

ANCINAV LAVOURA ARCAICA SEPARAÇÕES HOUE UMA VEZ DOIS VERÕES MICHAEL MOORE

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

NOVAS CASAS EM ISRAEL E OS TERRITÓRIOS OCUPADOS SHOA

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO TROPICALISMO DOCTIV DI SUPER 8 GARANDIRU



DEZ

MIX BRASIL NOSSA IMAGEM VIOLENTA CREAATIVE COMMONS TELEVISÃO SEM FRONTEIRAS

APRESENTAÇÃO

- 01 Apresentação

EDITORIAL

- 02 A Ancinav e todos nós

PRIMEIRA FILA

- 06 Humanizadores do inevitável
por Ismail Xavier

OLHO CRÍTICO

- 16 O excesso de luz de *Lavoura Arcaica*
por Maurício Hirata F.

- 26 *Separações e Houve uma vez dois verões*: fazendo gênero entre a arte e o mercado
por Leandro Rocha Saraiva

- 31 Michael Moore e os potenciais do documentário sociológico
por Newton Cannito

CONTRA-CAMPO

- 34 Olhares da cadeia. Entrevista com Paulo Sacramento, premiado diretor de *O prisioneiro da grade de ferro*
entrevista por Ismail Xavier, Leandro Saraiva e Maria Dora Mourão

CONTRA-FOGOS

- 42 A social democracia e a leitura possível do projeto tropicalista
por Paulo Alcoforado

VIA BRASIL

- 44 Regionalização sustentável. A viabilização econômica de documentários locais por meio da difusão em rede pública nacional
por Newton Cannito e Sílvio Crespo

- 49 A produção independente e o novo marco regulatório para o audiovisual no Brasil
por Alexandre Patez Galvão

PONTO FICS

- 54 Downloadi
por Paulo Alcoforado e Renato Nery

- 60 “Reforma agrária” no audiovisual. *Creative Commons*: difusão de obras, memória e produção colaborativa
por Sílvio Crespo

ÍNDICE

DOSSIÊ

- 64 Nossa imagem violenta
por Rubens Machado Jr.

- 65 Violências individuais, ausência de estado e de conflito de classes: modelos de representação da violência no cinema brasileiro
por Newton Cannito

- 68 Imagens da violência e violência das imagens
por Maria Rita Kehl

- 76 A violência no cinema. O ilimitado ao/no limite
por Miriam Chnaiderman

MARGEM

- 84 Realismo e desprendimento, grotesquerie e sublimação
por Rubens Machado Jr.

- 89 Interrogando o documentário brasileiro
por Stella Senra

- 97 Poetas, artistas, anarco-superoitistas. A marginália 70 e o cinema experimental
por Rubens Machado Jr.

- 103 Um projeto para a marginália: alguns palpites sobre a mostra do Super-8 do Itaú Cultural
por Marcos Pierry



Depois de uma longa pausa, a **Revista Sinopse** retorna com periodicidade semestral e um projeto gráfico renovado, mas com a mesma linha editorial que a tornou referência no debate político, econômico e estético do cinema e do audiovisual brasileiro.

Desde que foi lançada, em abril de 1999, a **Sinopse** tem acompanhado de perto a “retomada do cinema brasileiro”, buscando construir uma ponte entre a reflexão teórica e a prática dos realizadores audiovisuais. Da Ancine (Agência Nacional do Cinema) ao Big Brother, de Eduardo Coutinho à Cidade de Deus, o que aconteceu no audiovisual brasileiro nos últimos cinco anos foi alvo de um olhar crítico e incisivo.

Um olhar que, por vezes, se voltou para o passado, recuperando experiências cruciais para se compreender o presente. Assim, a Embrafilme, a pornochanchada, o Movimento de Vídeo Popular, o debate entre Lula e Collor em 1989, o Documento Especial, entre muitos outros momentos, eventos e movimentos da história do audiovisual nacional, passaram por suas páginas.

Para este número, a **Sinopse** segue sua tradição de intervir nos debates sobre políticas públicas, e se manifesta sobre a Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), tema que elevou a produção audiovisual à questão pública de interesse nacional. O editorial e dois artigos desta edição têm o objetivo de trazer novas idéias às discussões travadas até o momento, fugindo da névoa dos interesses imediatos dos grupos envolvidos e recuperando o caráter público da discussão.

A seguir teremos o **Olho Crítico** com artigos sobre alguns dos filmes mais importantes do último período. Neste número, a seção traz análises de *Lavoura Arcaica*, *Houve uma vez dois verões* e dos documentários de Michael Moore. Um artigo de Ismail Xavier oferece ao leitor um painel da produção brasileira dos últimos anos.

Em uma seção especial, a **Sinopse** investiga as relações entre o audiovisual e a sociedade brasileira. A presença da violência na produção contemporânea é comentada por Rubens Machado Jr., Maria Rita Kehl, Miriam Chnaiderman e Newton Cannito.

Ainda nesta edição, quatro artigos seguem a linha de buscar uma “história oculta” de nosso audiovisual. Para este número, escolhemos as produções experimentais em Super-8, pouco conhecidas, entre outros motivos, pela sua “irreprodutibilidade técnica”, nas palavras de Rubens Machado Jr., organizador dessa seção da revista. Uma chance única de conhecer uma produção que pode nos inspirar na realização contemporânea.

Do debate público sobre a Ancinav ao regaste da história esquecida de nosso cinema, a **Sinopse** continua oferecendo ao leitor o melhor da reflexão sobre o audiovisual brasileiro.

Boa leitura!

A Ancinav e todos nós

A polarização do debate sobre a proposta da Ancinav em torno das acusações de “dirigismo”, que embaçaram inicialmente as discussões, está hoje superada graças ao princípio democrático que norteou a ação firme do Ministério da Cultura. Ao mesmo tempo em que lançava a proposta para o mais amplo debate possível, o ministro Gilberto Gil deixava claro que democracia não é acomodação, mas mediação de interesses em confronto. Nesse ambiente ao qual estamos pouco acostumados vão se delineando os contornos das questões e dos interesses concretos que guiam as tomadas de posição dos grupos profissionais mobilizados pelo debate.

Interessa à Sinopse sublinhar esses contornos na esperança de contribuir para ampliar a percepção de que, de fato, o que está em jogo não diz respeito apenas aos grupos imediatamente ligados à produção audiovisual, mas à totalidade da sociedade civil. Nas definições dos rumos do audiovisual está implicada a soberania nacional, tanto no seu aspecto simbólico, como nas bases, muito concretas, dos capitais que controlarão o audiovisual no Brasil no futuro próximo. É bom lembrar que não estamos falando apenas de cinema, mas de toda a economia do setor que inclui a TV aberta e de assinatura, internet, celulares e todas as convergências que a tecnologia digital permite e permitirá entre essas bases físicas.

Começa a se delinear uma polarização da questão, o que não exclui a possibilidade de negociação, é claro, mas marca campos diametralmente opostos. Em defesa do projeto da Ancinav, com consenso razoável, agruparam-se entidades representativas dos vários setores da atividade audiovisual, entre as quais a ABD, CBC, APACI, ABPI-TV e APROCINE. O apoio dessas entidades inclui uma série de correções pontuais ao projeto que, todos reconhecem, pode ser aperfeiçoado, desde que se mantenham os princípios da Agência nos moldes previstos. Do outro lado, um projeto alternativo ao do governo

foi apresentado por um grupo de lideranças empresárias do audiovisual no Brasil, ligadas aos setores de produção, exibição e distribuição (como, por exemplo, a Columbia Pictures, responsável por mais da metade dos ingressos de cinema vendidos no Brasil e principal parceira comercial da Globo Filmes). Em termos gerais, esse substitutivo retira da Ancinav seu poder de regulação – inclusive na base, ou seja, retirando de pauta as taxas que dotariam a agência de recursos – reduzindo-a a simples órgão “fiscalizador”.

Trocando em miúdos, essa proposta prevê que não se mexa no setor. O novo discurso que embala o projeto substitutivo é a crítica ao intervencionismo estatal em termos econômicos. Nega-se a experiência legislativa de outros países, confundindo-se qualquer ação regulatória por parte do Estado com intervencionismo ou dirigismo estatal. A idéia defendida é que seria um equívoco mexer num time que está ganhando. Os exemplos citados são o sucesso da televisão brasileira (simbolizado pelo sucesso estético e comercial da telenovela) e o crescimento do cinema brasileiro nos últimos anos (que chegou a cerca de 20% do total de ingressos vendidos, em 2002 foi de 8% e, para 2004, fala-se em cerca de 14%). No entanto, ao contrário do que sugerem alguns números isolados, a situação do mercado audiovisual brasileiro está longe de ser consolidada.

Os recentes sucessos do cinema brasileiro não alteram em nada a situação da produção cinematográfica, que continua sendo totalmente dependente do financiamento público a fundo perdido, garantido pelas leis de incentivo fiscal, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. O Estado tem destinado anualmente cerca de R\$ 130 milhões à produção audiovisual, gasto revertido quase todo à produção cinematográfica. O dinheiro público investido hoje é maior do que o gasto no auge da tão criticada Embrafilme. A diferença é que no modelo atual o governo paga a conta, mas são as empresas que dizem

“o que está em jogo não diz respeito apenas aos grupos imediatamente ligados à produção audiovisual, mas à totalidade da sociedade civil”

para onde vai o recurso, num modelo erroneamente chamado de “patrocínio”. Temos de ter a lucidez de reconhecer que os mais de 10 anos de “renascimento” e os vários blockbusters nacionais não alteraram em nada a dependência real de nosso cinema em relação ao estado e não criaram sequer um horizonte de auto-sustentabilidade para o setor.

A Columbia Pictures, principal distribuidora cinematográfica em atividade no país, argumenta que seus blockbusters, como *Homem-Aranha* e *Shrek*, não apenas garantem o aquecimento do setor, gerando empregos, impostos, mantendo os cinemas do interior abertos, como também possibilitam investimentos em co-produções nacionais que vêm crescendo nas bilheterias. O sucesso de filmes brasileiros lançados pela Columbia seria um sinal de que os interesses das distribuidoras majors poderia se somar aos do cinema nacional. O que a Columbia não diz, no entanto, é que se trata de uma aliança entre as distribuidoras multinacionais que atuam neste país e parceiros brasileiros que fazem seus filmes, às vezes até com sucesso, mas sem que as rendas se traduzam numa capitalização das produtoras nacionais. Ao lançar o filme no mercado, a própria Columbia abocanha a receita, os direitos internacionais, os direitos de distribuição às vezes por 70 anos, e, indiretamente, acaba ficando com a parte do leão, já que a parceria entre distribuidoras estrangeiras e produtoras nacionais é realizada com recursos públicos (artigo 3^a da lei do audiovisual). Ou seja, mesmo esses poucos parceiros nacionais ganham no varejo, mas perdem no atacado, já que o setor como um todo não se capitaliza.

A cinematografia brasileira convive com esse problema há décadas. O exemplo clássico é o da Vera Cruz, grande estúdio de cinema paulista do final dos anos 40 e início dos 50. O filme *O cangaceiro*, premiado em Cannes, foi lançado

mundialmente pela Columbia, naquela época em que não existia incentivo fiscal. Da receita, pouco ou nada foi repassado ao estúdio brasileiro que, apesar do grande sucesso de alguns de seus títulos aqui e no exterior, foi à falência cinco anos depois de sua inauguração.

Na televisão brasileira, apesar de sua onipresença na vida nacional, em termos empresariais ainda há muito a modernizar e diversificar. A grande maioria das empresas é deficitária. Apenas a TV Globo consegue fechar a conta, pois tem uma concentração de audiência e de receita publicitária só equivalente à existente em países não-democráticos como a China. A Rede Globo detém quase 75% do share publicitário da televisão. Esse investimento está também concentrado nas mãos de poucos: apenas 30 empresas são responsáveis por 30% do que se gasta em anúncios no país, de acordo com dados da Associação Brasileira de Anunciantes (ABA). O Estado, em suas várias instâncias, ainda é o maior anunciante, gerando uma ligação bastante perigosa para a liberdade de imprensa, embora bem-vinda para os empresários.

A falta de diversificação do mercado tem inibido a produção regional. A maior parte dela é realizada pelas cabeças de rede localizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, ignorando os interesses e projetos das emissoras locais. Com isso, resta pouco espaço na grade da programação para produtos televisivos regionais, seja de produção própria das televisões, seja de independentes. A TV paga também não se consolidou no país. O fracasso se deve, em parte, ao preço da assinatura, e também a uma política de programação que prioriza os seriados e reality shows internacionais. Trabalhando sob o regime de exclusividade de conteúdos, a TV paga duplica investimentos em rede física e se faz imagem e semelhança do modelo das emissoras abertas, em detrimento da especificidade do serviço

por assinatura e do incentivo ao surgimento de redes independentes brasileiras. Não cumprindo sua vocação de diversificação, a TV paga fracassou por não suprir os interesses da audiência.

O que apontamos como problemas não parecem ser vistos como tais pelos setores empresariais do audiovisual brasileiro que se opõem ao anteprojeto da Ancinav. Do seu ponto de vista, a situação da televisão não constitui um quase-monopólio, mas o resultado da ampla vantagem acumulada pela Rede Globo ao longo de décadas - durante as quais, aliás, ela não parecia estar preocupada com a natureza democrática ou não do Estado brasileiro. É claro que esse acúmulo de capital e de *know-how* é condição necessária para que a produção audiovisual brasileira possa sobreviver no ambiente mundialmente competitivo, com fusões e investimentos pesados internacionais.

Ao nosso ver, o projeto do Minc não ignora essa lógica concentracionista e reconhece a importância das grandes empresas nesse contexto. O projeto propõe, no entanto, um regime de “contrapesos”, capaz de estabelecer - através de taxaço e incentivos - uma pequena transferência de recursos que incentive a parceria (bem sucedida em todo mundo) entre tevê aberta e produtores independentes, especialmente em produtos que não estão sendo desenvolvidos pelas grandes empresas. A pluralidade de acesso à informação é uma premissa das democracias modernas e abarca não apenas o direito ao consumo, mas à produção. A passagem de país consumidor a país produtor, ainda em curso no Brasil, é uma questão subjacente a toda essa discussão. Países como EUA e França trabalham com garantias de espaço independente nos canais privados, o que, economicamente, é também muito bem sucedido.

O argumento das tevês brasileiras é que não existe capacidade local de produzir televisão fora dos cinco pólos produtores já existentes. Por essa razão, dizem elas, as empresas nacionais adotam um modelo de negócio abandonado por outros países. A tevê brasileira trabalha com grandes estúdios e modelo de produção centralizada, que implica em alto custo e que pode estar na raiz do déficit anunciado pelas empresas do setor. Hollywood trabalhou até os anos 50 com esse modelo, que se tornou insustentável pelos altos custos. Hoje, tanto o cinema como a tevê de países como França, EUA e Inglaterra

trabalham com modelos negociais descentralizados, comprando pacotes de filmes e novelas nas mãos de terceiros. Alimenta-se assim uma economia horizontal e fortalecida.

A regulação estatal tem um aspecto político e outro econômico e acreditamos que, na sua essência, a proposta da Ancinav corresponde a uma ampliação da democracia. A excessiva concentração da mídia brasileira tem inibido a produção audiovisual diversificada e tem se configurado numa situação quase ditatorial. Hoje, a liberdade de expressão é exercida por poucos, basicamente em função do capital de que dispõem. Não se trata, portanto, de coibir a liberdade das vozes atuais, e sim, de aumentar o número de grupos que têm liberdade para se exprimir.

Para efetivar essa regulação pública o projeto da Ancinav propõe uma reorganização institucional do setor, criando um órgão ligado à presidência (Conselho Superior de Cinema e Audiovisual), outro ao MINC e dois fundos para investimento em produção. Por meio desses fundos, o projeto prevê a recuperação da capacidade de investimento do Estado, proveniente de taxas sobre a atividade - os grandes lançamentos em cinema, a venda de ingressos e salas de exibição e a publicidade em televisão. No entanto, o projeto não prevê a atuação do Estado como agente direto do setor. O dinheiro arrecadado por meio das taxas será recolocado na própria atividade. O projeto não cria, por exemplo, uma distribuidora estatal, prefere apoiar distribuidoras privadas. Não tem sentido, portanto, a crítica de uma suposta “estatização”.

Alguns tópicos do projeto orientam que o investimento do Estado pretende superar a lógica atual do investimento a fundo perdido, que cria uma economia perversa, pois elimina o risco do produtor e não premia o sucesso. No Brasil de hoje é impossível que o produtor tire lucro de um filme, o que o leva a procurar sua remuneração diretamente na produção (quando devia ganhar na distribuição, obviamente). O projeto da Ancinav tem a consciência de que o Estado, em vez de investir a fundo perdido em poucos filmes de alguns eleitos, deveria investir na criação de reais estruturas de mercado para que todos possam realizar suas obras. Isso passa obviamente por uma transição entre o modelo atual de leis de incentivo para um novo.

Para tanto, o projeto, mesmo mantendo as atuais leis de incentivo, cria mecanismos como os Funcines e o Prêmio Adicional de Renda. O primeiro para incentivar cartelas de produção e distribuição que possam começar a avaliar o sucesso das empresas produtoras; o segundo, para dar um adicional de bilheteria aos filmes, criando um horizonte de auto-sustentabilidade para o setor e incentivando o produtor a tentar realizar um filme rentável. Esses dois tópicos sinalizam que o investimento da Ancinav será na criação de “estruturas” de mercado que democratizem a realização audiovisual e premiem o sucesso. O projeto da Agência aposta que o alargamento do leque de produtores é importante para a economia do setor. Parte-se da idéia que não existe “o mercado” audiovisual, existem mercados. Não é apenas o “cinemão” – ou a TV de massas – que é comercial (aliás, muitas vezes o cinemão e esta TV não são!), também os pequenos produtores podem ser lucrativos, criando, por exemplo, web-TVs para o mercado de banda larga ou fazendo distribuição por mídias diferenciadas. Novos modelos de negócios baseados na venda direta para o cliente irão crescer no mundo digital, em detrimento da lógica do anunciante. Esses vários pequenos mercados somados podem ser tão importantes economicamente quanto os atuais grandes grupos. Dessas pequenas empresas inovadoras poderão surgir os melhores e mais rentáveis conteúdos, contribuindo para a renovação de todo o setor.

Nos próximos anos se acirrará nas redes mundiais de comunicação uma batalha entre conteúdos “mundializados”, produzidos a partir de grandes concentrações de capital, e estratégias de distribuição em massa de conteúdos produzidos atomizadamente. A arma dessas redes de pequenos produtores é a inovação, bem mais dinâmica que a inércia das grandes corporações. Por isso, democratizar a produção audiovisual e disputar fatias do mercado internacional digitalizado em expansão são duas faces da mesma moeda.

A legislação brasileira para o assunto é ainda mínima e defasada. As poucas menções aos serviços de conteúdo datam de 1962 (Código Brasileiro de Telecomunicações) e 1967 (Decreto Lei de Castello Branco) e da Lei do Cabo, de 1995. Toda essa legislação apenas versa sobre a instalação de redes e

plataformas de telecomunicações. Nada sobre o serviço de produção e distribuição, o modelo de negócio específico, que transcende em muito a dimensão “engenharia”, para adentrar na seara audiovisual, cultural, e que adquire cada vez maior centralidade.

A capacidade dos países reverem suas legislações com o dinamismo que a tecnologia do setor exige, é, de certa forma, um pré-requisito para o desenvolvimento do setor. Em vários segmentos da economia, a regulação é um pré-requisito para o investimento. Sem leis claras, o capital menos aventureiro tem medo de investir.

Estamos num ponto de inflexão. Há grandes tendências concentracionistas e há também grandes possibilidades de democratização da produção, que significa democratização cultural e econômica. A digitalização e a convergência universal de mídias marca um ponto de inflexão, ao qual cada economia audiovisual nacional tem que responder. Grandes forças de oligopolização mundial convivem com grandes possibilidades de democratização cultural e econômica.

Nesta luta pela afirmação de um país produtor de conteúdo audiovisual, todas as empresas do mercado terão um papel fundamental. A Globo, por exemplo, muito provavelmente terá que se reestruturar enquanto empresa, pois dificilmente permanecerá com 75% da receita publicitária. No entanto, mesmo as grandes empresas nacionais, que hoje questionam aspectos do projeto, deverão se beneficiar com o amadurecimento da produção brasileira e sua inserção soberana no mercado internacional. Nessa reconfiguração caberá à agência reguladora a tarefa de promover um pacto nacional entre grandes e pequenos produtores e entre todos os setores da cadeia produtiva, que passará pelo enfrentamento de grandes corporações internacionais, com vistas à inserção autônoma do nosso país nesse novo mundo digitalizado. Esse é o contexto maior da criação da Ancinav, que deverá ser uma instituição relevante e representativa, com formas claras de participação de todos os setores da cadeia de valor e da sociedade civil, a maior interessada. Uma instituição verdadeiramente equipada, dotada de informações, com um corpo administrativo eficiente capaz de fazer valer o interesse público nessa complexa equação.

Humanizadores do inevitável¹

por Ismail Xavier

Em seu final, *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, nos deixa uma questão: por que um personagem tão afirmativo em suas reações, do tipo que não leva desaforo para casa e que sempre se impôs com dignidade, agüenta, sem reagir, à humilhação imposta no bar por um desconhecido para, só depois de ruminar a ofensa e cuidar de seu ferimento, voltar à rua, seguir o agressor e atirar nele pelas costas?

Tal tiro é decisivo. Leva-o à prisão e sela um final para o *flashback* que traz a sua história. Voltamos ao *close* do rosto de Lázaro Ramos, lá de onde havíamos partido, para ouvir em voz *over* uma nova diatribe da justiça contra o “mau elemento”, compondo um possível desfecho para uma vida que seria tomada em trajetória descendente. Mas não é isto o que ocorre. O rosto alquebrado é seguido de um epílogo em que o protagonista renasce como Madame Satã em final apoteótico. Repõe-se o já visto ao longo do filme: a construção da personagem dotada de auto-estima, empenhada na afirmação de si diante da opressão, tanto sexual como racial.

Foi muito clara a ênfase dada, nas situações de confronto, à fórmula “a minha pessoa”, expressão do seu caráter e de sua resistência ao preconceito. Uma forma incisiva que combina com o seu rosto e atitude, tudo em descompasso com o tiro que dá pelas costas. Vingança na hora errada e da forma errada. De qualquer modo, os últimos lances do filme, com a exaltação dos valores projetados na máscara social de Madame Satã, ilustram muito bem uma transição que faz desse filme um exemplo da alteração de tom no cinema brasileiro, cuja pauta até 2000 havia acentuado

o comportamento destrutivo de figuras reduzidas à impotência ou atores de uma violência decomposta, fora do lugar.

Agora, o confronto do protagonista com a opressão não gera o auto-envenenamento, pois os traços do ressentimento estão ausentes da figura à exceção desse momento de deslize, irrupção de um surpreendente gesto regressivo, anômalo. Talvez, por isso mesmo, o filme não demore a inverter com a transmutação radical, afirmativa. Quando me refiro ao tiro na noite como ato regressivo, não o faço em cotejo com um suposto fundo de bondade que tal fato estaria traindo. O dado interessante nesse filme é que a demanda por uma afirmação do sujeito (no caso, do negro homossexual em um contexto discriminador) se faz pelo desenho de um percurso que não passa pela romantização.

Esse trajeto exalta a força da personagem enquanto ator social não isento de contradições, em consonância com os valores dissidentes que encarna (não se trata de sublinhar a condição do virtuoso que é “desencaminhado” pela corrupção do mundo). A afirmação do sujeito é aqui mais complexa porque não implica em sublimação, reabilitação, dentro da dicotomia *violência ou arte* que orienta a ação dos mais diversos grupos de ajuda nos bolsões de pobreza hoje. A equação de Madame Satã é *violência e arte*, construção de si mesmo como personagem, um *dandy* da Lapa, marginal.

A arte contra a barbárie

De *Orfeu*² (Cacá Diegues, 1999) à *Cidade de Deus* (Meirelles-Lund, 2002), o cinema desenhou a oposição entre

¹Empresto esta expressão de um artigo de Roberto Mangabeira Unger na *Folha de São Paulo*, quando tematiza as vicissitudes de uma “política social” de esquerda num Estado mínimo e sem poderes efetivos para confrontar os influxos e efeitos perversos da ordem econômica contemporânea em escala mundial

²Sobre o filme de Cacá Diegues e essa questão geral do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90, ver Ismail Xavier, “O cinema brasileiro dos anos 90”, revista Praga n. 9, 2000.

cultura (arte) e barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens das favelas. O conflito central, em *Orfeu*, era “violência ou música”; em *Cidade de Deus*, é “violência ou fotografia”². Em particular, o filme de Fernando Meirelles e Katia Lund, ao renovar o painel do ressentimento e a exposição dos fatores sociais que definem a adesão ao tráfico, destaca um exemplo de libertação face a essa engrenagem. Constrói a figura do narrador, Buscapé, que caminha no fio da navalha sem cair na cadeia da vingança e sobrevive.

Meirelles segue a divisão tripartite da situação nas favelas explicada em *Notícia de uma guerra particular*, de João Salles. Há três pólos na situação: o narcotráfico, a polícia e a população espremida no meio. Desde a primeira seqüência, Buscapé se apresenta como um símbolo dos que se espremem entre dois fogos. Lá está ele no meio da rua, graficamente exposto entre a gang de Zé Pequeno e a polícia. No *flashback* que compõe o filme, seu medo e seu humor funcionam como os antídotos que o separam dos amigos (e do próprio irmão) que aderem à violência e ao assalto como solução dos problemas, antes que os grupos armados encontrem no tráfico de cocaína um modo de vida e de morte.

Ele passa ileso por esse cipoal, por sorte e por força de sua disposição em interromper a cadeia (por duas vezes tem a chance de matar Zé Pequeno, mas não aceita entrar na ciranda da violência). O filme se organiza para fazer de Buscapé uma exceção, quase um milagre, e as condensações dramáticas de *Cidade de Deus* tornam seu ultra-realismo uma alegoria, numa forte abstração dos termos dessa guerra encarnada em um pequeno grupo de personagens. Isso não contempla a variedade da comunidade real, gerando nela o protesto diante das simplificações prejudiciais à sua imagem. Queriam um mundo mais nuançado e diverso que correspondesse à sua experiência de fato, mas o cinema quis aí reafirmar pólos radicais de conflito, expulsando os meios tons e os que vivem a rotina da vida para opor a visibilidade social do fotógrafo à fama do bandido.

Essa oposição - arte contra a barbárie - é um pilar da formulação de políticas das ONGs, cuja premissa é a oferta de educação artística e de práticas culturais como uma via de formação para a cidadania. Tais práticas envolvem auto-expressão,



Madame Satã

afirmação do sujeito e recuperação de auto-estima. Os empregos “regulares” parecem de imediato fora do horizonte. Ou porque não existem, ou porque são humilhantes na ótica dos jovens favelados que não vêem futuro na condição de *office-boy* ou caixa de supermercado. Assim como Branquinha, de *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), preferem a vida curta com o dinheiro do tráfico, arriscado, quase suicida, porém mais farto e glamouroso. Isso não os retira do círculo do ressentimento presente nas comunidades pobres das grandes cidades dessa sociedade laica (ou, pelo menos, onde mudou o papel da religião) voltada para a valorização do consumo.

Embora não de todo ausente, vemos aí enfraquecido o moralismo asceta herdado da tradição judaico-cristã. A demanda imediata de participação no consumo atrai mais os jovens do que os movimentos de renúncia e ascese espiritual, alterando os termos de uma suposta eliminação do “ressentimento existencial” do excluído. Dessa forma, se afigura ainda mais remota a adoção da via política, que convoca à participação de longo prazo, num esforço coletivo de resolução dos problemas³.

Uma onda no ar (2002), de Helvécio Ratton, teve seus problemas de roteiro e *mise-en-scène* potencializados na recepção da crítica na medida em que tais problemas foram associados ao que se entendeu como uma afirmação “forçada”, idealizadora dos protagonistas (principalmente no que se refere ao lado altivo do protagonista, impecável desde os bancos do colégio burguês que freqüentou). O fato de termos um exemplo de superação do que seriam retaliações pessoais de um oprimido - através de uma prática que alcança um horizonte político mais coletivo - parece exigir mais do cineasta do que as outras situações em que vale a dicotomia privilegiada por nosso tempo: ou violência e adesão ao tráfico ou inserção num trabalho assistencial que prepara para a performance artística.

Desse modo, o que o cineasta traz como dado original

em sua opção, de resto apoiada numa experiência real, acabou sendo um problema. Lembrando Aristóteles, valeu aí a regra segundo a qual as decisões assumidas pelos personagens, e julgadas improváveis pela platéia (ou pela crítica), exigem mais elaboração dramática para convencer. Por outro lado, tudo fica mais fácil quando o filme se move no verossímil da época e extrai rendimento dramático dessa inserção, como acontece quando se explora no drama a lógica da vingança, seja como regra ancestral que cada geração deve obedecer no regime das famílias, seja como lei que regula a relação entre quadrilhas e soldados do narcotráfico.

Problemas de roteiro se diluem e vale a contundência dos tipos e o teor incisivo, menos reflexivo, das ações. A velocidade de uma dramaturgia de fundamento behaviorista torna ágil a exposição do circuito da violência que se repõe a cada novo lance de guerra, interrompido, às vezes, pelo altruísmo de um menino que se sacrifica (*Abril despedaçado*) ou pelo trabalho assistencial que atua sobre o jovem e revela um talento que pode levar à “inclusão social” do personagem pobre. São casos de redenção em que ganha efeito a ação de figuras que, sem tocar no que fundamenta a ordem “natural” desses mundos, funcionam como agentes humanizadores do inevitável, numa intervenção que, vinda de dentro (por força do afeto) ou de fora (por força de uma ONG, por exemplo), salva o protagonista que se livra do círculo do inferno.

Movimento progressivo-regressivo

O lado escandaloso da configuração do poder na vida urbana brasileira tem ganhado representação reiterada no cinema nacional, voltado para formas de sociabilidade e de mando mais típicas aos territórios onde vale a lei da família ou a lei da quadrilha, quase sempre observados como sistemas sustentados pela tradição (quando é feudo) ou pelo dinheiro e pelas armas.

³Os estudiosos de religião ressaltam o avanço das crenças que implicam em negociação direta de vantagens materiais imediatas para compensar as regras que a igreja impõe a seus fiéis. A relação entre religião e negociação voltada o mundo terreno resalta o que há de expectativa de gratificação imediata no plano da imanência da vida, não no da transcendência. O que dizer então de utopias políticas cuja linguagem seria ainda mais complexa e cuja realização estaria marcada por disciplina e ações de longo prazo? A expressão “ressentimento existencial” se refere ao que está tematizado na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, dentro do que a análise de Hélio Pellegrino resalta como uma vocação trágica surgida da ambição e, a seu ver, de uma não compreensão mais profunda da condição e do sentido da experiência humana. Ver a discussão disto em “*Boca de Ouro: o mito, a mídia, o drama doméstico e a cidade*”, in Ismail Xavier *O olhar e a cena* (São Paulo, Cosac & Naify, 2003).

Há, nesses terrenos, material de sobra para a construção do drama, pois são experiências agônicas por excelência: enfrentamentos com risco de morte, onde é central a iniciativa e o carisma pessoal, e lances de coragem e covardia. A indústria do cinema sempre explorou esse material porque aquém (ou além) da vida burocrática e segura, da rotina do trabalho e da vida do cidadão comum.

A violência como sistema confere uma tônica de intensidade aos conflitos e devolve ao drama moderno o tônus (mas não o significado) dos gestos associados à tragédia clássica. A tônica é projetar um certo glamour sobre conflitos urbanos que, no fundo, definem um contexto de regressão em que a morte é um subproduto da circulação de mercadorias especiais, que precisam de “territórios livres” e de mão-de-obra barata (*Cidade de Deus* é a síntese disto).

Estamos longe, portanto, da plena dimensão trágica de sacrifício do herói em benefício da comunidade, pois os valores em pauta são os da rentabilidade do comércio ilegal. Desse modo, não se pode reivindicar para a representação atual da violência aquela dimensão épica de uma mitologia como a do *western*, por exemplo. Esse gênero industrial partia da premissa de que sua representação da barbárie era a recapitulação de um processo de formação, que teve os seus heróis e seus sacrifícios em nome da lei e da cidadania futura.

O movimento agora é regressivo. O loteamento das zonas de poder na cidade constrói uma nova versão do que foram os espaços rurais até 1930, dominados pela política do coronelismo - termo consagrado que vinha junto com latifúndio, geografia da fome, beatos e cangaceiros. Os chefes do crime organizado na atual grande cidade trazem essa mesma dimensão do padrão clientelista, qual seja, protetor, dono do “pedaço”, juiz do bem e do mal em territórios que controla. Com uma diferença: o coronel era braço armado da “ordem nacional” em sua feição arcaica, o traficante é a vitória do mercado sobre o Estado-nação reduzido à impotência.

Os sobreviventes

Dentro das instituições, a iniquidade. Fora delas, a violência como regra, a cadeia ininterrupta da vingança, sem valores ou projetos para além da roleta das finanças e das armas.

Tal paroxismo de corrosão social não impede que se tenha destacado, de forma crescente, a experiência de personagens mais efetivos, raros artífices de um gesto emancipatório que os faz sobreviver e os libera da engrenagem, seja a da família tradicional ou a do mundo da delinqüência urbana. Há personagens que não sucumbem ao labirinto e encontram uma saída que os tornam figuras exemplares de afirmação do sujeito, como vimos acontecer com Madame Satã, apesar de tudo. Nessa oposição entre o gesto afirmativo e o reativo, *Abril despedaçado* (2002) traz nova inflexão no percurso de Walter Salles Jr.

Nos seus primeiros filmes, a deriva e a violência dominam a pauta até o fim, como em *A grande arte* e *Terra estrangeira*. Em *Central do Brasil*, o esquema melodramático já compõe um percurso de redenção para a velha senhora (Dora) e de salvação para Josué, o menino que reencontra a família e recentra a sua vida, quando tudo indicava o desastre do órfão a dormir na estação de trem. Se *O primeiro dia* repõe a força das engrenagens que se mobilizam para sabotar as esperanças do novo milênio, *Abril despedaçado* encena uma variante, mais complexa em sua trama, do percurso de salvação já visto em *Central do Brasil*. Dessa vez, o inferno não é a cidade, mas o mundo rural que se havia desenhado como um oásis de humanidade no outro filme.

Aqui, não é a criança que se salva pelas mãos da figura mais velha; é o jovem marcado para morrer que se salva por obra e graça de uma criança, seu irmão mais novo que se põe no seu lugar para receber o tiro da família rival à cata de vingança. Tonho escapa do que a tradição familiar determina: matar e morrer dentro da cadeia da vingança (ele é o próximo na sucessão) num feudo bem regrado e bem tradicional. De um lado, portanto, temos o patriarcalismo rural e sua ordem, seus costumes austeros, sua disciplina - a força da tradição. De outro, o altruísmo do inocente, o desprendimento de um menino para quem a vida do irmão importa mais do que os preceitos da família - a força do sentimento fraternal rompe a linha do pai e desfaz a cadeia. E seu sacrifício, por opção, afirma a liberdade do sujeito face à ordem da repetição que nega qualquer escolha - “assim foi, assim será”.

A ordem é aí feita imagem no círculo resignado dos bois presos à bolandeira, no rosto mudo da mãe, no olhar do



pai para o sangue que amarelou na camisa do filho morto, sinal de que é chegado o momento da vingança. E também no espaço natural que, embora ensolarado e de grandes horizontes, compõe o quadro estável que se atravessa sempre pelas mesmas trilhas, sem desviar o olhar, sem curiosidade. Em contraposição, a liberdade é feita imagem na inquietação de Pacu, na sua curiosidade pelo livro que ganha da moça do circo, na sua ligação com o mundo das estórias e da imaginação. Um menino cheio de vida, cuja lei é a comunicação e não o silêncio, escolhe a morte por amor, ele que viu o primogênito morrer dentro das mesmas regras que ora podem levar o irmão que lhe resta.

Não por acaso, é dele a mediação da narrativa no início e no final, extremos onde se repete o momento decisivo: o da iminência da sua morte, à noite, quando pode ser confundido com o irmão e levar o tiro. É dele, portanto, a voz que reconhece um interlocutor fora do círculo e puxa o assunto da memória. É dele a voz que introduz a narrativa e a fecha já com a certeza de que seu ouvinte imaginário se inteirou do que está para acontecer. Mediador entre o mundo da família e nós, Pacu é o mediador entre Tonho e o circo, entre Tonho e a experiência do sexo com a moça do circo, entre Tonho e o mundo que acaba se abrindo à sua peregrinação, livre da condenação paterna⁴.

No esquema patriarcal de *Abri!*, há a sentença do pai e o silêncio da mãe (só quebrado no final, depois do sacrifício de Pacu) - estamos no sertão, em 1910. Nos arredores de São Paulo, várias décadas depois, o protagonista de *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodansky, 2002) é vítima de uma conspiração familiar também marcada por “sentença do pai e silêncio da mãe”, a qual engendra um calvário de padecimento sob o mando da tradição, percurso que se desdobra numa liberação inusitada.

Um jovem inquieto de família provinciana sobrevive a um longo período de repressão e desumanização no manicômio onde o pai o depositou. E, como que para compor um paralelo à frase de Foucault - “onde há obra não há loucura” (ou violência desmedida) - o processo de superação do inferno é conduzido pela força exclusiva do sobrevivente que, pela escrita, resiste e reúne a força descomunal para se liberar da trama das instituições (a familiar e a da ordem médica do Estado).

Mais uma vez, o pai é figura do ressentimento (que lembra a personagem de Lima Duarte em *A ostra e o vento*, a reprimir



Cidade de Deus

a vitalidade da filha), o pequeno homem no ocaso a projetar no filho sua mágoa e a se vingar por não poder controlá-lo, fazê-lo menor do que ele. “Cheguei até aqui, e você onde vai chegar?”, é a indagação sintomática que o filho denunciará de forma contundente lá adiante, na carta indignada de rompimento, que lhe entrega quando já preso e em desespero diante do poder médico a quem o pai delegou o papel de repressão, em nome da ciência, para afastá-lo da maconha.

Temos a mulher como figura da sensibilidade recalcada e da obediência ao pai (Mater Dolorosa). Temos a irmã de cabeça pequeno-burguesa, um tanto leviana e cega aos problemas do irmão (rivalidade? inveja? aliança com o pai?). E temos o filho como junção de Tonho, no aspecto de timidez, hesitação, que busca o compromisso com a ordem, e de Pacu, porque há nele a rebeldia, a força de afirmação do sujeito contra um poder institucional boçalizado, a tenacidade na resistência, que chega ao limite de recorrer ao suicídio na cela-solitária do manicômio, ponto limite de seu “renascimento” dramático ao final do filme.

O círculo do pai pede o crescimento, mas age para que ele não “vá longe”. O hospício aniquila. Mas o jovem sobrevive para contar a sua história, denunciar o lado perverso do gesto paterno e a impostura da instituição que o encarcerou. O seu labirinto foi muito mais sistemático em suas armadilhas do que o enfrentado pelo protagonista na ordem kafkiana de *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000) e, fosse *Bicho* uma ficção sem lastro numa história real, seria difícil legitimar tal momento milagroso de retorno à vida que serve, no filme, como metáfora da liberdade futura. A narrativa se interrompe aí, no ponto de clímax da opressão, e salta para os letreiros finais que evocam o caso de onde partiu o testemunho escrito que o filme traduziu em imagens e sons.

A estação do inferno e a invenção do cotidiano

Em *Bicho de sete cabeças*, a instituição familiar e a ordem

médica compõem o binômio da desumanização. Dentro da nova vertente de afirmação do sujeito, a focalização do sistema carcerário - tema recorrente nos últimos anos - traz situações em que o lado afirmativo da população reprimida torna-se mais problemático, uma vez que nem sempre é tão amena a história das transgressões que fizeram as personagens cair nas malhas desse sistema perverso.

É o problema que enfrentou Babenco ao contar, em *Carandiru*, a experiência da instituição do ponto de vista dos presos. Ao lado da galeria de tipos e do que se abre como painel de experiências rotineiras ou inusitadas - folclóricas até - dentro do presídio (ponto de amarração que responde pelo sucesso do filme na composição dos tipos simpáticos em suas idiossincrasias), Babenco sentiu necessidade de inserir alguns *flashbacks* que “explicam” porque um ou outro dos personagens postos em destaque está preso, preocupado em retirar de cada um o estigma da “maldade incorrigível”.

Podemos dizer que ele dá um passo a mais na inclinação rumo ao referencial de Rousseau, já presente em *Lúcio Flávio* e *Pixote*, mas que o cinema mais recente teria descartado em sua representação da experiência do crime, preferindo ambigüidades e a forma de impasses de ordem ética mais radicais. No caso específico, o peso do massacre do Carandiru - verdadeiro terrorismo de Estado - criou em torno do presídio uma aura infernal de descalabro institucional. Isso redime, por antecipação, a figura do detento e encaminha uma representação cuja tônica é a humanização que vai, no filme, em direção ao melodrama, em oposição à tônica mais seca do relato de Dráuzio Varella. Ele não dramatiza, é lacônico, procurando combinar o relato do inferno com uma referência ao histórico dos presos. É menos sentimental do que Babenco em sua antropologia do presídio, marcada pela construção de um ponto de vista humanizador, contra o estigma.

O Estado coloca os detentos em franca vulnerabilidade diante de seus desafetos, o que se torna parte perversa da punição

⁴No epílogo, o filme traz o mar como telos - termo final, meta - da peregrinação de Tonho, numa evocação de *Deus e o diabo na terra do sol, Os incompreendidos*, de Truffaut. Tal gesto final de metaforização do espaço traz, como no filme de Glauber, o senso do caminhar rumo a uma promessa que contrasta com uma vida até ali feita de círculos inseridos numa ordem iníqua, mas a relação entre sertão e mar, círculo e linha reta, passado e futuro, não se compõe aqui a partir de uma constelação de motivos apta a sugerir o campo específico da metáfora e o teor da relação posta pela citação. Esta resulta uma fórmula, não propriamente a figura de uma reflexão sobre a história.

(é comum o preso dizer “não sei se saio daqui vivo”). No filme de Babenco, porém, o clima da comunidade se afigura menos insuportável do que se anuncia na primeira seqüência - o dispositivo da ameaça permanente é poucas vezes acionado. O cineasta está mais interessado no que há de confessional, afetivo, na relação dos presos com o médico, no que cada história pessoal revela de um universo ignorado pelo preconceito. Humanização, portanto, é a palavra de ordem, o gesto de afirmação dos sujeitos que acentua a adulteração do papel da instituição, ora reduzida a depósito repressivo. O que interessa é o que ela faz com cada indivíduo e como cada indivíduo a ela reage, ficando à sombra a questão das organizações, o lado mais complexo das motivações para os combates, o que poderia levar a uma discussão mais realista do problema.

Na ênfase ao que é poder opressivo e determinação do Estado, *Carandiru* se soma a um conjunto de filmes recentes voltados à revelação de um dos mecanismos mais perversos da engrenagem da violência: o fato de os depósitos infernais gerarem uma justificada fobia nos transgressores a ponto de preferirem tudo menos a prisão como alternativa (um tema central no documentário *Ônibus 174*, de José Padilha). Além de miséria material e ressentimento, há o terror de cair nas malhas perversas do sistema penitenciário, horizonte que gera o desespero, esse tudo ou nada que marca o comportamento de Sandro. *Ônibus 174* compõe esse ciclo de denúncia da violência das instituições disciplinares que tem marcado o cinema brasileiro. Notadamente, os documentários em que se promove o encontro do cineasta com o outro de classe, seja o assunto religião, violência ou guerra do tráfico na favela.

Se tomarmos a questão da vida no presídio, Paulo Sacramento nos oferece um filme-síntese - *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) - no qual tal convite à afirmação dos sujeitos atinge novo patamar: envolvê-los na própria ação de filmar, compor o conjunto de imagens e pontos de vista que resultam de *workshops* com equipamento de vídeo. Os detentos

encaram com interesse essa prática que se insere no cotidiano, e que envolve diferentes formas de criação pessoal já existentes, ou mesmo os pequenos *hobbies* que constroem uma disciplina do trabalho e de afirmação pessoal.

Assim, o cinema vem não apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas. Entre as quais esporte, música (a onipresença do Rap como forma de interpelação do mundo, por si só já um campo complexo de reflexão), artesanato, serviços, comércio, comunicação com o exterior (cartas, objetos a serem levados para fora). Práticas que mantêm o senso de humanização, compromisso com fazeres que sustentam uma auto-estima extremamente difícil em tais condições de confinamento.

Um dado sintomático é a forma como, no filme, chega-se a compor um tecido social que parece prescindir da instituição. Tecido que se faz nas brechas do que é ação direta do sistema sobre o detento. Há, em verdade, em algumas passagens, entrevistas de denúncia (maus tratos, riscos, ausência de assistência hospitalar e cuidados médicos, manobras da carceragem para facilitar eventuais violências e retaliações, péssima comida, humilhações).

E há o registro das práticas notoriamente ilegais (como o comércio de drogas), e geradoras de tensão, embora aliviem outras como dizem os presos. Isso, no entanto, compõe uma trama que não vem ao centro, pois o filme não caminha para uma investigação das formas de organização (como o Terceiro Comando da Capital) que estruturam as disputas de poder e reivindicações. Vale mais a incursão nesse dia-a-dia em que palavra e olhar são dados aos presos que podem gerar o auto-retrato, em contraste com os números e códigos de impessoalidade montados pela instituição.

A palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem⁵.

⁵O cinema de Coutinho constitui o ponto limite desta busca de afirmação do sujeito em condições variadas. Para uma observação sobre o que se produz aí como idéia de pessoa e personagem, ver Ismail Xavier, “Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho na contra-mão do ressentimento”, em Estudos de cinema SOCINE ANO IV, org. Afrânio Mendes Catani, Fernão Ramos, Mrairosaria Fabris et alii (São Paulo, Editora Panorama/FAPESP, 2003).

Os recém-nascidos

Nos filmes de 2002-2003 até aqui considerados, os protagonistas superam - ou encontram formas incisivas de afirmação - situações radicais, em que vale o drama e a gravidade. Para esses sobreviventes, escapar é como um renascer que pode ser projetado em uma metáfora mais ambiciosa no plano social (quando estão em pauta certas tradições ou o sistema institucional). Mas a ficção tem encontrado outros temas e trabalha a mesma metáfora da superação (liberação) como parto, nascimento, em diferentes contextos e tonalidades de experiência, como na tragicomédia *Durval discos* (2003). Neste filme, Anna Muylaert encontra um diálogo com a estranheza familiar trabalhada nos filmes de Ana Carolina, afirmando a metáfora no seio de um pequeno drama de família, em que o jovem radical em seu apego ao passado acaba compondo a nova figura, em condições mais amenas, do sobrevivente.

Isso se anuncia de imediato através de parábola bíblica. A passagem de Jonas no ventre da baleia é evocada pela música que pontua o extraordinário plano-sequência da abertura, no bairro de Pinheiros. Plano que define o espaço em que o protagonista resiste ao tempo com a sua loja de discos que só vende o *long-play* de vinil, antigo, não aceitando a era do CD. O ponto decisivo, no entanto, é a exposição da vida de clausura do protagonista e sua vida com a mãe, que reforça o perfil idiossincrático, o isolamento dessa vida doméstica. Há rituais, diversões - a casa se basta. Trata-se de mais um filme em que temos a unidade de lugar (com uma ou outra cena de afastamento), que termina se enredando na violência social. A moça contratada como empregada, logo nos primeiros dias de seu injusto contrato (que só alguém com outros propósitos aceitaria), deixa lá, para cuidado do jovem e de sua mãe, uma menina vítima de seqüestro.

A mãe - como uma baleia - retém tudo que cai nas suas entranhas e inicia um psicodrama, que vira teatro do absurdo, na relação de posse com a menina, a quem não renuncia mesmo quando já está clara a situação de seqüestro. Embora hesite e adie a reação, o filho finalmente percebe que deve cortar o delírio da baleia. Chama a polícia, e o gesto faz do

resgate da menina (Kiki) a grande ocasião para o salto do protagonista.

Ao não realizar o desejo da mãe e ao entregar a menina, ele sai do útero, sobrevive, tal como a seqüestrada. Enfim, ele também é vítima, dentro da própria casa, de uma simbiose regressiva que tem dias contados. Como no útero, a permanência ali, além do devido, seria fatal. Durval acaba por conseguir uma liberação, mesmo que tardia, desse seqüestro materno em contraposição com o mundo externo, o que acontece, talvez, em secreta ligação com as mudanças do bairro que bem se expressam na demolição do que foi o refúgio, a resistência e a prisão uterina de Durval.

O parto se desloca da condição de metáfora central para se tornar uma presença literal em filmes como *Latitude Zero* (Toni Venturi, 2002) e *Desmundo* (Alain Fresnot, 2002). Neles, o nascimento é fato concreto na diegese, servindo, no desenlace, como suporte para uma figuração que, em cada um desses filmes, adquire um sentido bem distinto. Nesses casos, retorna um tipo de tratamento do espaço e das situações dramáticas em que a experiência individual (e familiar) dos personagens é remetida a um campo social e histórico mais amplo. Seja porque o casal de *Latitude* está isolado num quase deserto, num “depois de tudo” feito de ruínas exauridas do que fora exploração mineral e fonte de riqueza, seja porque *Desmundo* recua ao século XVI para compor efetivamente uma “narrativa de fundação”.

São filmes que caminham num terreno que tem se mostrado movediço no cinema da retomada - o de relação com a história - como anotei a propósito de *Abril despedaçado*, de Walter Salles Jr. De partida, *Latitude Zero* (Toni Venturi, 2002) cria um laboratório em condições mínimas, apto a refletir sobre as relações mais elementares. Um fim de mundo, uma estalagem-restaurant tornada inútil pelo colapso do garimpo e da atividade econômica. Resta a estrada, mas ninguém pára ali. Só, a protagonista cuida, muito mal, do lugar e de sua gravidez. Carente de sexo, porém agressiva no primeiro momento em que alguém bate à porta, recebido como que para uma batalha.

Sua lei é o confronto, a relação com os humanos como selva, barbárie, porque tudo nela é desconfiança e ressentimento.

Chegou ao limite do humano na solidão e é uma eremita sem inclinação para a vida ascética. Tudo é conflito, carência, agressão. O aparecido é um policial em fuga, que foi enviado para esse fim de mundo por seu comandante, figura ausente e sempre mencionada, pois teve algo com a moça no passado. O aparecido veio para ali ficar até esfriarem as coisas - matou alguém (este é um dado que ela vai guardar o tempo todo). Entre atração e hostilidade sempre prontas a emergir, ela aceita esse “sócio” na ocupação do vazio e a relação evolui. Mas qualquer tentativa colonizadora, de fazer dali uma casa e um negócio, se mostra uma quimera.

Deslealdades, um desaparecimento temporário dele, que a deixa só na hora de ter a criança, desconsideração pelo seu filho nascido (ele tem questões nessa área, pois deixou um filho para trás e agora destila seu ressentimento), tudo leva a mulher a confirmar sua desconfiança e rancor. O quadro é propício e, num destempero do soldado bêbado (de desespero), ela se defende (ou melhor, faz o que julga ser a defesa do bebê) e o mata a tiros.

Consumada a catástrofe, ela queima a estalagem e abandona o lugar. Faz o ícone da mãe com o filho no colo, sobrevive e sai do refúgio em nome de sua nova função; tem força para isso, como bem demonstrou na solidão do parto. Do núcleo básico - um homem, uma mulher e uma criança - não se fez uma família, nem se civilizou o lugar. Ela ressentida com os homens, ele ressentido com a vida. Fracassou a empreitada. Ela pega carona no caminhão e se afasta do edifício em chamas, para apagar o crime, o passado, e talvez dar uma chance ao filho em outro lugar, pois aí não sobrou nada.

A prisioneira

Existe uma “narrativa não fundadora” em *Latitude Zero* no sentido de inversão do usual paradigma em que se focalizam os mitos de fundação nacional, na literatura e no cinema, a partir de dramas de família, personagens que, pela sua posição estratégica, adquirem uma dimensão simbólica como focos de uma formação, segundo regras que, na maioria dos casos, celebram o nascimento da nação como um melodrama, pois esta não passaria de uma extensão da família e dos laços de sangue (lembramos Griffith).

Em *Latitude*, do ponto zero, nada se cria. Acima de tudo porque a figura masculina não está ajustada a tal empreitada, além de todas as inviabilidades do lugar geográfico, vocacionado a deserto. O filme de Alain Fresnot, *Desmundo* (2002), ao contrário, termina com um parto que vale como mais uma referência diante do variado cenário das narrativas de fundação, que tratam da fixação na nova terra dos que comandaram a rústica empreitada colonial no século XVI e escravizaram índios, fizeram sexo com as índias e assumiram um modo de vida que espantou a igreja. Trata-se, portanto, do drama de nascimento, mas a fatura deixa claro que o objetivo é explorar contradições, ironias, fora do quadro usual das idealizações que tal tipo de relato exhibe.

Parte-se do quadro de promiscuidade sexual na vida da colônia no século XVI, espaço de liberdades e dominações que tanto incomodou os padres mais convictos nos preceitos morais (tema dos historiadores, de Paulo Prado, de Gilberto Freyre). A história começa quando chegam ao novo mundo órfãs virgens enviadas para cá, sob a benção da Igreja, com a missão de transformar aventureiros em patriarcas, fundadores de uma nova sociedade cristã, cuja história subterrânea se faz de travessias como essa.

O filme destaca Oribela, a moça que não aceita a condição imposta, rebeldia que a faz corpo estranho nesse mundo de obediências. Altiva, ela diz: “não sou restolho”, “não sou bicho”, ao fazendeiro a quem cabe subjugar-la: Francisco de Albuquerque. De pouca fala, esse revela seus sonhos no gesto, como quando apalpa o ventre da mulher, na esperança de um sinal, enquanto ela, também em silêncio, concebe planos de fuga. Esses, uma vez postos em prática, fazem *Desmundo* compor um movimento de vai e vem entre sertão e mar. Alternância que se articula com outras, as dos dias de trabalho e das noites longas, tensas; de um convívio feito de gestos mudos de comando, apelos de compreensão e paciência. Arranjos ora opressivos, ora ternos (pois Francisco ama sua mulher, ressaltada a dureza no jogo de poder).

Oribela traz sempre o mar consigo, a esperança de retorno. De uma feita, o seu sonho se projeta na figura de Ximeno Dias, o cristão novo que lhe dá abrigo e afeto, o primeiro sexo feliz traduzido em raro sorriso no seu rosto

grave (sugestão de uma fertilidade que encontrará eco depois). É entre essa esperança de libertação e o poder estabilizador de Francisco que se dá o duelo maior de *Desmundo*. Confinamento e expansão; sertão (fixação) e mar (liberdade) novamente opostos no cinema brasileiro a definir o destino da figura feminina, pois o movimento de Francisco é de “marcha para o Oeste”, como um protopaulista do litoral norte do que é hoje o Estado, homem rude que quer se ver livre de padres e até mesmo da Coroa. Duas tentativas de fuga, duas vezes recapturada, Oribela tem que se conformar com a morte de Ximenes; com a vitória de Francisco.

Desmundo é um título sugestivo para esse relato da história de um nascimento nos trópicos, parto que condensa a idéia de estabilização de um contrato social iniciado à força, tal como vivido pela prisioneira que, ao longo do percurso, vê sua presença no novo mundo ir alterando o seu sentido sem facilidades redentoras. O estilo da representação é grave, feito de uma apropriação seca de código recolhido no cinema clássico, conduzido com competência e excelente direção de arte, que evita o convencional e não envereda pelo marco da espetacularização da História. O horizonte do filme não é épico ou nacionalista, pois o ponto de vista é o da mulher cativa que assimila os golpes e termina por se inserir na ordem das coisas, cumprindo o papel que dela se espera.

A situação contraditória e o tratamento sério-dramático valem como reposição de um realismo hoje raro de encontrar no filme histórico, mais dado à comédia e à visão satírica do período colonial, às vezes ainda repondo o bom humor da antropofagia oswaldiana, que dominou o cinema entre os anos de 1968 e 1975. Ao contrário disso, no filme de Alain, do começo ao fim, domina a tonalidade da dor, o ritmo da angústia, o olhar acuado que deve avaliar o que o cerca e constrange, como o faz Oribela. Repisando um solo já cansado de percursos míticos, *Desmundo* navega a contrapelo da miragem de um sexo festivo nos trópicos, ou das leituras complacentes da obra de Gilberto Freyre. Expõe a violência constitutiva desse momento de consolidação da família colonial. A fazenda em sua fase incipiente, um mundo rústico, sombrio, lugar da busca melhor administrada da riqueza (depois do primeiro momento da colônia).

O par que aí se une no final não converge porque se ama, porque realiza no destino do par romântico a união que se projeta na comunidade e tem no casal feliz a promessa do que será o futuro. Trata-se de formar a família e reproduzir. Foi por essa razão que ela veio da Europa. À revelia foi trazida, à revelia permanece para viver uma experiência dura e, ao mesmo tempo, notável como bem expressa a cena do parto (de cócoras, como as índias), quando o seu rosto traz o grito de dor enquanto recebe o notável apoio das índias e de seu saber local sobre as coisas essenciais da vida.

São elas que recebem o bebê com o riso e simpatia num ritual que visa aplacar as dores da parturiente. Nesse momento simbólico, Oribela e as índias compõem a imagem da experiência de afirmação da vida em condições extremas, lá onde a continuidade se faz e o futuro se anuncia, mesmo que na esteira de um constrangimento que se admite porque já fato consumado. Ressentida, ela entende, por fim, que seu destino é viver dentro dessa mescla de prisão e abrigo que a imagem final de *Desmundo* tão bem condensa na rede, dentro da qual ela e o bebê são alojados para um deslocamento que não sabemos se episódio rotineiro de um cotidiano ainda perto do mar ou momento de mais um passo em direção ao planalto paulista, para sedimentar um projeto de colonização.

O rosto de Oribela em primeiro plano traz a imagem da mulher como prisioneira e mãe, cumprindo aí a missão civilizatória que as narrativas de fundação lhe atribuíram, quase sempre com enredos mais amenos e celebrações que apagam a natureza própria do que foi opressão no curso da história. E o cinema brasileiro dá outra expressão, agora num plano histórico mais abrangente, ao que tem sido uma tônica dos filmes urbanos mais recentes, que observam a conjuntura atual, e destacam os pólos de resistência à barbárie, num impulso de auto-imagem do cinema e da arte como via de salvação diante de uma ordem social pautada pela desigualdade, concentração de poder e violência.

Oribela é a projeção disso tudo num filme que faz a arqueologia da família patriarcal brasileira e revolve seu subsolo de violência. Ela é, a seu modo, uma humanizadora do inevitável. Ou seja, da globalização no século XVI.

O excesso de luz de *Lavoura Arcaica*

por Maurício Hirata F.

Lavoura Arcaica, filme de Luiz Fernando Carvalho, baseado na obra homônima de Raduan Nassar, é certamente um dos filmes mais complexos e bem realizados da chamada retomada do cinema brasileiro. Um filme ambicioso, que tem como temas questões fundamentais como as relações entre tradição e revolução, constituição da família e incesto. Estabelece diálogos com referências culturais tão ricas e díspares como a Bíblia, o Alcorão, a pintura barroca europeia, o Cinema Novo brasileiro; a psicologia de Freud e Lacan, a antropologia de Lévi-Strauss, a literatura de Graciliano Ramos, a tragédia grega, só para citar alguns. Uma análise aprofundada dessa obra

requer uma pesquisa longa e exaustiva. Assim, longe de tentar uma empreitada desse porte em um único artigo, proponho aqui não uma análise totalizante, mas observações preliminares que apontem direções para uma futura análise que ainda está por ser realizada.

Para tanto, concentrei meu foco em três aspectos que, a primeira vista, considere fundamentais: a estrutura narrativa; o papel simbólico da luz e os pontos de contato entre *Lavoura Arcaica* e algumas obras do cinema moderno brasileiro.

“Estamos indo sempre para casa”

A narrativa espiral de *Lavoura Arcaica*

Da escuridão à luz, a câmera revela, no chão, um corpo nu a se debater em um misto de convalescência e êxtase. Como uma paisagem, ela percorre suas reentrâncias. Vales e morros de pele, banhados por uma luz de contornos difusos, ainda

que dura e contrastada. Apesar de colado ao corpo de André, o espectador pouco discerne suas feições e seu contexto, distinguindo apenas padrões de luz e sombra, texturas de pêlo e pele em movimento. Não somos convidados a compreender, mas sim a sentir o que vemos e ouvimos.

As primeiras imagens de *Lavoura Arcaica*, como um prólogo poético, anunciam a jornada que o filme propõe. Tendo André como geografia, o filme o decupará e retalhará, mergulhando em seu imaginário e compactuando com sua dor e sua revolta. No entanto, esse movimento de aproximação total não se dará sem o prejuízo de uma possível objetividade e distanciamento. Tendo a subjetiva indireta livre como figura de linguagem fundamental, o filme, como o livro de Raduan Nassar, contamina-se da subjetividade de André e através dela nos leva a releitura trágica da fábula do filho pródigo.

A narrativa, à primeira vista circular, se propõe na verdade como uma espiral. A diferença é crucial, pois, diferente do círculo - figura geométrica clássica, símbolo de harmonia e simplicidade no qual o ponto de chegada sempre coincide com o de partida - a espiral é uma figura barroca na qual cada volta nos leva a uma camada mais interna até chegarmos ao núcleo.

André, instigado por Pedro, é levado a narrar sua fuga de casa. Contaminado pelo rancor e confusão mental que refletem sua relação mal resolvida com os valores familiares, ele tenta, em um turbilhão verbal, organizar uma lógica que explique o acontecido, através dos fragmentos de sua memória. Seu percurso é sempre o mesmo, embora algumas partes se estendam mais que outras. André parte da infância feliz ao lado da família, passando então para a adolescência conturbada e enfim para a fuga. Cada vez que ele narra a história os elementos se repetem. Mas, a cada

volta, há um mergulho maior nos aspectos obscuros que o levaram a sua partida da casa.

A primeira volta, maior e mais descritiva, estabelece a linha temporal que irá servir de base às narrações posteriores, mais lacônicas e confusas. Nela, André descreve a alegria de sua vida em família. Um passado idílico de pureza no qual a ordem imperava e ainda não tinha peso sobre ele. É evidente o quanto essa primeira passada da história se concentra sobre esse primeiro momento, reforçando a origem bucólica e romântica de sua vida infantil, em detrimento da adolescência, momento no qual seus conflitos internos se acirraram.

Isso não impede, no entanto, que ele vislumbre, nesse mesmo passado harmonioso, o germe da crise que levará à sua fuga: a afetividade da mãe. Nas palavras de André: “(...) como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco, talvez funesto pela carga de afeto (...)”. A afetividade materna será colocada como a semente incestuosa que irá levar André à ruptura definitiva com a estrutura familiar. Afetividade que é a mesma fonte da paz e da felicidade com que ele retrata sua infância, mas que naquela época ainda não estava pervertida pelo seu desejo.

Com um salto temporal, mas ainda nessa primeira volta, André recordará a sua adolescência, reduzida, nesse momento, a uma festa familiar. Nessa festa ele irá, pela primeira vez, aludir a Ana e ao seu desejo incestuoso por ela. André, afastado dos festejos e neste movimento já anunciando seu abandono da família, observa lascivamente a dança da irmã. Em um jogo de montagem, o filme nos faz confundir as mãos da mãe, a vendar André recostado em uma árvore, com as de Ana, denunciando a transferência de papéis que irá acontecer. Pois, apesar de ter origem na mãe, é a irmã quem se tornará o objeto de desejo incestuoso. Após essa anunciação, o filme corta bruscamente para a fuga de André, que desaparece em um túnel em direção a escuridão.

Entre cada ciclo narrativo, volta-se ao tempo presente, no qual o embate entre Pedro e André, encerrados no quarto de pensão, presentifica o conflito familiar cujas origens André procura desdobrar. As voltas seguintes procuram escavar as lacunas deixadas pelo primeiro relato, se aprofundando nas





situações, até apontar o centro deflagrador do rompimento. Não por acaso, elas se concentram nos eventos da adolescência, período em que André – confuso pelo desejo incestuoso para com a irmã, pela negação da verdade paterna e pela recusa aos preceitos da estrutura familiar – irá pouco a pouco desenvolver a sua fuga. Todas culminam na saída de André, como a reforçar o papel que cada um dos eventos narrados teve nessa ruptura. Entre os relatos cada vez mais confusos e contaminados pelas lembranças dolorosas, três se fazem fundamentais: os sermões, a epilepsia e o incesto.

Os sermões do pai são a fundamentação das bases morais da família. Suas colocações reiteram, a cada parábola, os valores familiares. Valores que se depositam sobre um discurso de ordem, clareza e lógica; nos quais cada coisa tem o seu lugar e seu tempo. Das épocas para o plantio aos modos de cada um e as posições dos familiares à mesa – metáfora maior da organização simbólica da família, com o pai à cabeceira – tudo é regrado segundo esse princípio bíblico, que a tudo antecede. Essa arquitetura moral, rígida como um templo clássico em seus contornos precisos e definitivos, é a prisão sem grades que sufoca André e contra a qual ele se insurge. Ela é o esquadro no qual ele não se encaixa, e no qual seu desejo por liberdade não pode ser atendido. Dentro dela, André, como todos os outros, só pode existir se estiver contentado com o papel que ela lhe reserva. Mas isso não é possível, pois André é diferente, como sua mãe e seus irmãos Ana e Lula. Acometido pelo excesso de afetividade materno, ele está destinado à ruptura e à tragédia que ela traz consigo.

A epilepsia, doença associada durante séculos à possessão demoníaca, será a designação do destino de André. Doença genética, ela põe sobre André a sina de ser o diferente, o que por determinação do destino se destacará da normalidade familiar. Aquele que “traz o demônio no corpo”. Esta distinção é fundamental, pois o coloca como portador de um desígnio maior, que foge a sua capacidade de decisão. Ele é predestinado à ruptura, ao desencaixe, mais do que é sujeito realizador dos mesmos. Assim, André não se coloca como o revolucionário consciente, que se revolta contra os valores familiares cristãos, burgueses e paternalistas.

Ele é um acometido pelo destino que, sofrendo as agruras

desses valores que o oprimem, é levado à tragédia na busca pela libertação dos mesmos. O drama de André é sua incapacidade de ruptura real com os valores que o afligem. Em seu desespero, ele vaga em busca de respostas capazes de criar uma nova lógica que lhe seja satisfatória. Acometido pela sua consciência crítica, ele não consegue ir além da denúncia da violência da lógica paternal. E sua proposta de ruptura se dá na forma de um rearranjo dessa mesma lógica em uma chave que, ao contemplar seus desejos, propõe uma estrutura insustentável: o incesto.

O incesto é o crime mais odioso da estrutura familiar tradicional, pois viola aquilo que Lacan e Freud – e depois Lévi-Strauss – irão propor como um dos pilares fundadores da mesma: o regramento do ato sexual. Como foi colocado acima, a base da moral familiar em *Lavoura Arcaica* se assenta sobre uma lógica restrita, que determina o papel de cada um na família. Essa determinação, historicamente, tem origem na delimitação do papel dos homens do clã. Ao pai cabe copular e procriar dentro da família, aos demais cabe a busca por um parceiro externo para que se possa constituir um novo núcleo familiar (preservando assim a continuidade da espécie) no qual a mesma regra se estabelecerá. O incesto, assim, é o ato desestruturador por excelência, pois subverte a base de relações que sustenta a lógica cristã patriarcal.

Em *Lavoura Arcaica*, esse ato radical, que se revela o núcleo deflagrador da fuga de André, ganha contornos próprios e nuances que revelam uma maior complexidade. Portador da mácula da epilepsia, André herda pela convivência, o excesso de afeto da mãe na infância. Por ser duplamente depositário de um mandato de ruptura que destoa dos modos austeros da família, sofre a dificuldade do tentar se enquadrar na lógica familiar. Em seu desespero por uma porta de saída que permita acomodar seus desejos, ele concentra em Ana sua salvação.

A afetividade maternal da infância se converte em desejo sexual na adolescência, tendo em Ana o seu objeto. No entanto, não é com vontade destrutiva que André se apossa de Ana. Embora esteja consciente da impossibilidade de seu ato dentro da ordem familiar, ele, em vão, busca estabelecer uma nova ordem na qual isso seja possível. Menos que um ato destruidor,

André vê no incesto um ato renovador, sem perceber, em sua inocência, a impossibilidade de tal renovação. Isso fica claro no discurso que profere na capela para Ana: “foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua de contar um com o outro na adversidade; (...) foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites de nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família”.

André prossegue, chegando a sugerir que pediria a bênção ao pai para consumir sua união com Ana dentro dos moldes familiares, procurando assim ajustar a moral da família às suas vontades. No entanto, o silêncio de Ana, a sua negação em compactuar com a reestruturação absurda proposta por André, o lança novamente no fel. E seu discurso se altera. Ao perceber a ilusão que havia criado, André despeja sobre Ana todo seu rancor contra a lógica moral familiar. E assim revela o motivo derradeiro de sua partida. Ao não conseguir se encaixar em seu papel familiar, nem conformar a família aos seus desejos, só resta a André abandoná-la. Mesmo que no fundo nunca tenha deixado de respeitá-la, André finalmente descobre que para ele não há espaço na mesa da família.

Entre a clareza das idéias e a anarquia do pensamento: o diálogo entre pai e filho

Após a série de voltas que compõe a narrativa da partida de André, o filme se volta para o retorno do filho pródigo. Há de se notar que os conflitos descritos anteriormente, apesar de expostos, não se resolveram de nenhuma forma. Sua volta carrega consigo a anunciação da tragédia. Presentifica as tensões e prepara o encontro definitivo, aquele que condensa todos os conflitos, o embate entre a tradição familiar e o desejo de ruptura: o diálogo entre pai e filho. Esse diálogo, ponto nodal do filme, estabelece o choque através de um conflito de discursos e linguagens mais do que de idéias. Nele, o pai, guardião simbólico da catedral familiar, procura expor ao filho a lógica cristalina de sua moral. André, por outro lado, rebate seus argumentos através do mesmo discurso caótico com que narrou, para nós, sua fuga.

O choque que se estabelece é, portanto, desigual. Pois, de um lado se encontram as fundações de uma tradição milenar que derrama sobre o jovem o peso de uma lógica lapidada por gerações. Do outro, se encontra o desespero e o desconforto de um indivíduo que, apesar de capaz de detectar as fissuras do discurso paterno, não consegue ir além do caos de suas críticas e propor uma lógica do mesmo porte. Assim, sua resposta ao pai é um emaranhado de metáforas e acusações que tem como tônica o desengano e a indiferença, por ser incapaz de vislumbrar uma saída. Por sua vez o pai, chocado, é incapaz de compreender uma dor que brota da própria ordem que sustenta e, assim, não reconhece legitimidade ou lógica no discurso de André.

Esse choque desnuda o princípio organizador do discurso indireto livre que rege o filme. O conflito entre a ordem familiar – lógica e clara – e o desespero de André – caótico e obscuro. A narração, contaminada pela subjetividade do filho, reitera a todo momento o caos mental em que ele se encontra. As imagens surgem confusas, embaralhadas, desfocadas. Como André, temos dificuldade em discernir os acontecimentos. Recebemo-os transtornadamente e fora de ordem, revelando a íntima compactuação entre a forma do filme e a crise do filho. Nesse mesmo sentido, torna-se revelador o modo como o filme retrata o pai, pois se podemos perceber na forma a subjetividade do personagem, o inverso também se dá, e podemos perceber através da forma aspectos da subjetividade de André.

É curioso notar a ambigüidade com que o filme retrata a figura paterna. Embora representada de forma austera e pesada, o filme tem para com o personagem do pai, assim como a toda a família, um imenso respeito. Do mesmo modo como as imagens da infância familiar sempre se revelam belas, o pai é sempre apresentado como uma figura imponente que emerge das sombras quase que com uma luz própria. E o seu tom de voz, forte e opressivo, é, também, calmo e sábio. O filme – e, portanto, André – nutre um grande respeito por essa figura simbólica, detentora do mandato de uma tradição, que embora rígida e aprisionadora, foi capaz de construir uma estrutura perene.

Essa perenidade é respeitada porque revela a dificuldade

da ruptura. André deseja romper, mas não o consegue porque é incapaz de propor uma nova tradição e assim, apesar de desejar explicitamente a destruição da mesma, implicitamente respeita o poder de uma lógica capaz de solidificar algo que ele mesmo não consegue. Por esse motivo, André recua e, cabisbaixo novamente, se submete ao pai, voltando a se conformar com o lugar que lhe cabe a mesa, mesmo que sua experiência já tenha demonstrado a impossibilidade desse ato.

E esta é a tragédia final de *Lavoura Arcaica*. O ato definitivo do pai (o assassinato de Ana), fruto da inseqüência destrutiva de André, esfacela as fundações de sua catedral e põe abaixo uma tradição milenar sem que haja nada para se colocar no lugar. A desestruturação provocada pelo incesto se leva a cabo porque a nova submissão de André não resolve os conflitos internos que afligem a estrutura familiar (Lula já pensa em seguir os passos do irmão e também abandonar a família). E sem ter sido capaz de criar uma alternativa, resta a André se conformar em seu hedonismo individualista. Ao assistir à destruição familiar, ele se cobre de folhas, lembrança de sua infância harmônica, um passado que não é mais possível.

Uma Lavoura não tão Arcaica: aproximações com um certo cinema moderno

Lavoura Arcaica surge em um contexto deslocado. Ele se constituiu como uma espécie de monolito solitário em meio ao ambiente cinematográfico brasileiro contemporâneo formado por filmes que, em sua maioria, buscam uma solução para a volta do contato com o público - ainda que os melhores filmes da retomada busquem, além disso, manter algum grau de crítica ao contexto nacional. Representantes exemplares dessa tentativa são filmes como *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *O Invasor*, *Ônibus 174*, *Edifício Master* e *Notícias de Uma Guerra Particular*, que monopolizaram as discussões estéticas sobre cinema contemporâneo na mídia e no circuito acadêmico. Obras como essas que, com maior ou menor grau de êxito, têm privilegiado o naturalismo, a reflexão social crua e direta, o discurso distanciado e objetivo. E relegando para segundo plano a importância de uma obra da magnitude de *Lavoura Arcaica*, que justamente por sua unicidade no

contexto cinematográfico brasileiro atual, a coloca como um dos mais importantes filmes da retomada.

Diferente de seus contemporâneos, que buscam revitalizar e solidificar uma tradição pouco desenvolvida de cinema clássico brasileiro, *Lavoura Arcaica* trava um diálogo com aspectos do cinema moderno nacional pouco lembrados. Embora essa filiação não seja tão evidente, pois tanto o Cinema Novo, pautado pela estética da fome, como o Cinema Marginal, com a chamada estética do lixo, negam a beleza plástica da imagem em prol de formas mais agressivas e contundentes. No entanto, se olharmos com mais cuidado algumas obras fundamentais dessas cinematografias, veremos que os pontos de contato não só existem como são intensos. Dentre eles, destaco dois: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *São Bernardo*, de Leon Hirszman.

Embora a amplitude das alegorias propostas em *Terra em Transe* e *Lavoura Arcaica* seja de proporções bastante diferentes (aquele almejando abarcar a nação e este se concentrando sobre a célula familiar), não podemos deixar de notar o parentesco entre o fluxo de consciência agonizante do poeta Paulo Martins e a narração verborrágica e desesperada de André. Embora o poeta seja, certamente, muito mais consciente de seu papel no processo de ruptura que lidera, também o afligem dúvidas e recalques.

Como Ismail Xavier aponta em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, é evidente a relação paternal que Paulo mantém com Diaz, o líder de direita contra quem se rebela. A ruptura do poeta não se dá sem dor e, assim, revela a recalçada admiração com que observa o político conservador. Estabelece-se um paralelo entre as personagens rebeldes: André e Paulo. Ambos tornam-se confusos diante da missão que se põe à sua frente, pois apesar de serem românticos e rebeldes, os dois são detentores de um respeito velado pelo objeto que pretendem destruir.

Também paralela é a figura do discurso indireto livre, que em ambos os filmes, contamina a forma dos mesmos com a subjetividade de seus protagonistas, resultando, nos dois casos, em narrativas tortuosas e densas. Nesse ponto é preciso fazer a ressalva de que a proposta glauberiana distancia-se da de Carvalho, no modo como aquele lida com essa construção



formal. Glauber, apesar de apontar a relação confusa de Diaz e Paulo, apresenta essa confusão através de uma crítica ferina. O recalque conservador de Paulo é tratado como uma falha de caráter, ao mesmo tempo em que o poder simbólico de Diaz, apesar de gigantesco, é execrado pelo filme.

Glauber se reserva o direito de se distanciar da narração de Paulo Martins e, nesses pontos-chave, demonstrar suas contradições através de um olhar externo. Carvalho, por sua vez, embora também localize as ambigüidades do discurso de André, as respeita profundamente. Ele corrobora com a deferência que André têm diante do pai e de sua lei, enobrecendo a figura paterna, assim como busca fazer o espectador compreender a dor do filho diante de sua impotência frente à figura paterna.

A estética da fome, proposta formal na qual se insere *Terra em Transe*, também traz repercussões que distanciam bastante os dois filmes. Glauber, seguindo os parâmetros que propõe em seu manifesto, busca um despojamento técnico da imagem que o obriga a buscar outros caminhos para sua alegoria. Da mesma forma, a preocupação com o todo nacional, estabelece um discurso extremamente politizado que visa a uma metáfora maior, totalizante do Brasil. *Lavoura Arcaica*, por sua vez, trabalha no plano íntimo da célula familiar e dentro dela suas questões são morais e éticas. Além disso, distante do ideal da estética da fome, o filme de Carvalho não se furta ao virtuosismo de câmera e a beleza plástica das imagens.

Neste ponto, o parentesco do filme se volta a outra obra do Cinema Novo, *São Bernardo*, de Leon Hirzsmann. Este filme é, provavelmente, o antecessor cinematográfico brasileiro mais imediato de *Lavoura Arcaica*. Também originário de um romance, nesse caso de Graciliano Ramos, o filme de Leon Hirzsmann também se passa em um ambiente rural, tendo entre seus eixos centrais a questão da ordem e da ruptura da mesma e como figura de linguagem central o discurso indireto livre. Figura de linguagem esta que, assim como *Lavoura Arcaica*, irá se apropriar da plástica da imagem como mecanismo formal fundamental em sua linguagem. Fato raro na cinematografia moderna brasileira. Aqui, abro um grande parêntesis para discutir o papel crucial da imagem na construção formal de *Lavoura Arcaica*.



O excesso de luz que nos cega: o papel da luz na forma de *Lavoura Arcaica*

O ponto de partida é o próprio texto de Raduan Nassar, que terá na luz uma das grandes metáforas de seu livro, relacionando-a, em inúmeras passagens, aos argumentos e descrições tanto de André como de seu pai. Alguns exemplos notórios aparecem quando André fala sobre sua infância: “era boa a luz doméstica da nossa infância, (...) essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, **essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo (...)**”.

Em um dos momentos mais fortes do diálogo que mantém com André, o pai dirá: “(...) deixe de lado seu orgulho, domine a víbora por trás da tua língua, não dê ouvidos ao murmúrio do demônio, me responda como deve responder um filho, seja sobretudo humilde André, **seja claro como deve ser um homem (...)**”. E por fim, criando uma outra metáfora ainda mais explícita, o pai irá afirmar: “(...) ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando idéias, desintegrando as coisas numa poeira, pois aqueles que abrem demais os olhos acabam só por ficar com a própria cegueira; **ninguém em nossa casa há de padecer também de um suposto e pretensioso excesso de luz, capaz como a escuridão de nos cegar**”

Tendo como base os trechos transcritos acima, podemos perceber que os diálogos do filme irão propor três grandes composições simbólicas que têm a luz como base. A primeira delas, proposta por André, irá associar a claridade à sua infância, ao tempo em que estava em paz com seu lugar na família. Da mesma forma, assim como associa a claridade à harmonia familiar, ele irá usar a perturbação com essa luminosidade como a metáfora inicial de seu relato sobre o processo de distanciamento da família que culminou em sua fuga.

A segunda, evidenciada pelo pai, irá associar a luz à clareza de idéias e à ordem, em suma, aos valores fundamentais de sua moral. Por conseqüência, a obscuridade será associada

à falta de lógica, ao caos. Em outra metáfora dita no filme, a pessoa honesta, boa tem o olhar limpo, ao passo que a pessoa desvirtuada tem a visão turva. André assim, em seu ímpeto caótico de ruptura, é imediatamente associado à escuridão, enquanto a lógica familiar paterna é associada à claridade.

A terceira, colocada pelo pai, irá ligar a imagem do excesso de luz à obscuridade, como dois pólos que resultam em um mesmo efeito: a cegueira. Seguindo sua lógica de comedimento, ele irá associar os extremos, os radicalismos à perda da capacidade de discernimento que, de qualquer modo, leva ao afastamento dos valores familiares.

Uma vez dispostas, é evidente a ligação entre as primeiras duas metáforas. Ao associar a claridade luminosa tanto à ordem que rege a família quanto ao ambiente de sua infância, torna-se óbvia a ligação que André propõe entre esta mesma ordem e a harmonia bucólica de quando era criança. Unindo as duas simbologias, percebe-se que é a ordem familiar que passou a perturbar André. Ordem que, em um primeiro momento, quando era mais ingênuo, foi a geradora do contexto pacífico em que vivia. Depois, quando deixou de se encaixar na mesma, passou a ser a responsável pelo seu aprisionamento.

A terceira metáfora irá, em princípio, contradizer a articulação proposta acima, pois enquanto essa irá relacionar a luminosidade com a ordem, aquela irá associar o excesso dessa mesma luz com a ruptura da ordem e a perda da visão, ou da capacidade de ver com clareza. No entanto, essa contradição existe apenas em um primeiro nível, pois o modo como o filme articula os dois conceitos, permite uma segunda leitura mais complexa e interessante. Como colocado anteriormente, *Lavoura Arcaica* evidencia a confusão mental de André, ao apresentar como seu projeto de ruptura uma versão extremada (e, portanto, corrompida) da ordem familiar paterna.

Ao propor a inclusão de sua relação incestuosa com Ana dentro dos códigos familiares, André argumenta que isso seria apenas uma confirmação da palavra do pai, que diz não haver felicidade fora do seio da família. Assim, o excesso de luz, que descreve um exagero na quantia de claridade, de fato revela-se uma metáfora sutil sobre a ruptura de André. Seu excesso de consciência sobre as mazelas familiares está

ligado a uma radicalização dos preceitos da ordem familiar que, assim como sua negação, levaria à destruição da família.

Essa sutil rede simbólica é a base da construção visual de *Lavoura Arcaica*. A partir dela torna-se evidente o modo como a infância de André, ligada a idéia de uma claridade harmônica, será sempre mais iluminada que sua adolescência. Os planos de sua infância são preenchidos por uma luz mais suave e abundante, com uma tonalidade levemente âmbar. A composição dos planos que envolvem o conjunto da família possui uma certa geometria e linearidade que tendem a ressaltar a harmonia familiar e a beleza dessa ordem.

Esse tipo de imagem irá contrastar fortemente com a fotografia das cenas da adolescência de André na casa, na qual a escuridão irá dominar, e aquela “luz boa da infância” passará a ser, de fato, perturbadora. O pai, ausente na maioria das cenas relacionadas à infância, terá presença marcante. Sempre envolto em trevas, iluminado por uma lamparina, ele será como uma luz na escuridão. Uma espécie de farol, cuja luz serve de guia para se atravessar o breu. Os enquadramentos ainda serão rígidos, ressaltando a ordem que ainda impera naquele ambiente. Mas uma ordem diferente, de certa forma bela, mas dura, opressiva, não mais uma harmonia pacífica como a da infância.

A ruptura com a ordenação interna, geométrica, dos planos se dará nas cenas do presente, dentro do quarto de pensão de André, onde ele narra a história ao seu irmão. Esse novo ambiente não está sobre a égide da família e, portanto, não padece de sua ordenação. Ao contrário, ele serve de palco para o fluxo desordenado do pensamento de André e se contamina com o mesmo. Não por acaso, ele é o ambiente mais escuro, confuso, distorcido, cujos contornos são difíceis de se discernir. A luz penetra de maneira oblíqua, transformando objetos e seres em seu interior, criando formas desorganizadas. A câmera, abusando do uso de grandes angulares, cria perspectivas exageradas, e se aproxima dos corpos distorcendo seus contornos. Há de se notar também que a escuridão reinante nesse ambiente e também nas cenas da adolescência na casa dão ao filme toda uma atmosfera pesada e, por contraste, irão ressaltar os momentos luminosos em que o preto não é tão presente no quadro.

Por fim, atravessando todos espaços do filme e pinçando em cada um deles uma certa continuidade, está a imagem metafórica do excesso de luz, que Walter Carvalho materializa através de um destaque da presença física da luminosidade em certos momentos cruciais. Seguindo a metáfora extraída do texto de Raduan Nassar, o excesso de luz está ligado ao processo de ruptura de André, que se dá através de uma deturpação, pelo exagero, do amor dentro da família. Assim, a fotografia pontuará no decorrer do filme os eventos que ligados a essa lógica, no entender de André, o levarão à sua fuga.

Essa metáfora luminosa é apresentada primeiramente no plano que antecede o início da narração do passado. Simbolicamente, antes de iniciar sua história, André abre a janela a pedido do irmão, inundando o quadro de luz até se tornar completamente branco, sobre o qual aparecerá o título do filme. Neste momento, o filme propõe visualmente a direção que irá tomar: um mergulho no “excesso de luz” de André. Logo em seguida há a cena em que André, ainda criança, começa a explorar sua sexualidade (fundação de seu desajuste familiar): nu, ele se deita sobre a terra e se cobre de folhas. Uma imagem subjetiva sua revela a copa das árvores. Balançando ao sabor do vento elas são inundadas por uma luz vibrante que vem em direção à câmera.

Uma das cenas mais belas do filme, e também um momento exemplar, é aquela na qual André é acordado pela mãe. Nesta cena, dois momentos tornam a presença da luz evidente. Primeiro, quando a mão da mãe brinca com a de André sob os lençóis, a luz, atravessando os panos brancos, adquire um brilho intenso, forte, que preenche toda a imagem praticamente erradicando o preto. Depois, em um dos planos mais belos de todo o filme, através de um movimento da luz, a sombra de André ascende através da parede do quarto em um vôo imaginário.

A seqüência do incesto é, sem dúvida, o momento em que esta lógica irá se impor com mais força. A aproximação de Ana, vista através de uma fresta na parede de madeira, compõe a imagem simbólica mais forte do filme. Vista em meio a um quadro negro recortado e disforme, Ana é o próprio excesso de luz, que brilha em meio a um contexto

enegrecido. Em uma *misé-en-scene* também significativa, o quadro esconde seu rosto, evidenciando assim seu corpo e simbolicamente objetificando-a. Na visão de André, Ana é objeto de sua paixão, não sujeito. O filme nunca dá voz a ela. A subjetividade de Ana permanece para nós um mistério. O momento exato do incesto também é o momento ápice dessa metáfora visual. Apresentado metaforicamente pela imagem de André libertando uma pomba aprisionada, o incesto é simbolizado pela imagem da pomba branca voando em um céu brilhante, igualmente claro; não há pretos, ou mesmo cores escuras no plano. O excesso de luz compõe assim sua imagem culminante do filme.

“(...)todo o caminho dá na venda.”

O parentesco com *São Bernardo*

Retornando ao paralelo iniciado com *São Bernardo*, de Leon Hirzsmann, ao descrevermos, em *Lavoura Arcaica*, a articulação da imagem em torno do imaginário do personagem central, é evidente o parentesco com a organização da imagem no filme do Cinema Novo. A rigidez geométrica das formas e cores na fotografia de *São Bernardo* confundem-se com a própria rigidez cartesiana da lógica de Paulo Honório, personagem principal do filme. Assim, embora o resultado visual seja diametralmente oposto ao do filme de Carvalho (o equilíbrio e clareza das linhas e cores de *São Bernardo* contrastam fortemente com o caos barroco das imagens de *Lavoura Arcaica*) eles partem de um mesmo princípio organizador.

O paralelo não pára por aí. Como colocado anteriormente, ambos os filmes têm na idéia de ordem um de seus pontos de referência fundamentais. No entanto, o que irá diferenciar as duas obras (e, portanto, levará a uma oposição entre os resultados fotográficos que propõem) é a ênfase que cada um irá dar a esse aspecto. Enquanto *Lavoura Arcaica* concentra-se sobre a figura conturbada do filho que busca romper a ordem, *São Bernardo* volta-se para o patriarca, Paulo Honório, o instaurador da ordem. Assim, o paralelo que se estabelece nos dois filmes tem como um dos pólos a figura de um patriarca, fundador de uma ordem familiar – no caso de *São Bernardo*, também política –, e do outro um

personagem que irá se contrapor a essa ordem – em *São Bernardo*, Madalena. A narrativa de ambos filmes irá se construir em torno dos conflitos entre estes dois pólos, com resultados diferentes, mas tendo o mesmo eixo como tema.

Há, evidentemente, diferenças nas duas abordagens. *São Bernardo*, como *Terra em Transe* e quase toda a cinematografia do Cinema Novo, está embebido em questões políticas que lhes são inalienáveis, enquanto em *Lavoura Arcaica* as questões são eminentemente morais. A ordem proposta por Paulo Honório, diferente da de Iohána (o pai de André), está calcada em uma organização rígida e dogmática da lógica capitalista que irá ver nas idéias políticas de esquerda de Madalena uma ameaça de desordenação. O filme, contaminado por esse imaginário ordenado, irá ver em Madalena um distúrbio pequeno que irá se desenvolvendo aos poucos até transtornar o protagonista. *Lavoura Arcaica*, por sua vez, ao se concentrar sobre a figura transtornada de André, irá contaminar todo o filme com um caos superlativo que irá colocar a ordem paterna como um elemento de início já altamente perturbador.

Ambos os filmes, no entanto, irão apresentar o processo de construção e desconstrução da ordem, mesmo que com ênfases diferentes. *São Bernardo*, voltado para a trajetória obcecada e retilínea de Paulo Honório que através de sua inteligência constrói um universo ordenado ao seu redor, *Lavoura Arcaica*, descrevendo a espiral caótica do pensamento de André que irá levar a destruição da ordem que o cerca.

Separações e Houve uma vez dois verões: fazendo gênero entre a arte e o mercado

por *Leandro Rocha Saraiva*

Separações, de Domingos de Oliveira, e *Houve Uma Vez Dois Verões*, de Jorge Furtado, destacam-se no panorama do cinema brasileiro deste início de década pelo modo como respondem à demanda, hoje generalizada, por um cinema capaz de se comunicar com um público de massas. Esses dois diretores situam-se na larga faixa de cineastas brasileiros que vêm tentando trabalhar a partir das regras dos gêneros industriais – fornecedores do repertório comum à massa de espectadores formados no seu consumo cotidiano – e, ao mesmo tempo, criar, nesses formatos, deslocamentos que sejam capazes de surpreender o espectador, alargando o horizonte de experiências para além das satisfações programadas que, em princípio, atraem no produto cinematográfico.

Essa aposta no deslocamento como alternativa a uma estética do choque e confronto com as expectativas médias tem história. No cinema brasileiro, especialmente no final dos anos 70 e início dos 80 – época do maior sucesso de bilheteria da produção nacional – vários grandes filmes (*Eles Não Usam Black-Tie*, *Bye Bye, Brasil*, *Pixote*, *A Próxima Vítima*, entre outros) conseguiram aliar valor de mercado e valor estético.

Na história do cinema americano são muitos os exemplos de cineastas que obtiveram essa solução de compromisso entre arte e mercado: Douglas Sirk, Billy Wilder, Nicholas Ray, Scorsese, Coppola etc. Trata-se de uma estratégia típica de contextos marcados por uma ampla hegemonia da indústria cultural, que condenam os exasperados e irreconciliados aos guetos. No Brasil contemporâneo, esse tem sido o caminho dos autores que trabalham dentro da indústria televisiva. Trabalham sob a sombra da integração via satélite de corações e mentes da nação empreendida pela Rede Globo, vetor midiático do desenvolvimento dependente e associado ao capitalismo central.

Não por acaso, Domingos e Furtado fizeram carreira prestando serviços à Globo. Ao mesmo tempo, mantiveram “um pé fora”, em esquemas de produção pequenos e “familiares”. Furtado é um dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre e Domingos tem sua base de produção no teatro, trabalhando em regime de grupo, com os mesmos amigos e familiares com os quais faz seus filmes.

Nos filmes aqui em questão – *Separações* e *Houve Uma Vez Dois Verões* – o gênero trabalhado é a comédia romântica, com o recorte dos encontros e desencontros amorosos sendo tomado a sério, como unidade dramática fundamental. O primeiro começa com a separação de Cabral e Glorinha e só termina, depois de um ano de intenso sofrimento de Cabral, com o casal novamente reunido. *Dois Verões* inicia quando “Chico meets Roza” e termina dois anos depois, com os dois jovens casados e com um filho. As histórias de amor não são simples álibis, muletas narrativas. São para valer. E será dentro da esfera íntima do “amor e dor” que os cineastas (que são também os roteiristas) farão os deslocamentos que permitem ir além da mesmice.

Separações: noites brancas no baixo leblon **(ou: Dostoiévski toma um chope)**

Em *Separações*, a ação fundamental dos personagens – especialmente do protagonista, Cabral, o diretor teatral interpretado pelo próprio Domingos de Oliveira – é falar. Eles contam histórias, piadas, interpretam fatos próximos ou distantes, discutem, escrevem poemas, mensagens, peças de teatro. Eles mesmos reconhecem que até - e sobretudo – suas relações amorosas são feitas de conversas. A palavra é encenada, dramatizada, mas num sentido diverso do drama clássico, em que a fala é veículo de confronto entre vontades. Não que este

tipo de drama esteja ausente em *Separações*. Ele existe e em altas doses: Cabral luta desesperadamente para ter de volta o amor de Glorinha, Robertinho se vê sob o fogo cruzado de dois amores. Mas o excesso verborrágico é tal que os conflitos encharcam-se e soçobram nesse mar de palavras, de expressão lírica ou de comentários à ação.

Em vez de um “eu te amo” seco, há os volteios sobre “o que é o amor”, as citações e interpretações literárias, os muitos poemas de júbilo e de dor. Num duelo à luz da lua, no meio da rua, há discussões sobre a história dos amores, comentários pseudo-antropológicos sobre como seria um duelo bárbaro e o que é a civilidade. Mesmo nos momentos mais patéticos, de emoção profunda, a fala se oferece como espetáculo, seja no virtuosismo da performance (“Cães!”, grita Cabral no início do tiroteio verbal ao luar), seja na voz do narrador que se sobrepõe à cena (“por mais sóis que amanheçam/por mais crianças que nasçam com teu rosto divino/saiba, princesa minha/que você me matou”).

Elaborada e engraçada, freqüentemente culta e inteligente, sem nunca ser pedante, a fala abundante é estilizada pelo seu modo de enunciação. O filme é teatral como o protagonista – característica que, segundo Robertinho, o amigo também diretor e meio canastrão, é o que acabará por garantir a vitória de Cabral sobre Diogo, o intelectual arquiteto, na luta pelo amor de Glorinha. Assim como na conversa de Cabral, esse teatro não é só impulso cênico: há também o distanciamento, o passo atrás da ironia bem humorada, que vê de fora. Em alguns momentos isso está na própria interpretação de Domingos de Oliveira, que expõe, no calculado exagero, os sofrimentos do velho Cabral ao nosso riso. Estruturalmente, está na recorrente narração em terceira pessoa na voz de Priscila Rozembaum. O humor resultante é, em geral, do tipo auto-irônico, de quem sofre, sim, mas sem perder a capacidade de rir de si mesmo.

Para esse distanciamento leve, contribui o modo de filmar. A câmera é solta. Ela se agita como os personagens, “nos mostra o quão confusos e sem destino somos” – como disse o diretor numa entrevista. O olhar da câmera é mais uma dimensão dessa narrativa a um só tempo emocionada e irônica. Ela faz um jogo parecido com o das palavras: em vez de fixar

posições, cria movimento, incendeia as relações. Como as juras de vingança e as filosofias, que se fazem e desfazem no fluxo da vida, a câmera, modernamente, também não compõe uma retórica definitiva. Ela dança.

Sob a unidade da história – um ano de separação entre Cabral e Glorinha, a esposa dividida entre dois homens –, há um outro tipo de unidade na composição do filme: a temática, que incorpora tudo a seu enquadramento. O amor, construído e destruído em prosa e verso, mais que uma motivação sentimental das ações, é um recorte – ou um corte – no corpo da vida encenada. Só vale o que é contaminado pelo amor, seja uma estatueta de um casal do Egito Antigo (“iguazinhos a nós”), um livro sobre a relação de doentes terminais com a morte, referências a Molière ou a Nietzsche. Mesmo o tempo e o espaço são alvo da flecha do Cupido, só entrando na tela os momentos que lhe dizem respeito: Cabral encontra sua filha no telefone público de onde, de madrugada, liga para Glorinha. Ela, por sua vez, recebe em Paris, de outro encontro fortuito, a mensagem sobre o novo namoro de Cabral.

As fronteiras do umbigo

Apesar desse confinamento às relações amorosas, *Separações* é pleno de lucidez sobre o lugar do amor no mundo. O filme multiplica as marcas das fronteiras de seu cultivado jardim. Diogo é explícito em sua frustração como arquiteto que faz “casas bonitas para quem pode pagar”, lembrando a referência de Roberto Schwarz aos arquitetos avançados que, depois do Golpe de 64, passaram a fazer simulacros de modernismo em casas de luxo dos amigos. O contraponto a Diogo, um intelectual de charme opaco, é o esfuziante Robertinho, diretor teatral iniciante que, segundo Cabral, já tem várias características marcantes do profissional bem sucedido: “faz bem a pose, confunde os atores e come as atrizes”. Robertinho, com seu duvidoso teatro de revista, é o representante da “alegre gente do teatro”, retratada com complacência numa festa da classe, na qual, depois de alguns uísques, todas as peças são pardas.

Todos trabalham, mas suas atividades aparecem pautadas, como tudo mais, pelo amor: Júlia, separada, pensa em escrever

um romance sobre “amores fugazes”; Diogo acha que a saudade que sentiu de Glorinha ajudou-o a trocar o escritório pela universidade; Cabral, que “não entende o amor sem trabalhar junto”, propõe a Glorinha que eles, separados, montem uma adaptação de Dostoievski para “fazer do sofrimento uma obra-prima” (numa referência autobiográfica a *Todas as Mulheres do Mundo*, que Domingos de Oliveira fez com Leila Diniz, sua ex-mulher). As referências a Dostoievski são, aliás, especialmente intrigantes. São muitas e surgem nas situações mais comezinhas, para elogiar a namoradina jovem ou para caracterizar o chique de Robertinho, espinafreado pela crítica. O contraste é revelador do rebaixamento geral da atividade cultural, restrita à estufa do gueto da classe média intelectualizada: a alma em abismo da literatura dostoiévskiana vivendo nas profundezas do umbigo Zona Sul do Rio de Janeiro.

Mas serão falsas as alegrias e tristezas dos umbigos de cada um? Cabral parece falar em nome de Domingos de Oliveira na leitura que faz, na cena final, de congraçamento e conciliação típicos da comédia romântica. Ele, não sem ironia, diz ter vontade de “fazer um filme épico para pôr esse texto no fim”. O texto, originário da antiga Caldéia (pelo menos segundo Cabral) – o que lhe dá foros de universalidade – afirma a superioridade do “homem lúcido”, aquele que “aceita a vida” e é capaz de fazer a gangorra da dor e do prazer pender a seu favor e também de espalhar o amor entre seus muitos amigos e amantes. Tão difícil de discordar quanto de conter o sorriso (lúcido?) de quem sabe haver muito que não cabe no coração e muitos que ficam de fora da festa.

Houve Uma vez Dois Verões: adolescência, nostalgia e crítica moral

Dois Verões é também a história de um amor obstinado. O jovem e inexperiente Chico é um herói desbragadamente romântico que se apaixona por Roza de modo fulminante e sem reservas. Tal como *Separações*, “compra” o amor monomaniaco de seu protagonista, ainda de modo mais radical do que na vida do maduro Cabral, na do adolescente Chico não há espaço para nada além de Roza. Não há estudo, trabalho, família, apenas o amor e seus obstáculos. Mas, diferente de *Separações*, não há em *Dois Verões* a eloquência verbal do

amor. Chico é um Romeu de seu tempo, que prefere jogar fliperama a escrever poemas ou cartas de amor.

Apesar disso, *Houve Uma vez Dois Verões* apresenta uma visão do mundo bem mais complexa que as comédias românticas adolescentes corriqueiras, sejam as versões americanas ou as historinhas similares nacionais de *Malhação*. Isso porque, se a narração segue o ponto de vista de Chico, não se limita a ele. Em *Separações*, o deslocamento em relação ao gênero tinha raiz na arte verbal do protagonista. Furtado tem outra maneira de ampliar os horizontes de sua história.

Em seu filme, a narração trabalhará como que às costas do herói, emoldurando seu romantismo. Isso, em parte, pela forma de moldar a fábula e, em outra, pelos comentários que vão sendo inseridos às margens da história. Ao contrário de diminuir a experiência de Chico, a perspectiva criada por essas molduras eleva o romantismo do rapaz ao estatuto de força crítica contra apequenamento existencial provocado pela “real politik” frente às rotinas do mundo.

A canção de amor do cavaleiro Chico

Em primeiro lugar, há a fábula, mas a princesa amada por Chico está bem distante de idealismos virginais. Dizendo claramente, é uma prostituta e estelionatária que, em série, aplica aos jovens incautos o golpe do falso aborto. Roza é uma mulher madura, não pelos poucos anos que tem a mais que Chico, mas por há muito já ter passado pelas decepções que lhe permitem um desembaraçado realismo cínico – do qual, aliás, Juca, o amigo de Chico, é aprendiz.

Quixotesicamente, Chico despreza esse realismo e aferra-se ao seu amor. O ponto fundamental é que, ao mesmo tempo em que confronta seu jovem Quixote de praia com uma versão de Maquiavel bela e de saias, o narrador adere a Chico. Ou seja, as razões realistas não são suficientes para dar razão à realidade. Ao contrário das comédias românticas padrão, o narrador não se furta a apresentar a crueldade do mundo social, nem as simplifica em obstáculos contingentes, facilmente transponíveis.

Roza não é uma vítima de vilanias externas. Ela própria é a grande manipuladora. Por outro lado, sua apresentação vai se tornando bem mais complexa que o estereótipo da “femme fatale” pervertida. Quando chegamos a conhecer sua vida – a



Houve uma vez dois verões

duresa de batalhar a criação do irmão pequeno é feita em cores materialistas ao estilo de um Ken Loach - somos capazes de vislumbrar o ponto de vista de Roza, segundo o qual Chico é mais um filhinho de papai a ser saqueado.

Furtado inicia com um movimento básico de desilusão realista, com Chico caindo no conto de uma vigária pouco católica. Daí, ele evolui para um realismo mais profundo,

dissolvendo a condenação moralista da prostituição num banho materialista de realidade e conflito social. Tudo para, enfim, acabar por reafirmar um lúcido elogio ao “*amour fou*”, numa subversão de costumes digna do neomoralismo libertário de Almodóvar. Apesar das aparências de conformismo institucional, com Chico e Roza “constituindo família”, trata-se de uma família reinventada.

Chico aferra-se a afirmar, para si próprio e para Roza, a possibilidade dela fugir ao papel de “femme fatale” que construiu para si mesma como modo de sobrevivência. Acostumada a viver pela mentira, Roza custa a aceitar como verdadeira a possibilidade de inventar uma vida nova. A repetição da frase “eu tô grávida” é não apenas uma pontuação retórica do filme, mas uma marca das transformações do sentido das relações entre os personagens. O sentido da vida pode ser sempre refeito, nos parece dizer o narrador, mesmo que dentro dos estreitos limites do amor e da paternidade.

Ou, como diz o compositor Nei Lisboa (de quem Chico tem um pôster no quarto), “Disneylândias não vão nos levar pro céu/todo céu que ainda exista, vive no encanto dos atores sem papel”. Feitas as contas, o impulso romântico de Chico adquire coloração utópica na medida que, em seu confronto com negações solidamente realistas, não apenas as vence, mas as supera sem denegá-las.

O acaso como subtexto irônico

Paralelamente à modulação da fábula amorosa, Furtado vai inserindo comentários irônicos sobre a inextrincável relação entre ação e acaso, que, vista no retrovisor do amor consumado, adquire os ares de destino do “feitos um para o outro”. O clássico problema do livre arbítrio, da condição humana entre sujeito e joguete do destino, aparece em *Houve Uma Vez Dois Verões* de duas formas.

A primeira, mais imediata, está posta na boca de Chico, nos comentários em voz *over* que volta e meia pontuam as reviravoltas da história, chamando a atenção para as imponderabilidades que produzem os acontecimentos – que poderiam ser completamente diferentes. Essa relativização se completa numa linha de comentário não-verbal, implícito, composto pela inserção de uma série de imagens da ambigüidade entre acaso e ação ao longo do filme: o jogo de flíper, o Tetris, o “entrega-não entrega” a ficha para o menino (espécie de cara ou coroa), a pílula contraceptiva que falha.

O melhor desses comentários talvez seja o que está implícito na jogada de mini-golfe. Recém-saído de uma noite com a amada reencontrada, Chico, sentindo-se “tranquilo e infalível”, passa por um campo de mini-golfe e vislumbra uma

jogada impossível com uma tampinha de refrigerante fazendo às vezes de bola. Concentra-se e, tomado pela força, realiza o impossível. Um close de seu sorriso sublinha o sentimento de onipotência, que é imediatamente comentado e relativizado pela imagem seguinte: um plano picado que nos mostra Chico dentro do campo de mini-golfe. Desde esse ponto de vista dos céus, o campo parece uma máquina de flíper e Chico perde seu posto de mestre do universo para se tornar a bolinha, o joguete.

A trilha escondida na trilha

Por fim, completando a polifonia dessa narrativa só aparentemente simples, há a trilha, feita de regravações, por bandas contemporâneas, de sucessos dos anos 70 – mais especificamente, de músicas que foram o único sucesso de alguma banda. Ou seja, músicas que todos ouviram, mas que não se fixaram na memória com uma clara identidade. O resultado é a sobreposição de uma sonoridade contemporânea com uma impressão geral de nostalgia.

Esse arranjo elaborado embala dois tipos de espectadores: soa conhecido, mas não muito, às almas jovens, seduzindo sem se entregar à classificação e consumo imediatos. Aos corações veteranos oferece-se uma referência nostálgica que convida a acompanhar as aventuras de Chico num tom de regressão compensatória às desilusões da maturidade. Mas, frente ao choque de realidade que Chico encara, essa rememoração nostálgica dos amores de juventude adquire outro tom e o abandono das loucuras de amor passa a se parecer com a traição de si mesmo. A paixão de Chico confronta não só o golpismo de Roza, mas também a acomodação cínica dos espectadores maduros.

Cada um a seu modo, *Separações* e *Houve Uma Vez Dois Verões* partem dos limites restritos da vida privada, dentro dos quais os espectadores contemporâneos de cinema vivem suas vidas pouco épicas, para revelar esses limites desde dentro. Não por uma denúncia externa, mas pelas formas de auto-ironia da classe média transformadas em formas narrativas.

Michael Moore e os potenciais do documentário sociológico

por Newton Cannito

Leituras simplificadas do excelente livro *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean Claude Bernadet, têm pautado, mesmo subliminarmente, o debate sobre documentário brasileiro. O livro faz uma linha evolutiva e linear entre a visão sociológica e a visão antropológica no documentário brasileiro. O modelo sociológico é relacionado à voz do narrador e a imposição de um discurso externo à realidade retratada. O antropológico é mais dialógico e “respeita” o mundo retratado. À primeira vista esse último seria mais moderno e democrático. Essa leitura fez com que muitos autores e documentaristas brasileiros passassem a tratar como retrógrado e conservador qualquer cineasta que explicitasse suas opiniões num documentário sociológico. Ele estaria impondo sua visão, sendo autoritário. O “moderno” é ouvir e ser “tolerante”.

Na contramão dessa tendência, *Tiros em Columbine*, filme de Michael Moore vencedor do Oscar, não teve medo de ser sociológico e não hesitou em “impor” seu discurso ao mundo representado. Esse filme serve como contra-exemplo e abre várias possibilidades muito pouco exploradas pelo documentário brasileiro contemporâneo. Moore partiu do livro de *A cultura do medo*, de Barry Glasner. O cineasta mostra no transcorrer do filme como a violência física na sociedade americana é consequência da combinação entre uma legislação que permite o uso de armas e uma cultura do medo. A narrativa usa estratégias clássicas da construção retórica. Moore apresenta várias hipóteses sobre as causas da violência e derruba uma a uma, construindo sua tese de forma segura e coesa. Na montagem de sua argumentação, o filme circula por todos os cantos do EUA e chega ao Canadá, usado como contraponto do caso americano. O mundo é conectado de acordo com a necessidade argumentativa do orador-cineasta, que não hesita em utilizar todo tipo de procedimento para reforçar sua opinião: voz over, clipes inseridos no meio de filme, animações, etc...

Ética versus etiqueta: Moore brigando com o entrevistado

No debate sobre documentário brasileiro dos últimos anos, o novo paradigma tem sido o método Eduardo Coutinho. O cineasta de *Santo Forte* e *Edifício Master* consegue realizar entrevistas maravilhosas, revelando múltiplos aspectos da sociedade brasileira. Relacionando-se diretamente com o modelo antropológico, Coutinho faz uma arte do encontro entre cineasta e entrevistado, extraíndo dos últimos, performances reveladoras. Para esse documentarista, o método tem funcionado muito bem. João Moreira Salles também realizou obras primas seguindo procedimentos parecidos. Mas o sucesso desses dois cineastas fez com que o método virasse um dogma e passasse a ser considerado, por alguns, uma única alternativa ética para a realização documental.

Moore, ao contrário, não segue nenhum procedimento padrão no seu “encontro” com o real. Ao invés de ter um método, um dogma, opta pela diversidade de estratégias, tentando adequar a técnica de entrevista ao entrevistado e ao resultado final esperado. Em alguns momentos, ele faz a arte do “encontro”, deixando o entrevistado falar a vontade, orientado-o na melhor expressão de suas idéias. É o caso da entrevista com o irmão do terrorista de Oklahoma, que incentivado por Moore quase confessa seu crime. O interessante nessa entrevista é que ela parte da mesma técnica de Coutinho, mas tem um efeito muito diverso do que as pessoas costumam esperar dos filmes do cineasta brasileiro.

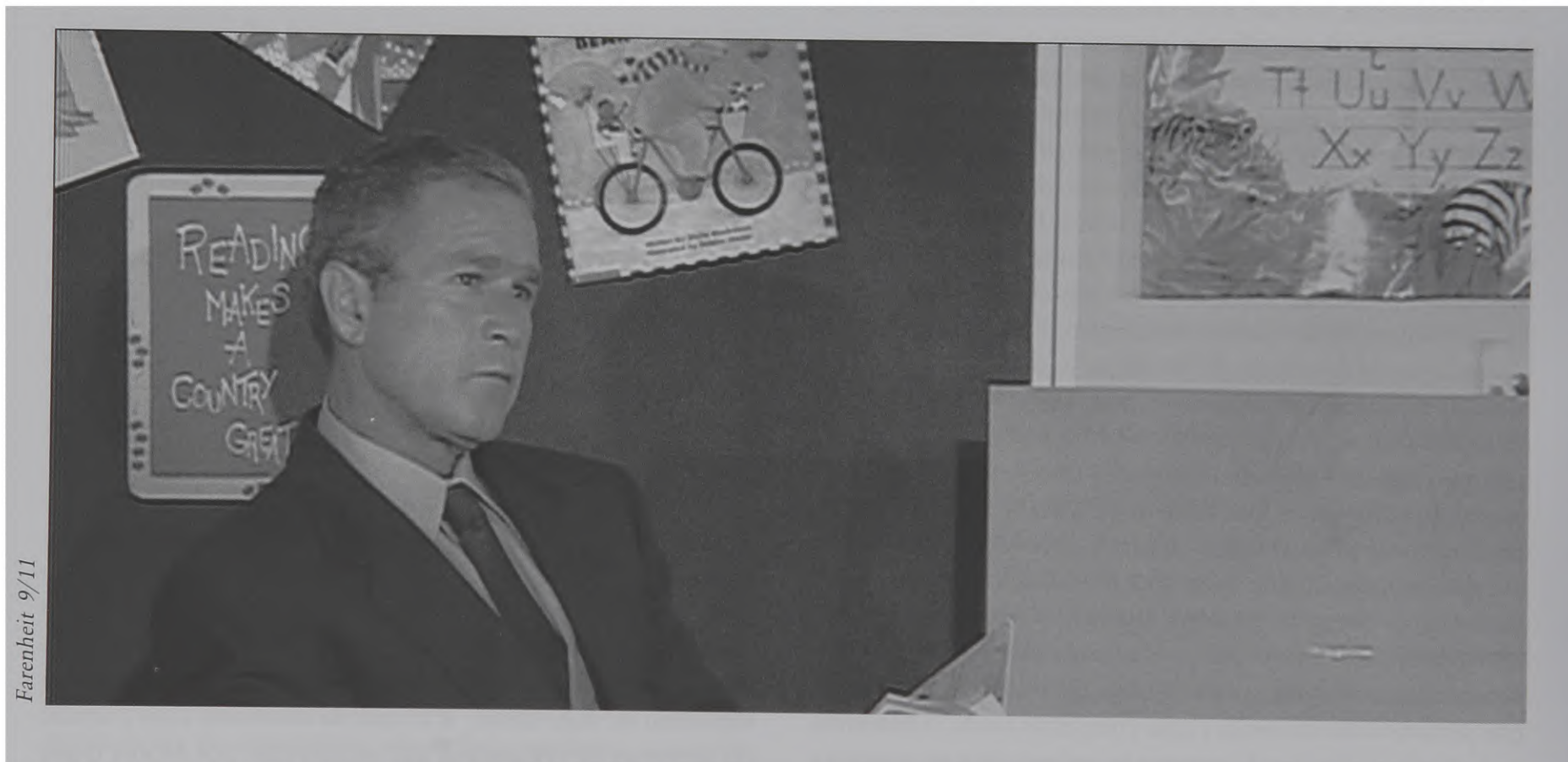
O “encontro” no filme de Moore não é um ato de humanização e deixar o entrevistado falar, é quase uma forma fazê-lo confessar seus crimes (pessoalmente, acho que nos filmes de Coutinho o resultado é muito parecido). Essa entrevista

evidencia os potenciais do “encontro” também para personagens pouco simpáticos ao cineasta. Já em outros momentos do filme, Moore promove intervenções documentais para provocar situações dramáticas tensas e registrar as reações dos entrevistados. Uma técnica muito recorrente também nos programas de televisão do cineasta americano.

Mas a entrevista mais debatida de *Tiros em Columbine* é a que Moore realizou com o ator Charlton Heston. Nessa entrevista, o diretor opta pelo confronto direto com o entrevistado. Para muitos críticos, trata-se de uma entrevista

televisão brasileira no espaço de recepção e confraternização da elite. O fato é que a etiqueta é simplesmente a ética da elite. Mas não é a única ética possível, serve para quem venceu, mas nem sempre para quem está por baixo.

O dogma da entrevista-encontro como única possibilidade de interação ética com o entrevistado tem limitado muito as possibilidades de expressão do documentário brasileiro. Essa onda de “respeito” funcionou muito bem em alguns filmes de João Moreira e Coutinho, mas resultou também num ciclo de documentários semi-institucionais, um ciclo de homenagens a



Fahrenheit 9/11

antiética, pois Moore não “respeita” o entrevistado. Em vez de um “encontro”, opta por um “embate”. Considerar antiética essa entrevista é uma clara confusão entre ética e etiqueta. Dentro desse argumento, Moore teria sido antiético por ter sido desagradável com Heston. Ser ético, em oposição, é ser educado, agradável, ter bons modos, não incomodar o entrevistado. Ético seriam, portanto, os programas de entrevistadores como Hebe Camargo e Gabi (na fase atual) que têm transformado a

cineastas, músicos e outras figuras “acima de qualquer suspeita”. Filmes sem conflito que transformam o Brasil numa Bélgica.

Em defesa da propaganda ideológica

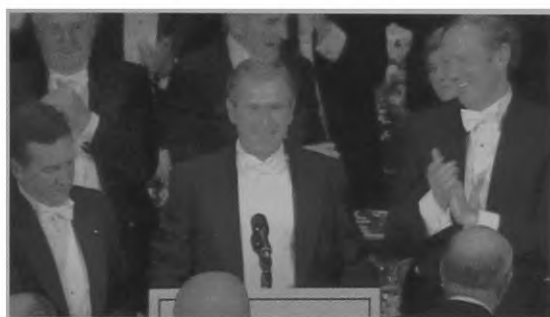
A multiplicidade de recursos narrativos de *Tiros em Columbine* não está a serviço da construção de uma visão dialógica da realidade, outra característica narrativa louvada nos documentários de narrativa moderna. Aliás, muito pelo contrário,

o filme de Michael Moore, não está preocupado em ser moderno e não tem medo de ser monológico. Alguns críticos acreditam que esse tipo de construção narrativa é autoritária e antidemocrática. Ela estaria impondo suas verdades, algo bem fora de moda no “tolerante” mundo pós-moderno dos dias hoje. Não concordo. Não há nada de errado em alguém ter uma certeza, uma verdade que quer expor sem ambigüidade.

A multiplicidade de opiniões e o dialogismo são valores fundamentais da sociedade democrática, mas devem ser construídos dentro do conjunto do sistema de comunicação.

não hesita em fazer propaganda ideológica. Ao contrário, tem orgulho disso. Moore sabe que, desde que você explicita que aquilo é uma propaganda, não há vergonha nenhuma em defender suas certezas, pois quem expõe sua opinião com clareza abre imediatamente a possibilidade do público questioná-lo. E é nesse questionamento que se constrói o campo de debates da sociedade democrática.

O sucesso comercial e a evidente eficácia política do filme *Tiros em Columbine* permite que retomemos a questão do antropológico versus o sociológico. *Tiros...* mostra que o modelo



No conjunto da produção de filmes é que deve ter espaço para as múltiplas verdades do mundo. Mas não é fundamental para a democracia que cada filme, individualmente, seja construído com dialogismo e ambigüidade. Expor uma certeza não é antidemocrático. Antidemocrático seria exigir que ninguém acredite em nada, que todos os filmes sejam cheios de dúvida.

O mais interessante de *Tiros em Columbine* é que o filme

sociológico pode ser um dos formatos potenciais de construção da linguagem documental no mundo contemporâneo. O debate sobre esse filme pode libertar a crítica e os cineastas brasileiros da autoritária prisão estética imposta pela excessiva valorização do modelo antropológico, acabando com o imperativo de ser ambíguo e da neurose de ficar sempre tentando “dar a voz ao outro”. O que Moore nos mostra é que, em muitos casos, é mais sincero e eficaz simplesmente afirmar o que acreditamos.

Olhares da cadeia

Entrevista com Paulo Sacramento, diretor do premiado documentário *O prisioneiro da grade de ferro*

por Ismail Xavier, Leandro Saraiva e Maria Dora Mourão

O documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, premiado em Gramado, no Festival do Rio de Janeiro, no festival de documentários paulistano *É Tudo Verdade* e participante de concursos internacionais, traz em si uma questão curiosa. Surgiu a partir de oficinas que o diretor, Paulo Sacramento, realizou no presídio do Carandiru (como era conhecida a Casa de Detenção, em São Paulo). As imagens captadas por Sacramento se alternam com aquelas filmadas pelos próprios presos.

O diretor se formou em Cinema pela ECA-USP, realizou curtas premiados e atuou em vários filmes importantes do cinema brasileiro dos últimos anos: foi produtor de *Amarelo Manga* e montador de *Cronicamente Inviável*.

Nesta entrevista, Sacramento fala aos professores Ismail Xavier e Maria Dora Mourão, do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e ao pesquisador e roteirista Leandro Saraiva, sobre a sua experiência no presídio, a concepção do filme e das oficinas e a idéia de privilegiar, em seu primeiro documentário, a experiência e a vivência no lugar de defender uma tese, tomar uma posição política explícita ou simplesmente denunciar as condições de vida dos detentos. Entre outras coisas, Sacramento revela ter ficado traumatizado com a experiência do documentário.

A entrevista tem a participação especial do crítico e ensaísta Michael Renov, que enviou perguntas a Sacramento. Renov é professor da Escola de Cinema e Televisão da

Universidade de Southern California (EUA) e um dos fundadores da *Visible Evidence*, conferência internacional anual de estudos sobre documentário, lançada em 1993. Alguns de seus vários livros sobre cinema e vídeo documentais tornaram-se referência, como *Theorizing Documentary* (Routledge, 1993), *Resolutions: Contemporary Video Practices* (Minnesota, 1996) e *Collecting Visible Evidence* (Minnesota, 1999). Renov participou ainda de várias edições da Conferência de Documentários do Festival *É Tudo Verdade*, em São Paulo.

Maria Dora Mourão: O que me chama atenção é a escolha dos temas com os quais você trabalha, é a tua trajetória desde *Juvenília* (curta-metragem, 1994) a *Prisioneiro da Grade de Ferro*. Os dois filmes são extremamente violentos, na forma e no conteúdo. Em *Juvenília* de certa maneira você violenta o princípio básico do cinema que é o uso de imagens em movimento ao trabalhar só com fotos fixas o desenrolar de uma ação de um grupo de jovens matando um cachorro a pauladas. Em *O Prisioneiro*, a temática escolhida também é extremamente violenta, sendo que você se despoja do poder de autor ao dividir o uso da câmera com os prisioneiros, rompendo assim o padrão da realização cinematográfica e resultando em uma humanização da violência.

Paulo Sacramento: Quando comecei *Juvenília*, eu não sabia ainda que o filme seria feito em fotos. Queria que fosse uma situação única; fiz eclipse quase em tempo real, mas queria um grupo com várias pessoas para eu poder pensar um pouco

na decupagem. A coisa foi se radicalizando pra valer, mas mesmo assim é um filme decupado totalmente de maneira clássica.

Se pegarmos os planos, a decupagem, dá para estudar claramente a passagem de um plano pra outro. Há uma quebra no *Juvenília*, que é o zoom no cachorro. Para mim, ele dá uma emoção diferente, como um fantasma que aparece de novo.

dos acontecimentos das coisas que estão sendo apresentadas. A progressão, para mim, é muito clara... As pessoas já sabem, já conhecem o assunto “cadeia”, mas não se pode partir do princípio de que já sabem. É preciso dar aquele mínimo pra quem estiver chegando no assunto agora. Eu vejo o filme e ele parece mais planejado do que realmente foi.

“Jamais pensei em fazer um filme didático, que fosse explicar alguma coisa ou defender uma tese. Tinha uma curiosidade de conhecer melhor aquilo”

Por isso resolvi incorporar. Muita gente nem presta atenção nisso. O que é ótimo, porque a idéia não era justamente romper com nada, mas sim dar uma sensação que para mim era muito clara e que talvez passe subliminarmente pra outra pessoa.

No *Prisioneiro*, a questão da violência... não sei, não foi nada racional. Ao contrário das outras coisas, que foram muito bem pensadinhas, justamente por eu não querer dar um passo maior que as pernas. E *O Prisioneiro* acabou sendo, claro, um passo muito maior que as minhas pernas. Ele tem uma coisa muito parecida com os outros [filmes que fiz]: é um filme simples. Se você parar para estudar o filme, verá que é quase didático na sua organização, na forma como ele se situa. A filmagem foi a mais caótica possível, e na hora de montar...

Ismail Xavier: Quando você diz que na origem do projeto há essa demarcação do espaço, você, digamos, está se referindo ao filme montado, que você apresenta ao espectador?

PS: Acho que talvez tenha sido um retorno, talvez eu tenha me dado conta de que a coisa tinha saído totalmente do meu controle. E eu acho que o filme precisava muito disso. Tem quase uma montagem aleatória, o que é meio absurdo, mas [a montagem] é meio caleidoscópica. Eu não consigo imaginar o filme que não seja exatamente com essa seqüência

Dora Mourão: E como foi o processo de montagem?

PS: Talvez tenha sido um recorde de montagem. A gente passou 18 meses montando diariamente. Foram duas unidades de montagem separadas.

No *Juvenília*, fiz um storyboard que é idêntico ao resultado do filme; na montagem a gente só tirou algumas coisas. Em *O Prisioneiro*, a gente teve de rasgar todo e qualquer planejamento. Para chegar ao que a gente estava planejando, não podia partir de um roteiro; as coisas iam se moldando. Durante a filmagem, tínhamos uma página com uma lista de assuntos nos quais nós íamos ‘ticando’: “esse já foi, já foi, já foi...” Mas antes disso a gente escreveu dois roteiros grandes, de 60 páginas, bem diferentes do filme, para a captação, para mostrar que eu era capaz de fazer um documentário sobre aquele assunto.

Dora Mourão: De onde veio a idéia das oficinas que você fez [com os presos]?

PS: Eu comecei a fazer o filme em 1996. Quando eu fiz o roteiro, estava na ECA (escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP). Passei uns dois meses indo à FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP) ler uns livros, umas teses, sobre o tema. Mande para um concurso da Prefeitura, em 1996, no qual eu fiquei de suplente. O filme era muito diferente [do *Prisioneiro*]. Era

baseado em personagens famosos da criminologia brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, Chico Picadinho, Hosmany Ramos. Não tinha nada a ver com o filme que eu queria fazer. Na verdade, eu via o material e achava tão ruim quanto outros filmes de prisão que tinha visto: amarrados, pesados, esquemáticos. Eu não sabia como eu tinha que sair daquela armadilha e nisso gastei um dinheirão do próprio bolso.

Nesse momento é que eu via que não conseguia fazer um documentário que me agradasse, porque eu achava um absurdo eu, um rapaz bem nascido, que ia ao colégio, à escola, à faculdade, ia ao cinema de vez em quando, resolver fazer um filme sobre cadeia, sem ter a mínima relação com os criminosos. Ter lido alguns livros, algumas teses, por melhor que fossem, não bastava.

Xavier – Você confia uma atenção muito especial ao que é a vivência daquelas pessoas [da penitenciária] e não propriamente à idéia de explicar mecanismos, de trabalhar com o sistema penitenciário, de fazer uma espécie de exposição de argumentos. Desde o primeiro momento a questão fundamental é a experiência, a vivência.

PS: Mesmo quando escrevi esses roteiros cheios de dados, jamais pensei em fazer um filme didático, que fosse explicar alguma coisa ou defender uma tese. Tinha uma curiosidade de conhecer melhor aquilo. Saber por que havia tal índice de reincidência, por que a cadeia não recuperava ninguém... São clichês, mas não se fala muito sobre isso.

Xavier: Claro que o filme montado tem efetivamente uma certa lógica interna. O que, desta experiência com que você tomou contato durante todo esse período, acabou não tendo lugar no filme? Das coisas que você queria ver e viu, das coisas que eles queriam te mostrar pelo olhar deles, o que você lamenta ter ficado de fora?

PS: Havia muitas outras coisas que não estão no filme. Muitas, muitas, que a gente tirou, mas de nenhuma delas eu sinto falta no filme. São coisas interessantes que podem ser lançadas em DVD. Sequências montadas, prontas, mas não o principal. A montagem está dentro do que eu imaginava. É um resumo desta experiência; é impossível passar tudo o que

vimos lá dentro. A única coisa que foi deliberadamente cortada desde o início e que eu não queria era a parte didática. Todas as aulas foram gravadas, todos os caras pegando na câmera, fazendo exercício de tripé. Tinha que ter essa questão, mas eu não queria que fosse assim: “nós somos os professores, eles são os alunos”. Eu queria que parecesse uma troca.

Não era importante saber que a gente tinha passado mais de três semanas lá dentro dando aulas, mostrando filmes, discutindo. Aliás, essa parte da discussão de filme foi a melhor. Mostramos alguns documentários, programas de TV, etc.... Eles viam coisas bem interessantes, era um debate rico.

De tudo o que a gente teve que tirar do filme, essa discussão foi a melhor parte. Mas [teve que sair] porque era essa coisa de salinha de aula. A dinâmica que nós queríamos era muito mais a do cotidiano normal da cadeia. Mesmo com esse corpo estranho que éramos nós, com as câmeras, interferíamos o mínimo no dia-a-dia.

Dora Mourão: O [professor norte-americano] Michal Renov, que esteve no festival de documentários É Tudo Verdade como membro do júri, enviou duas perguntas a você. Ele diz que o teu filme surge a partir de um workshop de vídeo feito por alguns prisioneiros que se tornaram sujeitos, agentes, do teu filme. A tua relação com eles chegou a tal nível que se configurou um tipo de co-autoria, em que os prisioneiros usam as câmeras para mostrar o mundo deles atrás das grades. Você poderia descrever como essa intimidade é desenvolvida entre você e o sujeito, os prisioneiros, e como você concebeu essa divisão de autoria?

PS: A intimidade tinha de ser conquistada, obrigatoriamente. No começo, tanto para os presos quanto para as autoridades nós fazíamos uma oficina. Mas na minha cabeça eu tinha a idéia que iria fazer um filme e que aquilo era o primeiro passo. Fomos gradativamente dizendo “essa oficina poderia ter um resultado final”, “poderíamos fazer um vídeo”, “uma conclusão de curso”. É claro que eles acharam ótimo. Então, a gente ia falando que aquilo poderia ser um filme, um longa-metragem...

Entramos para dar um curso durante o dia, para os presos, e à noite, para os funcionários. Mas os funcionários se desinteressaram totalmente, nunca apareceram. Rapidamente,

cancelamos o curso dos funcionários. Isso deu de cara uma confiança muito grande entre nós e os presos, e além disso aumentou o tempo que a gente estaria trabalhando com eles.

Outra coisa é que na cadeia é muito difícil algo que aconteça sistematicamente, com planejamento. Mas de repente, havia uma equipe de cinema que, sim, ia todos os dias e que

ao mesmo tempo eles pararam de nos acompanhar. Fomos para todos os lugares que quisemos. Nunca houve acompanhamento diário, nunca souberam de que assuntos a gente estava tratando, o que foi de certa maneira uma atitude muito corajosa da administração. Tínhamos uma carta branca lá, as pessoas

“Tínhamos uma carta branca lá [no presídio], as pessoas sabiam que estávamos filmando coisas que iriam depor contra o presídio”

passava o dia inteiro conversando com eles. Eles queriam ouvir, queriam saber, queriam participar; e nós nos sentíamos valorizados. Os presos que não faziam parte do núcleo de 20 alunos queriam também entrar, porque viram que aquilo era uma coisa séria que tinha um lado lúdico também.

Eu falava muito com eles sobre os meus problemas pessoais, sobre o fato de não ter dinheiro para terminar o filme. Alguns dos presos tinham o meu telefone celular e me ligavam de vez em quando. Teve um momento que paramos mesmo o filme, por um mês, e ao retomarmos foi uma comoção muito grande. Então começou a nossa segunda etapa, na qual todas as coisas mais complicadas aconteceram: as drogas, as facas, a entrevista com o fotógrafo.

Xavier: Você a cada dia estabelecia vários afazeres. Mas no presídio há aqueles que são aceitos oficialmente, ou até incentivados, e há aqueles que são proibidos. No filme, há momentos curiosos, como aquele em que a câmera passa pelo buraco para pegar o pessoal que estava naquela cela de castigo. É como se estivessem passando coisas por aquele buraco. Como você se viu nesse jogo entre o que é o aceitável e o que pode ser inaceitável no ponto de vista da administração?

PS: Quando os funcionários pararam de fazer o curso,

sabiam que estávamos filmando coisas que iriam depor contra o presídio.

E a gente estava com os traficantes, comentando que estávamos fazendo um filme e que haveria autoridades que veriam aquilo. Quando a gente entrevistou os próprios diretores da cadeia, isso já na última semana, perguntamos o que eles esperavam que o nosso filme apresentasse, após 6 meses de trabalho lá dentro. Todos eles sabiam o que a gente ia mostrar e achavam importante, ainda que alguns temessem perder o emprego.

Xavier: A gente pode ter hipóteses quanto ao interesse do pessoal da cúpula. Você sentiu diferença de reações conforme a hierarquia, digamos, maior resistência no escalão mais baixo do que o pessoal de cima?

PS: Sim, claro, porque as pessoas que estavam diretamente ligadas a nós, que abriam as portas, deixavam a gente esperando 40, 50 minutos. Chegou numa hora que elas já estavam de saco cheio: “por que esses babacas estão aqui dando bola pra preso? Deixa esses presos se ferrarem”. Quanto mais tempo a gente passava lá, maior era a má vontade. Alguns falavam para termos cuidado, porque qualquer hora eles [os presos] jogariam um cobertor nas nossas cabeças e nos esfaqueariam. Nunca passamos perto disso, porque os presos têm um respeito absurdo por qualquer visitante que entre lá.

Um pouco de risco existia, porque havia uma certa inveja de algumas pessoas que queriam estar trabalhando com a gente. Havia um grupo de mais ou menos 150 pessoas que a gente conhecia pelo nome, cumprimentava, e tinha um universo de 7100 que não sabíamos o nome. Nada acontece ali com a atitude individual de um preso.

Dora Mourão: Conte a história de como você concebeu a oficina

PS: Da mesma maneira que o filme mudou muito até começar a oficina, ele também mudou muito do começo ao final da oficina. No começo, não só iríamos ensinar os presos a mexer com a câmera, como editaríamos o material de cada um deles. Mas as pessoas ficaram sete meses para captar o material, quando o previsto eram 2 ou 3 meses. Montagem é uma coisa muito específica e técnica, menos intuitiva que o uso da câmera. Se eu levei um ano e meio para montar sozinho aqui em casa, lá na cadeia eu levaria três, quatro anos. Eu era um diretor ou de um filme ou de um processo.

Xavier: O filme traz uma junção de olhares [do diretor e dos presos] de modo que, às vezes, não gera uma ansiedade no espectador, de querer saber quem filmou qual cena? Durante o tempo todo estava claro para você que não identificaria em cada cena se são vocês ou os presos que filmaram, e deixaria que o espectador se situasse diante deste olhar que poderia ser de qualquer um? Ou essa idéia surgiu na montagem?

PS: Surgiu logo que a gente começou a fazer os chamados exercícios. Uma das coisas bastante ridículas que me passaram na cabeça foi de que o nosso material deveria ser filmado no tripé e o deles com câmera na mão, por exemplo. A idéia era tão idiota que ela não resistiu 30 segundos.

E na montagem a gente fez mais do que não querer diferenciar uma coisa da outra; a gente misturou de propósito [as parições dos participantes da oficina e as nossas]. Numa primeira montagem, ficava quase como se a gente quisesse mostrar que éramos nós que estávamos passando para eles. E depois a gente viu que, muito pelo contrário, essa mistura tinha que ser mínima. De vez em quando a gente pontuava

aquilo para lembrar as pessoas [os espectadores] que tivessem esquecido que não era só um documentário, era um processo, um documentário sobre o processo.

Sempre que eu voltava pra casa, pensava como é que cada assunto daqueles poderia ser trabalhado de uma maneira. Achava que o filme ia ser uma coisa caleidoscópica mesmo. Desde o início, o que eu não queria era terminar o filme e alguém se levantar e dizer: “entendi”. Se alguém entendeu, eu fracassei, porque eu mesmo não estou entendendo nada.

Leandro Saraiva: Como foi o tratamento do tema do PCC (Primeiro Comando da Capital, organização criminosa)? Teve acordo, conversa com os caras?

PS: Eu conversei com alguns caras do PCC. Havia os que faziam pregação o tempo inteiro, como o poeta que toda hora repete “paz, justiça e liberdade”. Tenho certeza de que eles tinham controle muito grande do que estavam fazendo, de que alguns daqueles poderiam ser um pastor e depois se revelar um simpatizante. Provavelmente ele ia levando informações sobre o que filmávamos e queríamos.

Xavier: O momento no filme em que você entrevista os estrangeiros acaba se tornando notável. Eles são os que mais falam do sistema, mais apresentam uma postura crítica, passando por uma análise ou queixa mais contundente. Isso acontecia com todos eles ou você é que selecionou os que iam nessa linha?

PS: Não queria simplesmente mostrar que existiam estrangeiros ali. Tentamos, sempre, deixar a coisa mais rica, indo além disso. Talvez eu tenha pesado um pouco a mão, mas eles tinham uma coisa mais crítica, até porque eles são muito isolados, eles não recebem visitas.

Dora Mourão: Havia preconceito em relação a eles na prisão?

PS: Eles se fecham muito, é uma autodefesa. Eles ficam todos no Pavilhão 6. São mais fechados mesmo, mais críticos, porque talvez eles tenham essa comparação com o país [de origem]. Todos são traficantes, que do aeroporto foram para a cadeia. Eles conhecem o Brasil a partir da cadeia. Uns

falavam bem o português, “o português de cadeia”, que é como eles mesmos diziam. Mais do que a crítica, alguns falavam especificamente sobre a demolição e desativação da cadeia. O que eu queria era pegar um estrangeiro falando sobre isso.

Assim como aqueles traficantes que tentam extrapolar o

famosos. Ele alternava capítulos contando a estruturação da prisão no mundo, histórica, com os lugares específicos, a vida na cadeia. Eu vi depois que era uma coisa eu não queria. No meio do processo, quando a gente estava estruturando o filme, foi lançado o *Estação Carandiru*, do Dráuzio Varella, que virou um fenômeno, e depois o filme.

“Não tenho método, não tenho um sistema. A todo mundo que me chama para montar eu aviso; ‘vamos arriscar, o risco é seu’”

tema do tráfico e começam a fazer um discurso social. Eles sabiam que aquilo seria visto e portanto era quase um show. Nunca é um assunto. O cara vem falando da cadeia, aí ele puxa o assunto da desativação e, então, a gente corta ali. Nesse caso, por exemplo, cortamos para o horizonte numa janela e ele ouvindo um jogo de futebol.

Saraiva: Havia material de discussão sobre o que filmar?

PS: Eu tinha uma idéia de que as entrevistas com os diretores de cadeia pontuariam o filme. Entrevistamos nove ou dez diretores da cadeia. Achei que aproveitaríamos seis ou sete, e que entraria cada um uma única vez, fazendo uma ligação que eu acho pobre: um fala sobre um assunto, depois entra outro comentando, puxando outro assunto, que puxa a gente de volta pra cadeia.

Xavier: Uma coisa que chama atenção é que não se contrapõe o presente com o passado, com raras exceções. A tônica é falar do aqui e agora, o que dá uma perspectiva muito clara do presente. Isso é uma coisa que estava já na construção?

PS: Totalmente. Era a pedra de toque. Havia vários livros, como o do Percival, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. O livro dele tinha aquela coisa que em princípio eu queria: os presos

O passado da pessoa explicava o seu presente [no livro de Varella]. Deixei uns três ou quatro [entrevistados] que falavam por alto como tudo acontece no filme, sobre a rebelião. Um deles é o cara que esculpe em madeira santos, diabos, e ele diz: “estou aqui por assalto a mão armada, furto e por outros delitos pelos quais eu não fui condenado”. Ou seja, dentro da cabeça dele, ele está lá dentro por tudo o que fez e não só pelas coisas que juridicamente o colocaram lá. E para mim isso era muito saboroso. Depois de montar o filme, eu poderia ter tirado esses quatro depoimentos. Mas resolvi pincelar aqui e ali para o espectador saber por que as pessoas acabam indo para lá.

Dora Mourão: Continuando a questão do Michael Renov: ele quer saber se você vê seu filme como uma defesa dos direitos humanos. A outra pergunta é se você se identifica com a tradição do cinema militante dos documentaristas latino-americanos.

PS: Não me identifico, mas admiro muitas coisas. Quanto aos direitos humanos, não sou organizado a ponto de fazer uma tese. E mesmo os princípios, eu os tenho todos derretidos dentro da minha cabeça.

O filme tem esse lado humanista, mas eu jamais me colocaria como um advogado dos direitos humanos, porque eu os desconheço em grande parte, na questão jurídica. Vi vários documentários, adorei muitos, odiei outros, mas eu

não tenho o pensamento “quero seguir essa linha”, compartilhar. Para mim, tudo se mistura de certa maneira.

Xavier: Voltando àquela idéia de que a tônica é “eu quero ter essa experiência, eu quero estar em interação com eles, estabelecer a criação de um ponto de vista que não vai ser meu, mas uma constelação de experiências as mais diversas sem um *a priori*”.

Parece-me que isso se dá curiosamente em todos os planos. Dá-se no plano estético —você não tem um método que *a priori* ache que seja [inflexível] — no plano do recorte temático — você não tinha em princípio uma tese sobre o assunto — e no plano moral. Eu acho que isso é uma das forças do filme, essa coerência que se estabeleceu. Deu-se assim, com uma postura que pode não ser sistemática, como você diz, mas curiosamente há um método.

PS: [Deu-se] talvez até mais pelas coisas que a gente sabia que não queria. Fui contemplado com o Fundo de Cultura e Extensão Universitária da USP que me ajudou a visitar as prisões do interior, penitenciária feminina, prisão semi-aberta, uma que foi construída na época do milagre econômico... Então eu vi que não era isso [o que eu queria], que isso não era o caos. Das coisas que não eram, chegamos ao que queríamos. Talvez esse tenha sido um dos caminhos, um dos métodos.

Xavier: Não sei qual é, no momento, a sua relação com uma possível nova experiência em documentário...

PS: Estou traumatizado.

Xavier: A minha idéia seria de que, dentro de uma nova experiência, será que seu movimento seria o de repor uma inocência para, a partir dela, transformar o que aconteceu [na filmagem de *Prisioneiro*] num novo método? [De repor] a inocência diante da experiência trabalhada lá, inclusive, e a experiência do próprio filme?

PS: Foi um trauma, porque foi muito trabalho. Não houve vida pessoal. Sete anos com uma idéia de fazer um filme é muito tempo. Mesmo assim, durante o filme eu me sentia muito despreparado. Por que sou eu que estou fazendo, se existem documentaristas muito melhores? Sinto-me, depois de

toda a experiência que passamos, ainda despreparado para fazer um novo documentário. Não tenho método, não tenho um sistema. A todo mundo que me chama para montar eu aviso: “vamos arriscar, o risco é seu”. Acho que cada vez que se pega um filme, tem de aprender de novo.

Dora Mourão: Você é um grande montador.

PS: Não sei. Por exemplo, a regra de que tem que cortar quando a pessoa caiu no chão, levantou a mão etc., para mim não existe. Eu sou um montador demorado. No mínimo, seis meses de montagem.

Xavier: O filme tem uma questão central: o espaço. E, curiosamente, não me parece que você tenha aquela idéia do designer, de quem tem uma concepção visual na cabeça, uma idéia de que através do enquadramento é possível trabalhar com determinados conceitos. Até aqui eu não vi esse raciocínio de um design, de um desenho. É pelo fluxo das experiências que a questão do espaço vai aparecendo junto?

PS: Nunca paramos pra pensar nisso. É claro que alguns momentos foram planejados.

Xavier: Tem uma coisa bem pontuada no filme. Ela tem um efeito de preparar o espectador: aquela seqüência da noite. Mas eu acredito que também este caso resulta da experiência.

PS: Prefiro falar das surpresas que eu tive. Na noite de um detento, eu achei que eles fossem filmar a cela deles, mas o que eles filmaram foi o lado de fora. Seja filmando o metrô, falando da família, do Corinthians, eles filmaram tudo o que está fora. Aquela seqüência é o microcosmo do filme, aquela coisa pequena que se abre. E tudo o que está em volta é mais importante do que lá dentro. Isso tudo era uma coisa que eu imaginava para o filme, mas não naquela seqüência.

Xavier: Do ponto de vista estético, no filme, há uma ruptura com um padrão de unidade de imagem, de som, de tom, de texturas todas, e há esse contraste no nível da imagem e do teor. Você já explicitou qual é o seu critério,

e para esse critério a questão do desenho não era importante.

Vamos dar uma guinada para o som. Tem havido muita presença do rap no cinema brasileiro, em alguns casos ele tem esse papel de ser quase o porta-voz de um ponto de vista. No seu filme não acontece isso. O rap lá

Xavier: Mas acho que tem uma irônica proposição [na aparição do Alckmin inaugurando o presídio].

PS: É isso que eu ia dizer. Depois de tudo o que a gente viu no filme, aquilo tem todo um sentido que não é o sentido que passa na televisão. Mesmo que o filme ficasse um pouco pior entre aspas, dentro de uma lógica da linguagem — o que

“Era fundamental, para mim, terminar o filme mostrando que o Carandiru e a instituição ‘cadeia’ não estavam terminando, pelo contrário”

está como uma linguagem, mas não se torna uma metáfora para assumir um ponto de vista.

PS: – Eu não gosto de rap. Sou roqueiro inveterado, e sabia que encontraria uma realidade de rappers num momento histórico em que o rap tomou uma importância social grande. Existia, inclusive, uma banda no Carandiru que saía de lá pra fazer shows. O rap entrou até bastante no filme porque ele se impôs. A gente gravou muitas bandas. A questão do rap é que situa bem uma época. Não dá para saber se a coisa vai se esgotar ou não. O que importa é que são pobres e se expressam através de uma linguagem musical muito simples, com poucas notas, muito falado. Tem muito a ver com o punk, isso.

Dora Mourão: A opção que vocês tiveram de colocar os diretores praticamente num bloco, eu acho perfeita. Mas por que o Alckmin você colocou daquela maneira, quase propagandística dele mesmo? Aquilo foi uma opção?

PS: A gente estava tentando marcar uma entrevista com ele. Nesse meio tempo, surgiu essa oportunidade de filmar a inauguração de uma cadeia e a gente foi lá. Da forma como ele se apresenta [no filme], ele existe enquanto inaugurador de presídio. Esse assunto era muito importante pra mim. E ele não estava fazendo aquilo para um filme; aquilo estava acontecendo como todo o resto do filme aconteceu. O que eu queria mais do Alckmin?

eu não acho, eu acho que ficou muito melhor e muito mais rico assim —, era fundamental, para mim, terminar daquele jeito, saindo do Carandiru. Era um momento de necessidade minha.

Xavier: Além disso, a forma como ele anuncia as coisas é, pra mim, um grande contraste, porque diante daquela experiência concreta, as estatísticas ficam obscenas.

Dora Mourão: Fica uma coisa dúbia.

Xavier: E acabou redundando numa enorme ironia.

PS: Essa contradição podia ser dada sem ironia. Mas não me acho de forma nenhuma desrespeitoso em relação à confiança de que o governo possa ter tido quando me liberou o filme. Fui apresentá-lo lá na casa dele, no Palácio dos Bandeirantes. A realidade é essa e esse é meu pensamento e estruturação para isso. Não o Alckmin como pessoa, é a lógica do governo, do poder. O Estado pensa dessa maneira.

Uma coisa com que me incomodava profundamente era com o Carandiru ruindo e os créditos subindo. A idéia não era dizer que um grande presídio foi demolido, mas sim que abririam 45 novas cadeias. Era fundamental, para mim, terminar o filme mostrando que o Carandiru e a instituição “cadeia” não estavam terminando, pelo contrário.

A social democracia e a leitura possível do projeto tropicalista

por Paulo Alcoforado

“No começo dos anos 90, quando foi escolhido por Collor para o Ministério da Cultura, o diplomata e ensaísta Sergio Paulo Rouanet veio à minha casa no Rio para inteirar-me de suas intenções e pedir-me apoio. Eu tinha justo lido seu livro *Razão cativa* e, no fim da nossa conversa disse-lhe: “Sou um irracionalista apaixonado pela razão”. E ele me disse que com ele era “o simétrico inverso”. O fato descrito por Caetano Veloso em seu livro *Verdade tropical* (Companhia das Letras/1997) é ilustrativo do que tem sido a tônica desde a retomada da instituição do voto direto, em 1989, até os dias de hoje - a aproximação dos governos eleitos democraticamente em relação aos expoentes do movimento tropicalista.

Reagindo à entrevista concedida em 2001 ao jornal *O Globo*, quando Caetano criticou o governo em função da CPI da Corrupção e do colapso de energia elétrica, o então presidente Fernando Henrique Cardoso fez chegar às mãos do cantor um dossiê intitulado *O governo FHC e o combate à corrupção*, e uma carta manuscrita: “Meu caro Caetano, há três meses li uma entrevista sua em *O Globo*. Tive vontade de conversar com você. Não tive, entretanto, oportunidade. Passado algum tempo, não sei bem porque razão, resolvi te enviar esta carta. (...) Às vezes, a nossa linha de explicação é incompreensível e faz com que as versões virem verdade”.

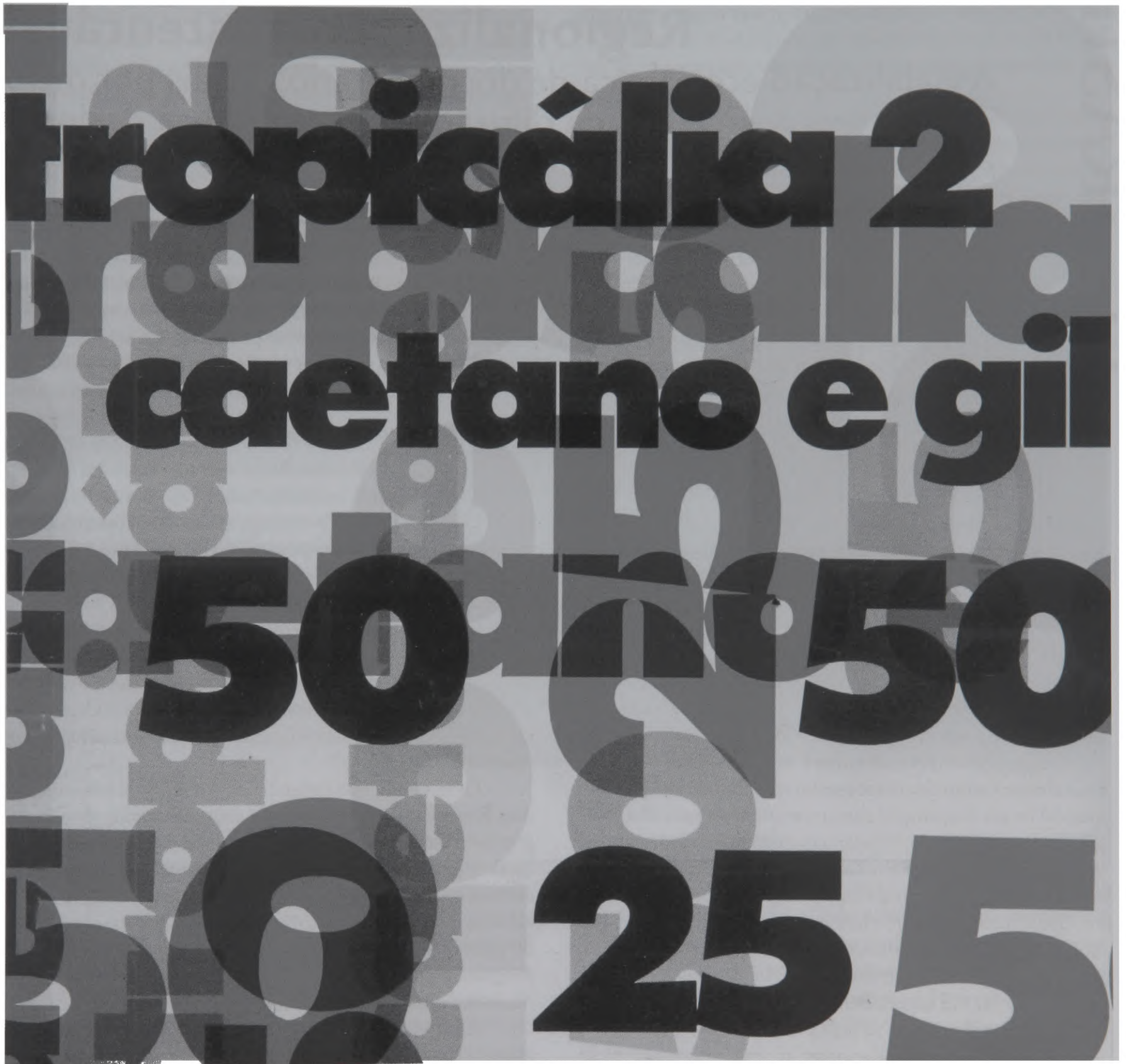
Ao pedido de adesão e à réplica complacente acima citados somou-se a nomeação de Gilberto Gil para Ministro da Cultura pelo presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva. Os três episódios sugerem que o Brasil tinha que superar o nacionalismo desenvolvimentista conservador do regime militar e enveredar numa democracia formal, ou mais

precisamente numa social democracia, para que a premissa tropicalista deixasse de ser enquadrada numa nebulosa de idéias tidas como polêmicas e subversivas, e ganhasse legitimidade enquanto projeto.

Costuma-se delimitar o Tropicalismo ao período que se inicia em 1967, com a apresentação das canções *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* no festival da TV Record, estendendo-se razoavelmente até 1972, quando do fim do exílio de Gil e Caetano. Debruçando-se sobre o movimento verifica-se, entretanto, que, para além do crédito de incorporação da guitarra elétrica à Música Popular Brasileira e todas as suas implicações mais diretas, há um avanço significativo em direção à concretização do ideário tropicalista.

É como se o Brasil estivesse numa encruzilhada e fosse possível uma intersecção entre os projetos social-democrata e tropicalista ao vislumbrarem (desejarem?) uma saída que passasse necessariamente pela modernização via abertura. O mercado não seria uma instância legitimadora da experiência social, mas o destino desejável a todas as dinâmicas sociais que, em conjunto, afirmariam uma cultura brasileira, o território adequado para se marcar posições e realizar as grandes investidas e os recuos estratégicos.

Esse projeto ambicioso de estruturação de um mercado inspirado no desenho das dinâmicas sociais brasileiras ganha rara nitidez a partir da elaboração e debate do anteprojeto da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual - Ancinav - proposto, não ocasionalmente, pelo Ministério da Cultura. Essa é uma clara resposta ao tabu cultura popular X cultura de massas, equação para indústria cultural reiterada por quase três décadas pelos tropicalistas, em suas mais variadas trajetórias. E esse papel coube a Gilberto Gil: fazer com que o Ministério da Cultura faça uma trajetória análoga a sua.



Regionalização sustentável

A viabilização econômica de documentários locais por meio da difusão em rede pública nacional

por Newton Cannito e Sílvio Crespo

As emissoras públicas de televisão encerrarão o ano tendo transmitido em rede nacional e ao longo de todo o segundo semestre um documentário brasileiro recém-finalizado por semana. Sempre às 21h de sábado. A maioria deles concebida e produzida fora do chamado eixo Rio-São Paulo. O espaço em horário nobre e em rede nacional para filmes documentais regionais e independentes, fato raro na tradição televisiva nacional, é resultado de um projeto que se iniciou no ano passado e promete crescer. Não menos rara é a perspectiva de desenvolvimento no longo prazo e auto-sustentabilidade de uma iniciativa de fomento à cultura: os organizadores desse processo têm a ambição de formar, em todos os estados brasileiros, pólos regionais de produção e difusão de documentários, todos eles em atividade contínua e permanente.

Trata-se do DOCTV - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, que financia e oferece apoio técnico a filmes documentais e garante sua exibição nas emissoras públicas. O programa, uma ação conjunta do Ministério da Cultura (MinC), da Fundação Padre Anchieta e da Abepec (Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais), iniciou-se em setembro do ano passado, quando foram lançados 20 concursos estaduais para seleção de projetos de documentários que tratam da diversidade cultural brasileira. Os projetos recebidos foram analisados por comissões em cada estado, totalizando 26 escolhidos no país todo. Cada um dos contemplados recebeu um contrato de co-produção de R\$ 90 mil para a realização de um filme de 55 minutos, sendo R\$ 20 mil em equipamento oferecido pela emissora do estado e R\$ 70 mil em dinheiro, provenientes do MinC. Os filmes foram produzidos na rede pública de TV.

Para 2005, a idéia é ampliar as fronteiras e não só as

internas. Dessa vez, todos os estados participarão e serão contemplados 35 projetos, nove a mais do que na primeira edição. O valor do apoio também aumentará, chegando a R\$ 100 mil, dos quais R\$ 80 mil em dinheiro. O alcance estrangeiro do DOCTV ainda não está concretizado, mas os organizadores pretendem, em um futuro próximo, criar um fundo transnacional para financiar versões internacionais: o DOCTV América Latina e o DOCTV dos países de língua portuguesa.

Consolidação no mercado

“A figura do Estado obsequioso não existe no projeto. O DOCTV é o Estado investidor”, diz Mário Borgneth, gerente de documentário da TV Cultura e um dos coordenadores nacionais. “A gente tenta produzir regionalmente e difundir nacionalmente”, explica. Cada filme produzido tem uma estréia nacional na rede pública de televisão. Depois, cada TV é obrigada a reexibi-lo no horário de melhor conveniência local. O pacote de mídia nacional, comercializado pela TV Cultura, de São Paulo, ou pela Rede Brasil/TVE, do Rio de Janeiro, tem um sistema de repasses proporcional às emissoras estaduais. Nas exibições locais, a comercialização é de responsabilidade das emissoras da região.

Cada estado que participa do DOCTV produz um ou dois filmes e exibe 35 (no caso da segunda edição). A exibição gera um imenso pacote de mídia disponível para comercialização local. “Quando se vende mídia, coloca-se o documentário cultural em um sistema de mercado, incorporando anunciantes, agências de publicidade etc. Na medida em que essa sistemática de mercado consegue gerar a comercialização, consegue-se assegurar o moto-contínuo do produzir, exibir, comercializar, produzir, exibir, comercializar...”, explica Borgneth.

A auto-sustentabilidade do projeto é reforçada pela “vida longa” que os filmes ganham após a exibição na TV, segundo o

gerente de documentários da TV Cultura. No contrato de co-produção de R\$ 100 mil dados ao projeto vencedor já está disciplinada toda a vida útil desse produto, que pode ser comercializado em várias outras janelas – na TV a cabo, no *pay-per-view*. “Tem ainda toda a distribuição nacional e internacional dos títulos e amanhã ou depois nós vamos ver os produtos do DOCTV disponíveis nas bancas de jornal”, destaca.

No entanto, Borgneth reconhece que, no que diz respeito a anunciantes na televisão, o projeto ainda está “engatinhando”, apesar da audiência considerada alta para a média das emissoras públicas no horário (dois a três pontos no Ibope, de 700 mil a 1,2 milhão de pessoas). “Mas alguns estados avançaram bastante. Tocantins é a vanguarda mercadológica do projeto. Já está vendendo mídia em avanço, colocando dinheiro novo na produção e a televisão já está capitalizando em cima da programação”. Borgneth espera que nessa segunda edição do DOCTV “pelo menos 50% dos custos do projeto já estejam garantidos pela comercialização da própria mídia”. Na terceira edição, que deve ir ao ar em 2006, a previsão é que a venda de espaços publicitários corresponda a 100% do valor gasto no projeto.

Temática, estética e linguagem

Uma inovação importante da segunda edição do DOCTV é a forma de apresentação do projeto. Tradicionalmente, os concursos de documentário usam modelos parecidos com os de ficção e pedem, por exemplo, um roteiro do documentário. Contrapondo-se a isso, grandes diretores, entre os quais Eduardo Coutinho, defendem um documentário que se define justamente pela ausência do roteiro. Para eles, o diretor não pode saber de antemão o que vai encontrar durante a filmagem; o documentário deve ser resultado do embate entre o cineasta e a realidade. As regras do

DOCTV superam essa tradicional limitação dos concursos de documentário. Descolando do modelo ficcional, o DOCTV não coloca o roteiro detalhado como item obrigatório do projeto.

Com o objetivo de promover a diversidade estética, o DOCTV tem consciência de que nem todos os documentários devem apresentar roteiro, apesar de alguns necessitarem. Borgneth explica que “este ano, nós resolvemos privilegiar um percurso descritivo do autor, em que ele amadureça bastante



Coberta D'alma

quais são os pressupostos do seu relacionamento com aquela faceta da realidade que elegeu como tema do documentário. É menos amarrado do que fazer a pessoa inventar um roteiro que depois ele não sabe se vai poder cumprir”. No novo e inovador formato para apresentação do projeto, o proponente deve apresentar seu tema, uma hipótese a ser investigada no transcorrer do filme, seus objetos e a forma de abordagem. O roteiro é uma opção final, que poderá ser usada, dependendo do filme que será realizado.

Outra particularidade do DocTV é praticamente abolir a limitação temática ou qualquer tipo de orientação cultural. A única exigência é que os filmes falem da diversidade cultural do seu estado. Mas a expressão é definida de forma bastante ampla: “cabem todas as manifestações e misturas”, diz Borgneth. Incluem-se, portanto, não apenas aspectos folclóricos, tradicionais ou aqueles considerados autênticos ou “de raiz”, mas também práticas inusitadas e mesmo a visão das comunidades locais sobre uma cultura considerada “estrangeira” ou “americanizada”. A amplitude da temática do DOCTV não alcança, no entanto, documentários políticos ou investigativos.

Regionalização e formação

Um mérito do DOCTV que não se pode deixar de mencionar é a participação efetiva de estados que normalmente não têm tradição de produzir documentários. São Paulo e Rio de Janeiro, evidentemente, concentraram o maior número de projetos inscritos — 133 e 90, respectivamente, num total de 629, na primeira edição. No entanto, outras regiões surpreenderam as expectativas. Maranhão, por exemplo, entrou com quatro projetos; Santa Catarina, com 25; Bahia, 45; Pará, cerca de 19. “Antes do DocTV, no último edital feito pelo

Ministério da Cultura, ainda na gestão [Francisco] Weffort, Tocantins, por exemplo, só teve um projeto inscrito. No ano passado, chegou a 10”, comemora Borgneth. Já o Pará saltou de zero em 2001 para 19 participantes no DOCTV.

Também na segunda edição do DOCTV, há ações de formação junto aos pólos regionais. Em 2004, foi realizada uma série de “Oficinas para formatação de projetos” e discussão sobre múltiplas estéticas de documentários em 24 estados. Mais de 900 pessoas participaram no país inteiro, mesmo nos estados mais distantes. Foram 50 pessoas no Pará, 45 no Amazonas e 50 no Acre. Palestrantes do DocTV apresentavam e discutiam com os inscritos obras de diversos estilos, desde o documentário clássico até os mais experimentais, passando pelo cinema verdade, documentário de montagem e outros.

Sem a intenção de impor uma linguagem ou estilo, o que se quer é discutir com os participantes um leque de possibilidades para enriquecer o resultado final dos filmes. Na segunda edição do DOCTV haverá uma Oficina para Desenvolvimento de Projetos, voltada exclusivamente aos 35 diretores selecionados. Eles se reunirão com cinco renomados documentaristas brasileiros, também com o objetivo de trocar experiências e enriquecer seus projetos.

Opinião: diversidade estética e desenvolvimento econômico

No campo das políticas públicas para a televisão, muito se fala em criar reserva de mercado permanente — estabelecendo um número mínimo de horas que cada retransmissora deve destinar a produções independentes e regionais — e incentivos, mas sem garantia de capitalização. Pouco se discute sobre ações afirmativas, ou seja, políticas que criem condições para que a produção regional e independente se desenvolva a partir de seus próprios alicerces. Nesse aspecto, o DOCTV destoa da maioria das ações públicas para a cultura e tem o mérito de colocar em primeiro plano uma perspectiva afirmativa de longo prazo: a criação e desenvolvimento de núcleos regionais

permanentes em todo o país para produção contínua e sistemática de documentários.

A começar pela garantia de exibição no Brasil inteiro. Isso, além de estimular o documentarista, pois ele vê sua obra veiculada por todo o país, possibilita a capitalização da produção local. Uma emissora estadual apóia a produção de um ou dois documentários e exhibe 26. A venda dos espaços comerciais dessas 26 exibições é revertida na produção de outro documentário local no ano seguinte, formando um ciclo que tende à auto-sustentabilidade. De quebra, a idéia de produzir regionalmente e difundir nacionalmente ainda se insere no

projeto de fortalecimento de uma rede nacional pública que respeite as identidades regionais do país. O DocTV responde ainda por dois importantes princípios da televisão pública: fazer um contraponto à grade das emissoras comerciais, oferecendo mais opções aos telespectadores, e inovar, abrindo espaço para produtos ainda não “testados” pelo mercado. No caso, as produções de documentários regionais.

Além disso, o aprimoramento técnico, fundamental para a consolidação dos pólos em regiões não habituadas à produção de filmes documentais, está implícito no projeto. Isso porque a TV Cultura, de São Paulo, com tradição reconhecida na área documental e participação ativa no DOCTV, acaba naturalmente disseminando seu *know-how* entre os nascentes pólos de produção. No médio prazo, tudo isso irá contribuir para a maior diversidade da grade de programação.

Outro ponto importante é o estímulo à variedade de formatos dos filmes realizados. Na primeira edição do DocTV, acabou prevalecendo o padrão reportagem. O segundo edital veio com uma mudança considerável: abolição da forma tradicional do roteiro e abertura de espaço para o docudrama (documentário com trechos encenados) e outras estratégias de abordagem possíveis no documentário. A utilização de diferentes recursos formais e a inovação estética, no entanto, podem demorar a se manifestar nos projetos participantes. Dependem de um processo de formação de longo prazo, de alguns anos de produção sistemática e intensa.

Por outro lado, a primeira leva de filmes contemplados mostra que temos um longo caminho a seguir. Apesar das características inovadoras do concurso, a grande maioria dos filmes seguiu temáticas e modos de expressão mais tradicionais. Foram realizados muitos filmes sobre a história das regiões ou sobre o folclore local. Tais temáticas, apesar de importantes, não dão conta da diversidade de demandas de produção. Em termos formais, prevaleceram recursos do documentário *standard* do jornalismo televisivo: com voz *off* na locução e entrevistas ilustrativas. Percebe-se que, para além do esforço do concurso, há ainda uma cultura audiovisual viