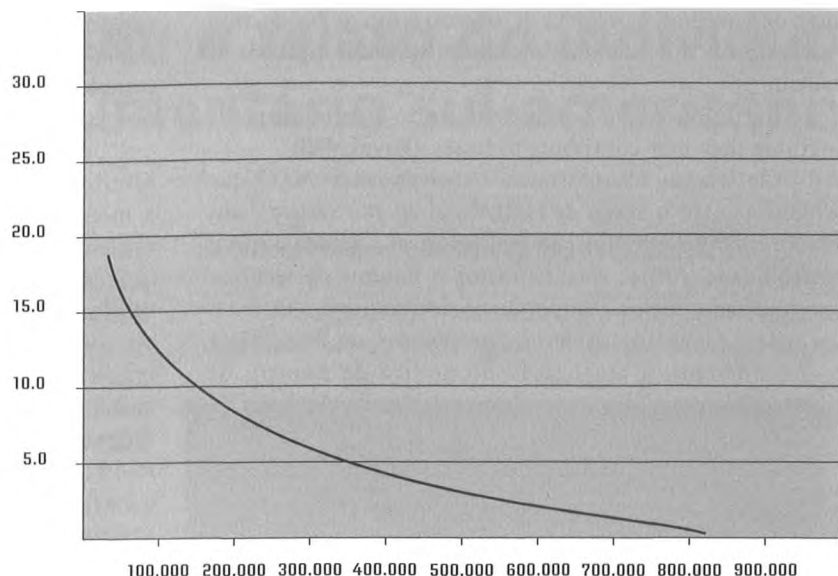


Figura 4.4.4. Brasil: Público até 18 meses por dólar de orçamento, por valor total do orçamento para projetos selecionados da Embrafilme até dezembro de 1986.

dólares alcançaram menos de 1 espectador por dólar investido ao fim de 18 meses. (Economia do Cinema no Brasil, 1998)

O “resultado surpreendente” deveria tê-los levado a desconfiar um pouco de seus pressupostos teóricos. Tãmanha é a força do senso comum que ignoraram completamente a evidência empírica. De fato filmes com “stars” e “production values” têm mais espectadores... mas não necessariamente maior rentabilidade. A relação público x dólar investido pondera a performance do filme em função do investimento.

Um estudo recente confirma que o lucro de um filme não está diretamente relacionado aos atores e a importância de sua produção. O texto “Information, Blockbusters, and Stars: A Study of the Film Industry” de S. Abraham Ravid causou uma certa comoção em Hollywood. Através de uma detalhada análise dos 200 filmes produzidos em 1993, Ravid afirma que não encontrou nenhuma relação positiva entre o

lucro de um filme, a presença de *stars* ou o uso de *production values* típicos dos *blockbusters*, como os efeitos especiais. E conclui:

Big budgets do not contribute to profitability. If anything they may contribute to losses. (Ravid, 488)

Ou seja, os filmes baratos são mais rentáveis. O que explicaria então o apego de Hollywood ao *star system* e aos *blockbuster*? Os estúdios parecem priorizar a receita e não a rentabilidade. Afinal, quanto maior o volume de recursos movimentado, maior a importância do executivo e maior o seu salário. Guardadas as devidas proporções, no Brasil não é muito diferente: a atualização do gráfico de número de espectadores por dólar investido para a Lei do Audiovisual teria um resultado desastroso.

Os dados e pesquisas acima são conclusivos. A competitividade de um filme não é proporcional ao seu orçamento.

Mas esta aleatoriedade na performance dos filmes tem outra consequência importante. Poucos filmes cobrem o prejuízo do total da produção. Nos EUA (atenção, lá no maior mercado do mundo) apenas 10% dos filmes respondem por 50% da renda (Vogel, 2001). A consequência inevitável é que **um maior número de filmes aumenta a probabilidade de se conseguir um sucesso**. A Escala, na atividade cinematográfica, está na quantidade de filmes produzidos pela indústria como um todo, e não no custo de produção de um filme.

O que faz um filme competitivo é aquele “elemento não quantificável” que surge da combinação de várias circunstâncias felizes: um bom roteiro, atores convincentes, direção eficiente e produção bem realizada, mas, sobretudo, é preciso a capacidade imponderável de se adiantar às demandas da sociedade. Não é trancado em casa, fazendo um filme a cada 3 ou 4 anos que o cineasta vai aprender a dialogar com seu público. É preciso volume, oportunidade para errar e para formar o talento. Afinal, o mais bem sucedido diretor brasileiro no mercado internacional só acertou na terceira tentativa com *Central do Brasil*. É preciso efervescência e a coragem de correr riscos. Não existe fórmula. Infelizmente, uma comédia, com elenco estelar, produzido pela maior

emissora de TV do país, com gigantesco investimento em mídia e distribuído por uma empresa major, pode fracassar completamente em seu lançamento, como se viu recentemente com o filme “Caramuru”.

Assim, parece que a política mais racional de investimento é garantir uma maior quantidade de produtos a menor custo, aliado a possibilidades de distribuição eficientes.

Não há justificativa econômica e moral para priorizar os filmes de grande orçamento. Sua produção é apenas mais uma instância de concentração de renda típica do estado brasileiro. Afinal, se um cineasta quer fazer um filme de custo muito superior à produção média, deve fazer por merecê-lo. Nada contra filmes caros, pelo contrário, mas não a custa da concentração da produção. O raciocínio aqui é irrefutável: um filme de vários milhões de dólares só pode se viabilizar no mercado internacional. Portanto o realizador tem que estar efetivamente inserido nesse mercado, ou seja, deve ser capaz de mobilizar os capitais de risco necessários para esta empreitada. É muito fácil fazer grandes produções sem correr riscos.

O adicional de bilheteria já será um mecanismo mais democrático, desde que com critérios de distribuição justos, que evitem a concentração de recursos em poucos filmes, valorizando a produção média. Definir o que é uma “produção média” será uma das mais importantes e espinhosas tarefas da Ancine. Mas uma agência reguladora está aí justamente para definir parâmetros e implantar políticas. Está aberta a discussão, qual o investimento que faz um filme brasileiro tornar-se competitivo?

No entanto, para relançar a produção com vigor cabe uma decisão mais dura: definir um teto para o total da participação do estado na produção de um filme. Este valor seria equivalente ao custo de uma produção média e seria o limite para a soma do total de recursos incentivados.

A adoção de um teto incentivará a diversidade conferindo escala à produção, resguardará o cinema brasileiro de um novo fracasso moral e é racional do ponto de vista econômico. Ou será que o cinema brasileiro quer persistir no erro?

Diário de Viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano

por *Andrea Molfetta*, texto apresentado no 6^a encontro anual da SOCINE

Pesquisei os diários de viagem dos realizadores sul-americanos e franceses produzidos ao longo das 15 edições dos **Festivais Franco-Chilenos** (1981-1991) e **Franco-Latino-Americano de Vídeo-Arte** (1992 e 1996). Estes festivais impulsionaram o intercâmbio entre Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Brasil e França.

Assim foi promovido o vínculo com os centros europeus e se agilizou o contato da produção mais experimental do Cone Sul. Escolhi este festival por dois motivos: primeiro, o trabalho dos curadores de cada país decantou um recorte e seleção dos autores e das obras mais destacadas de cada nacionalidade. Segundo, os vencedores das edições eram premiados com uma produção na França. O projeto foi concebido por Pascal Gallet, do Ministério de Assuntos Estrangeiros, produtor executivo destas residências artísticas em Paris. Gallet agenciou recursos de diversas fontes do governo, assim como também contou com o apoio de produtoras destacadas como a Duran, que colaborou durante três anos na pós-produção dos diários. Logo participaram o Laboratório de Novas Mídias do Centre George Pompidou e o Centro Internacional de Criação Vídeo de Montbeliard. Resultaram diários sul-americanos sobre a França, e franceses sobre a América do Sul; 22 ao todo. Os realizadores que participaram mantêm até hoje uma ativa participação internacional. Com interesse no estudo da poética escolhi um nexos que exemplifica o intercâmbio da produção cultural periférica com as regiões centrais.


Com relação ao contexto audiovisual, os diários foram uma afronta à hegemonia do documentário militante da década de 80.

Uma experiência que não se diz documentária

A noção de indivíduo ocupa um papel central quando definimos nossa cultura visual. O sistema de representação



inaugurado na Renascença coloca o sujeito que vê e o ponto do infinito numa relação de equivalência simétrica. Ele detém o poder de controle absoluto da sua visualidade, organiza o campo visual a partir de si, e representa nada mais e nada menos que o lugar onde as paralelas convergem: o infinito. Este sistema é base do Modelo de Representação Institucional do cinema (MRI) – o modelo da ficção –, e podemos constatar isto repassando as demonstrações dos mestres da teoria do cinema com respeito às construções do *raccord* de olhar e de eixo.



Desde o Barroco, o espaço – assim como o sujeito que habita nele – fica desestabilizado: o sensível (sentidos e emoções) invade uma experiência antes dominada pela razão e o sublime matemático-religioso. A vacuidade do mundo só adquire consistência na nossa experiência dele. O único corpo possível para o passado perdido é a nossa memória. Assim, mundo subjetivado, que “é *aos olhos de...*”.

O documentário em primeira pessoa retoma o vínculo afetivo entre imagem, realizador e espectador. O sujeito é desdobrado e encarnado, recluso na intimidade do seu pensamento. Percorre a geografia do seu dominador. Organiza a narrativa de forma tal que sua identidade é objeto, objetivo e método do filme, bússola e âncora, narrador e referente, em soma, autobiográfico. Refletindo sobre a contingência do encontro sujeito-mundo, os diários desafiam o vazio do passado e da representação – ambos essencialmente mortos e apagados. Preenchem-no com a performance do realizador, que se entrega aos múltiplos níveis do discurso.

Além da ruptura moderna, esta tendência audiovisual propõe pela primeira vez uma ascensão forte da primeira pessoa. O cinema de autor se expande diversificando e singularizando os relatos individuais. Estamos diante um realismo cru que aborda temas íntimos e cotidianos. Na contraparte, há uma grande margem para a intervenção poética na narrativa documentária, liberada e acelerada pelos recursos técnicos disponíveis. Porém, os autores não estabeleceram referências nem ligações estéticas com as escolas documentárias, sul-americanas ou estrangeiras. Eles produziram no campo da experimentação. A subjetividade era ainda pouco ou nada explorada: surge um espaço para a ambigüidade de sentido, certamente longe da conceição do discurso serio do documentário.

Este texto examina as características da construção do cronotopo destes diários e, a partir daí, estabelecer algum traço sobre a noção de sujeito e de consciência histórica colocadas em jogo.

Os diários sul-americanos

Os diários são um documento da subjetividade contemporânea, enunciativamente contraposta ao modelo de

representação clássica. Esta subjetividade desenvolve sua performance discursiva utilizando os recursos e estratégias discursivas da representação expositiva, observacional ou interativa do documentário, ressemantizados. Por outro lado, os diários problematizam a economia de distribuição e exibição das imagens documentárias, já que geraram crônicas da vida privada que explodiram nos circuitos do cinema experimental e da videoarte: o documentário subjetivo, em primeira pessoa. Nele, a subjetividade se mostra fluida, não-linear, múltipla, fruto da experiência paradoxal da representação na simultaneidade. O indivíduo imprime sua ótica nas variações discursivas trazidas pelas novas tecnologias da comunicação.

Não me atrevo a delimitá-lo enquanto gênero, e sim enquanto uma ampla tendência narrativa. O predomínio do privado sobre o público está sendo diagnosticado e estudado em várias outras mídias: TV (reality shows), personal webs etc.

Nos diários (íntimo e de viagem) sul-americanos se opera um distanciamento crítico do protagonista/enunciador. Esta distância nos permite percebê-lo, além de protagonista, como o genuíno realizador de um fazer narrativo, e propõe falar dele mesmo através da forma em que produz suas imagens. Cria imagens-dispositivos. O sujeito é integrante da cena, invade o pró-filmico – geralmente através da sua fala ou de letreiros – para tornar-se, desde a reflexão, objeto do seu discurso auto-referenciado. Nos 80, estes trabalhos extrapolaram as linhas gerais da modernidade e desenvolveram uma proposta estética cujo intuito ético foi o imperativo de explicitar e singularizar a origem discursiva.

Porém, antes de fazer auto-imagem, existe a expressão imperativa de uma ótica, a projeção do sujeito no mundo, lugar singular da onde provêm os comentários, lugar onde se gera o corpo do texto, o olho e o ouvido da figuração do texto, imagens *encarnadas*. O sujeito, mais do que um objeto a ser impresso ou descrito numa fotografia, é uma *função* a ser explorada. O sujeito é um efeito de leitura, e então, são dois protagonistas: o sujeito detrás da câmera, e aquele diante do texto. A densidade discursiva está a serviço do duplo vínculo afetivo com a imagem em movimento.

Do lado desta apropriação dos modos representacionais sob a regência da subjetividade, instaura-se o regime da lógica paradoxal (Virilio, 1995). Nos parâmetros dela, a representação clássica – e seu modo de significar através da lógica indicial e dialética da fotografia e do cinema – cede, dando lugar a um processo de recriação do sujeito e seu entorno. O distanciamento da representação faz emergir o tempo discursivo.

Os diários trazem uma visão abstrata e paradoxal do sujeito, suas formas de conceber a paisagem e o tempo, a imagem cristal (Deleuze, 1983). Isto porque estes relatos não querem ser verdadeiros nem falsos; atravessam este eixo para direcionar sua experiência à captura (falha) do real: nada mais utópico e impossível, tal o giro *ad absurdum* da retórica que, desde a linguagem, corre atrás de um real sempre fugidio, justamente aquilo que escapa de toda e qualquer representação. A busca do real é utópica e irônica, por vezes cínica – e definitivamente reflexiva. Então, o quanto e como os diários sul-americanos falam da França? Pouco. O primeiro plano predomina e é ocupado pela primeira pessoa da enunciação. Há a observação descontínua do cotidiano, as crianças, a rua, a paisagem humana. Há a paisagem dos meios, a iconografia de massas, o vídeo como crítica midiática. Não existem cenas de diálogo com nativos, não há interação, nem continuidade.

Deste modo, duas esferas ontologicamente diversas, filme e mundo, descolados e transversais no tempo, *rivalizam*. A experiência da captura falha do mundo se desvia dos regulamentos da verossimilhança. Os diários não buscam uma verdade, são testemunho e poema, passado presentificado.

O Cronotopo

O espaço-tempo destes diários guarda as características pregnantes do formato eletrônico. O primeiro plano predomina, perdendo as coordenadas espaciais: favorece-se a produção do efeito-banda, experiência do desfile icônico das imagens como trama. Contudo, e ao mesmo tempo, respondendo ao estatuto documentário, os diários aproveitam a mobilidade da câmera enquanto traço para mostrar o espaço como prova de um argumento do autor. As imagens não perdem, por causa do seu valor icônico, seu poder indicial

como provas e, para além do esperado, torna-se a base desde onde se gera ainda o espaço do meta-comentário. Vejamos: o diário é o resultado do encontro do realizador com um novo contexto. São imagens de registro. Por cima, o relato denso e desdobrado do sujeito que reflete sobre seu fazer.

São três as formas de atacar as convenções espaciais do documentário:

1) o efeito-banda (Bellour, 1990). Os recursos mais frequentes são a montagem por camadas, sobre-impressão, fusão, janela interna ao quadro, justaposição de textos e imagens, a imagem tremida.

2) a descontinuidade espacial sem *raccord*.

3) a configuração subjetiva da enunciação, ou focalização interna (Genette, 1973). A focalização é o trabalho do texto que reúne e administra o saber proveniente do ver e ouvir. A focalização pode orientar o saber sobre o sujeito ou o objeto do filme (focalizações interna ou externa). Câmeras na mão, planos subjetivos e textos em primeira pessoa constroem a focalização interna. A subjetividade faz meta-comentário a respeito da interação entre sujeito e mundo. O efeito-banda e a narração subjetiva são os pilares da auto-reflexividade. Em alguns diários (Kogut, Poch, Vargas, Arévalo, entre outros) chega a ser um obstáculo para o acesso ao mundo histórico, atingindo a modalidade reflexivo-desconstrutiva.

O tratamento com primeiros planos transgride o *raccord* campo/contra-campo. Estes não estão montados como relativos a um plano maior, e sim em termos absolutos. A continuidade é interna ao quadro: fusões e *fades*. O valor de prova das imagens se sustenta na continuidade espacial de longos *travellings* e pela frequência do sumário. Vale dizer, os espaços apresentados como amostras são descontínuos. A continuidade é argumentativa (Nichols, 1997), apoiada na ação do sujeito narrador.

O primeiro plano favorece a plástica das imagens e intensifica a percepção da duração do discurso. Concentra nossa atenção nos movimentos de corte, dilatando a duração. Dilatação, porque no ritmo narrativo da pausa há um tempo

discursivo “x” que não corresponde a nenhum tempo histórico. É a discursividade pura das imagens movimento. A história fica suspensa para assistir ao puro desenrolar poético que combina as imagens do registro. Outros recursos expressivos fortalecem este ritmo: *travellings*, *slow motion*, a imagem detida. Assim como o mundo histórico fica “recuado” por detrás do uso crítico da representação, toda a tradição documentária fica “recuada” detrás da performance singular



do sujeito que usa indistintamente, ressemantizados, os recursos das modalidades precedentes, como a voz expositiva.

A descontinuidade traça disjunções distantes – distância característica da construção metafórica. A disjunções provocam o ritmo de saltos de uma imagem à outra: é o sumário ou inventário. Temos um abreviado tempo discursivo para mostrar o enorme tempo histórico necessário para percorrer essa geografia. Há focalização interna: é a encarnação de um sujeito num relato (o plano subjetivo, visual e

auditivamente) e também a relação entre as imagens (associações livres, dinâmicas da memória).

A verossimilhança está fora de cogitação, pois está fora da necessidade. Sabemos – o realizador e nós, espectadores – que as imagens são registo, uma coleção, ou melhor, uma colheita de evidências do percurso autobiográfico. Este é um saber do gênero, do autor e do receptor, construindo o horizonte de leitura das obras. Práticas que não se dizem documentárias, mas que operam



nesta configuração do sentido. A intenção dos autores não é aderir ao mundo, e sim se descolar dele para recriar o mundo interior da viagem.

A força da argumentação na descontinuidade espacial mostra a coerência do eixo que as vincula: um sujeito em movimento, performático. O sujeito captura (e costura) este espaço desarticulado, só passível de alguma interpretação a partir da assunção do seu papel protagonico.

Nenhum diário sul-americano explicita o tempo

histórico, datas ou lugares. Com exceção da assinatura final. Não colocar uma data histórica facilita o deslizamento da leitura de um tempo ao outro. Esta desinformação não oferece a percepção da reconstrução do passado, e sim os diários frisam a experiência distanciadora da duração das imagens de uma historia já caduca, que abre seus restos representacionais a uma leitura dupla: a leitura do passado histórico e o presente documental da leitura do discurso. O indivíduo do relato já participou dessa historia e, na leitura, surge como um efeito.

Deste sujeito sabemos somente o modo em que – valendo a redundância – molda seu discurso poético. Não há auto-retratos.

O receptor perde a possibilidade de viver representacionalmente a ilusão do passado, criando uma leitura historizante. Ele se restringe à atividade da percepção, presente e lúdica, hiper-estimulada pela multiplicação dos parâmetros (as imagens simultâneas e distorcidas). O presente da leitura funda o estatuto imaginário da sua participação na imagem-movimento. Assim, temos um leitor convidado a se comportar como co-autor. Os diários dirigem o olhar do espectador ao discurso, sua construção, seu objetivo e a relação que cada um dos participantes estabelece com ele. A leitura não conta com o auxílio das convenções narrativas.

Os ritmos narrativos, como já apresentei, oscilam entre o sumário e a pausa. A frequência é radicalmente singulativa (Vargas, Poch); ou repetitiva, criando ritmos de pontuação (Aravena, Fábrega, Pereira). Acredito que a pausa é a segunda base de apoio das operações reflexivas dos diários, lembrando que a primeira é a focalização interna.

O traço mais diferenciado dos diários surge da análise da ordem do tempo discursivo. O discurso sul-americano é estruturado simetricamente, com ritmos regulares. Kogut, Aravena, Said, Fargi e Fábrega criam ritmos regulares da repetição de planos. *Torre Eiffel*, de Juan Forch, se organiza a partir de dois *travellings*, subida e descida da torre; por cima deste plano, desfila também verticalmente uma série de cartões postais do mesmo monumento: variações de um *leit motiv*.

Discours sur une peu de realite, de Patricio Pereira realiza uma montagem interna de um mesmo plano, colocando-o em *reverse*. Simétrico é o diário de Gerardo Silva, *Poeme N 1: Ventana/fenetre*, onde o olhar de um indivíduo faz um percurso pela cidade, saindo e voltando ao seu quarto num enorme *flashback*, literal viagem do olhar. Como a focalização interna predomina é impossível distinguir o olhar corporal do da memória.

A focalização subjetiva se explicita na relação entre letreiros e imagem. Com exceção dos diários de Silva e de Pereira, o resto da coleção usa letreiros ou voz *off*, todos na primeira pessoa. A subjetividade torna-se paradoxal pelo fenômeno de sobre-dimensionamento do sujeito. Nos diários sul-americanos o sujeito ocupa os quatro espaços clássicos; organiza e comanda o plano da representação, o metalingüístico. O mesmo sujeito protagoniza a performance no sexto espaço do mundo, porque é autobiográfico. Já não se trata de um indivíduo que forma parte de um mundo maior, e sim de uma mera visão incompleta do mundo a partir do indivíduo. Miniaturização e recorte do mundo. Diante do vazio do não mostrado, há a necessidade de um leitor que preencha este sentido na leitura. O diário cria assim o paradoxo de um sujeito ser maior que sua própria classe, relativizando a magnitude das possíveis referências e representações.

A produção sul-americana se inclina pela reflexividade formal e poética, excepcionalmente deconstrutivos. Isto se aprecia nos títulos dos trabalhos ("*Poeme...*", "*Discours...*") revelando o nexos entre a videoarte local e o cinema experimental. Os diários trabalham a consciência de si mesmos enquanto forma ou estilo. A pouca interatividade se apresenta no valor concedido ao vagar pelo mundo, chamando a atenção às contingências. Mas não é um traço estrutural, como na modalidade interativa do documentário, apoiada nas falas, ações e comportamentos das entrevistas – e predominante nos diários franceses.

Kogut, Arévalo e Vargas desenvolvem uma reflexividade desconstrutiva. Trabalham a consciência do indivíduo enquanto elo direto com o receptor, a quem questionam explicitamente sobre suas convenções de leitura.

As fronteiras

Os diários abordam com frequência o significado da borda que separa (e une) sujeito e mundo. Para alguns, o sujeito é uma ilha autônoma (Aravena). Para outros, o sujeito é uma questão de montagem: a realização mostrou que o sujeito é um ser em processo, sem bordas, com um imaginário atravessado pelos sentidos do mundo ao redor. O sujeito flui no interior da fenda entre as palavras e as coisas, entre a captação e a contingência do mundo. É entendido como cruzamento singular de eventos diante os quais produzir um sentido original e arbitrário, portanto, ético. Assume performaticamente – no mundo e no texto – uma crítica ao paradigma das imagens documentárias clássicas. Usam e abusam do regime de crença, e o sentido se constrói nas pontes entre estes usos. Por exemplo, em Arévalo, uma voz expositiva *off* surge por cima da distorção plástica, enquanto fala de si mesmo, se desdobrando.

Os diários trazem um complexo de problemas semióticos e discursivos, tanto quanto problematizam a distribuição e a circulação das imagens documentárias. A figura da primeira pessoa fez com que estes diários se inscrevessem na tradição do autor, e circulassem pelo circuito das artes consagradas. Desde lá, rediscutem a figura do autor e se arriscam num ensaio sobre o limite da representação da nossa identidade.

A primeira pessoa dos diários coloca também um problema intermediário: a definição das práticas audiovisuais em relação a outras práticas midiáticas. O vínculo entre arte eletrônica e TV reedita o enfrentamento alguma vez mantido entre literatura e imprensa no século XIX, e entre o cinema e a indústria cultural ao longo do século XX. Como demonstra esta coleção, o vídeo tencionou a produção documentária do Cone Sul dessa década. Estes diários enfrentaram as modalidades do documentário local, fazendo uso metalingüístico delas e, sobretudo, dos recursos eletrônico-digitais da intervenção na imagem. A arte do vídeo, desde seu nascimento, opera e se expressa no encontro das inovações tecnológicas com as vanguardas da arte, no entrecruzamento do espaço midiático com o espaço privado, misturando tanto os estatutos imagéticos quanto às categorias de análise dos meios precedentes.



Novo cinema argentino: fábulas do mal-estar

por Ana Amado

Nesta virada de século, o novo cinema argentino vive um pequeno renascimento com ressonância internacional graças aos festivais e de uma produção crescente que junta realizadores e títulos numa generosa lista que também agrega novos e já consagrados cineastas, assim como novos e antigos produtores. Reunidos, estes elementos constituem um (modesto) fenômeno. Contudo, do outro lado do espelho, este fenômeno representa vários paradoxos, já que este auge é simultâneo com a decadência da indústria cinematográfica no sentido tradicional, e simultâneo também com a crise econômica, social e institucional mais aguda já vista no país. Contratempos e contradições que em algum sentido reforçam o atrativo de um cinema fundado em princípios heterogêneos, com obras que optam, em princípio, pelo essencial das posturas estéticas contemporâneas (grande parte dos novos cineastas passaram pelas escolas de cinema), adaptá-las (ou superá-las) para assim inscrevê-las numa forma que ainda procura seu modelo.

Passado e presente

Qualificar de “novo” o cinema argentino recente não suprime seus laços com a tradição. Não somente porque todo progresso inclui (por definição) o tradicional, mas porque esse movimento intrínseco induz o cinema a relacionar formas e misturar idades. As conexões entre passado e presente são mais simples quando se estabelecem sob as coordenadas do reconhecimento de mercado, que tanto em décadas anteriores quanto neste inaugurar de século consagra filmes “de gênero” sustentados numa eficaz máquina narrativa, com prêmios e adesão do público.



Praticamente, os autores de todo o cinema de primeira e segunda linha que dominou o centro da produção industrial argentina nas décadas de 80 e primeira metade dos anos 90 trabalhou sob esta opção estética. Hoje esse critério estético resulta insuficiente para conter a proliferação tanto numérica quanto estilística da produção fílmica dos últimos anos. Essa diversidade, em princípio irredutível a um só traço ou perspectiva, deixa-se nomear talvez mais apropriadamente como um conjunto de cinemas: o industrial, o popular, o ideológico e o artístico. Cinemas da ficção – subjetiva, absolvida da obrigação documentária sobre o mundo –, mas com uma presença ao mesmo tempo avassaladora do documentário em sua variante testemunhal, que ensaia códigos diretos para a representação da história, a memória e a realidade social. Cinemas que não se associam a uma escola, tendência ou movimento e em troca disto remetem a um conjunto heterogêneo de realizadores isolados que encontram nas condições de produção a pressão dos limites e, ao mesmo tempo, a inspiração de uma forma.

Forma e produção, relançadas como par simétrico e necessário a partir da intensificação da crise econômica argentina, servem para avaliar os resultados da atual fecundidade criativa cinematográfica em meio à escassez. De fato, denunciam a luta desigual entre tempo, imagens e dinheiro. Com uma maior “independência” econômica sofre-se – só em alguns casos a produção está associada a algum tipo de apoio de fundações européias ou de concursos e subsídios do Instituto Nacional de Cinematografia e Artes Audiovisuais para sua conclusão –, mas é correlativa com uma maior liberdade expressiva.

Condições de precariedade extrema acompanharam a realização de filmes que surpreenderam pela sua originalidade e suas propostas tanto no interior da Argentina quanto nos festivais do exterior. Um cinema de “estilo”, de “assinatura”, que flerta com traços dos gêneros só para contrariar a direção da fábula: com a paródia e a mistura como estética do improvável em *Animalada* (Sergio Bizzio, 2001); com a comédia de costumes e um fundo de gravidade em *El Descanso* (Tambornino, Rossell e Moreno, 2001); com o registro quase etnográfico da vida de um lenhador levado até a abstração ficcional em *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2000); com o documentário apócrifo em *Fuckland* (José Luis Marqués, 2000). A repetição da cotidianidade doméstica converte-se em drama familiar minimalista e descentrado no filme *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000). A errância urbana e o desencanto da geração jovem são narrados como *road movie* de fundo social em *Un Día de Suerte* (Sandra Gugliotta, 2002) e *Sólo por Hoy* (Ariel Rotter, 1999). Ao seu modo, cada exemplo poderia provar o axioma que afirma que o gênero hoje se transforma num estilo, como componente de formas novas. Embora por enquanto este processo no cinema argentino concerne sobretudo à caligrafia das imagens e em contados exemplos (entre os quais *La Ciénaga* destaca-se de modo inquestionável), há um procedimento de expressão da qual essas imagens são somente um vetor. A listagem mencionada inclui somente os filmes selecionados para a mostra exibida em maio passado no CINUSP, mas é um conjunto significativo como dupla temporal e estética, e representativo de um cinema que diante a aliança forma/produção aposta no risco e ilude a segurança das fórmulas. Isto acontece com o



complemento da consciência de que em cada caso – qualquer fosse sua escolha temática, estilística ou suas condições de produção – um cinema “mal acabado” é

hoje mais molesto e menos justificável que nunca.

Em troca disto, as produções ligadas a empresas e multimeios (Patagonik, Sono Films, entre outras), ambicionam vigorar – com execução competitiva e artesanato profissional – os gêneros de maior impacto de bilheteria. A certeza sobre o atrativo do policial, do thriller de ação ou de suspense, do melodrama, nutre os filmes de Marcelo Piñeyro (*Cenizas en el Paraíso*, *Plata Quemada*), Juan José Campanella (*El Mismo Amor*, *la Misma Lluvia* e a oscarizada *El Hijo de la Novia*), Eduardo Mignogna (*El Faro*, *La Fuga*), Fabián Bielinsky (*Nueve Reinas*).

Apesar das diferenças de temas e de estilos, de uma maior ou menor proximidade com o mundo que escolhem representar, alguma coisa aproxima um cinema do outro. Talvez se trate de uma intuição comum que leva os filmes a dialogar entre eles e com sua época, apelando a distintas formas do real como motor das suas ficções.

Jovens: o estado das coisas

Entre a rejeição pontual da “imagem-ação” compulsiva dos gêneros (ou a resistência geral ao “narrativamente correto”, tal como Jonathan Rosenbaum qualifica o cinema de inspiração hollywoodiana), mas sem cair de pleno na introspecção, a geração nascente de cineastas está impulsionada a inventar novos dispositivos para seus relatos, capazes de captar nada ou quase nada. Consequência da crise que absorve tudo: corpos, figuras, imagens com uma velocidade centrífuga que deixa a realidade aturdida, inconsequente. Talvez este seja o motivo pelo qual eles evitam o uso de

metáforas – ou sua expansão na alegoria, recurso que cabe nos modos específicos dos filmes de Fernando Solanas, Eliseo Subiela, ou Jorge Polaco –, e preferem o atalho do literal. Embora atentos a que em sua associação as imagens não encadeiam tudo, cobrindo toda lacuna de sentido, eles deixam interstícios onde atuam ou se condensam na potência simbólica de alguma figuração. *La Ciénaga* abre sua história entre duas quedas (a de uma mãe derrubada pelo álcool e a de um menino que se mata); o deslocamento e a viagem estão relacionadas a de *Un Día de Suerte* e *Fuckland*; a colisão, a batida altera os planos e obriga a improvisar as personagens de *El Descanso*; a suspensão (como repetição engrenada) é o ritmo da experiência em *Sólo por Hoy*.

Em *La Ciénaga*, a figura da *precipitação* se apodera da forma e todos os procedimentos narrativos parecem aderir à lei da gravidade. A inércia, a detenção, anulam a percepção do tempo com o efeito da atração da física: há algo que parece arrastar tudo e todos para baixo. A transmissão do desassossego, ou de qualquer outro movimento, conta com a gravidade física como estatuto inevitável. Como se as cláusulas da termodinâmica resultassem funcionais para traduzir o mundo desde uma mecânica humana, destinada ao movimento descendente antes que ascendente. Se o estrépito da descida aparece como atributo dos membros de famílias de classe média, o visionário e o alucinatório são condições das personagens populares, os humildes, que através da Virgem vislumbrada acima de um tanque d'água guardam as esperanças de alguma salvação. Do lado do povo aparece algo da ordem da crença, a revelação, até um pouco de felicidade, ou algo que pode-se chamar de aspiração à graça, mas na equação entre a leveza – da luz ou da graça – e o peso do desmoronamento, o filme inclina-se pelo peso, até a queda, com a dinâmica dos corpos.



Hoje o vulgo fenomenológico em moda privilegia o vetor corporal como canal de acesso à experiência, como síntese de uma autenticidade viável no cinema através do movimento, de ações e sensações. No filme de Martel estas premissas alcançam seu melhor sentido, já que a presença corporal tem a ver com o narrativo mais do que com o meramente visual. Antes que mobiliar uma visão icônica, em *La Ciénaga* os corpos levam a lógica da representação, impõem à fábula seu lado enigmático, desviante e, então, desorientam as cláusulas do que em princípio não deixa de ser uma forma de realismo. Insiste nos corpos fatigados e na distensão de homens, mulheres e crianças, em atitudes do corpo coordenadas em

movimentos reais, em cerimônias cotidianas, mas como um modo de revelar o que não se termina de mostrar. Ou como um estado da experiência em sua relação com o mundo e as coisas, colocada entre a potência tátil e olfativa dos meninos

– que se torna uma maneira de sobreviver – e a percepção anestesiada dos adultos. Quase poderia se dizer que em *La Ciénaga* o encadeamento formal de atitudes substitui a associação de imagens. As quedas sobre poças, contra objetos que desgarram, o uso que as personagens fazem do solo, das poltronas, das camas, é da ordem e da origem da revelação: seu

verdadeiro cumprimento é estar largados. À expressão de uma profunda desordem interior que os expõe às agressões, às deformidades ou aos traumas, em sua entrega física à precipitação, estes corpos são testemunhas sociais e políticas que, à diferença do cinema da década de 70, não comunicam utopias, e sim derrotas. O enquadramento físico, moral, quase sensual que experimentam as personagens de Martel, serve de pista à ficção (e não ao contrário, como acontece na maioria dos antigos e novos cinemas). Sinuosa, essa pista leva a um cinema de

anulação do tempo, ao limite e anulação do futuro.

Tempo e duplicação

Se o filme de Martel representa a opção por um realismo que em seus melhores casos costuma se chamar *crítico*, outra parte do cinema argentino atual adere a uma verossimilhança *sociológica*, com personagens “reais” colocadas em situações de ficção, de fábula. Os realizadores jovens afirmam-se filmando personagens da sua idade, instalados em pequenas comunidades de iguais, não exaustivas do conjunto de uma sociedade, mas apta para expressar um estado da questão dos sentimentos, dos afetos. (Os “outros” que hoje assomam em cada filme são periféricos à ação dramática, grumos numa paisagem multicultural globalizada e mais ou menos codificada: um sotaque particular, corpos, sombras, como o peruano e os nativos de *El Descanso*, a chinesa e sua gente em *Sólo por Hoy*, os *kelpers* de *Fuckland*. embora estejam em sua terra. Escapa deste destino a nobreza esquiva da empregada em *La Ciénaga*, a soberania dos atos de Misael Saavedra, o lenhador de *La Libertad* e talvez por sua altivez radical...a ovelha apaixonada de *Animalada*).

Os assuntos personagens vêm-se atravessados por um magma que não se identifica pontualmente com dados da realidade política ou institucional, mas que finalmente os trasborda, os excede ostensivamente. Como acontece com a protagonista de *Un Día de Suerte*, acelerada com a fantasia argentina mais comum da época, a do exílio, em meio a uma cidade convulsionada pelas revoltas populares. Ou com os jovens diletantes e apáticos de classe média espremidos pela inércia e falta de futuro de *Sólo por Hoy*. Presos “em um tempo que se estica entre um passado terminado e um futuro sem saída” (Deleuze), as personagens destes dois filmes encontram-se submetidos à repetição de situações, nada os absorve e priva



de sentido suas ações. Vagam pela cidade em busca de alguma coisa ou alguém com o qual tenham algum vínculo, um laço, mas sem chegar a encarnar um questionamento, nem refletir sobre a realidade desses vínculos, ou sobre a realidade mesmo. Ambos filmes reúnem os dois tópicos do cinema atual de todas as cinematografias mundiais: os jovens de classe média desencantados, a juventude como segmento marginalizado pelos rigores da sociedade de mercado e consumo e a cidade como marco dos seus trajetos sem rumo. Uma estética generalizada com a marca de cinemas nacionais que, sem conceder ao exotismo ou aos regionalismos em sua faceta de marginalidade terceiro-mundista, buscam se afirmar com alguma senha de identidade na estendida e globalizada pátria cinematográfica.

A troca das coordenadas da lei de gravidade – detenção, vazio, precipitação –, estes filmes submetem o tempo (e toda sua sintaxe) à figura da suspensão, à repetição de situações sem alternativas, consubstancial a esse modo melancólico que já é patrimônio de um cinema da regressão e da ilusão para além da classe social das suas personagens. Amarrados a uma sucessão imutável, reiteram cada dia um circuito mínimo de gestos e de ações, seja uma turma de amigos indecisos de *Sólo por Hoy*, ou a garota em fuga de *Un Día de Suerte*, condenados a repetir seu destino em qualquer lugar. Porém, sucede também com as sucessivas frustrações laborais do Rulo, o desempregado de *Mundo Grúa*, ou com os jovens marginais de *Pizza, Birra y Fasso*, embora a pressão das urgências resulte mais sufocante para os seres destas duas últimas ficções e levam, por isso, a saídas trágicas.

Tempo em suspense versus tempo cíclico: a estranheza absoluta de *La Libertad*, o filme de Lisandro Alonso que registra a jornada completa de um

lenhador solitário, radicaliza precisamente em travar o tempo, em deixar em evidência sua densidade em um circuito regular e sistemático de ações. A radicalidade deste filme está apoiada em vários elementos e não é menor entre eles o caráter afirmativo que se outorga à autogestão cotidiana desta personagem real e ficcionalizada ao mesmo tempo.

Como remedeo nostálgico de um cinema reflexivo, as imagens – as dos meios ou as registradas pelas personagens – povoam pontualmente *todas* as ficções. A TV, as câmeras de filmagem (sorte de duplicação biográfica dos autores e de sobressalto temporal de espaços e de acontecimentos) estabelecem um verdadeiro “estado das coisas” ao integrar o real e seus conflitos à trama de cada filme. A câmera amadora com testemunhas dos agitados pedestres de Buenos Aires em *Sólo por hoy*, ou o registro desordenado da fisionomia do próprio bairro em *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000); a reprodução de discursos e certezas do sujeito nacional masculino, esturpador e pleno (a obsessiva câmera-diário em *Fuckland*); a realidade social e as farpas da revolta social que a protagonista de



Un Día de Suerte encontra como embate cotidiano, mas também como discurso, como faceta informativa do estilo de filme dentro do filme. Mas o intercâmbio não é suficiente para instalar uma simetria entre os dois níveis de imagens, não há nela enquanto traslado de movimento, nem de circulação de espaços da fábula ao real, e o contrário.

Fora poucas exceções, antes os filmes funcionavam com a cidade de Buenos Aires como lugar de passagens, travessias e fluxos. Recuperada a noção de geografia ou o sentimento de território – paradoxos que a globalização reserva ao cinema –, a busca do centro esquivo por parte das personagens continua no interior do país, seus povos, sua gente, suas paisagens (cinco dos sete filmes incluídos na recente mostra de cinema argentino respondem a esta característica). Personagens que as ficções mostram perdidos, solitários, miseráveis, um pouco filhos, um pouco pais, sem chegar a ser outra coisa. Podemos pensar que nos novos cineastas está este mesmo medo. O que eles retratam é sua alegoria: com medo diante o presente, ensaiam compreender o que acontece enquanto o filmam.

NEGRO



PRO-REITORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA

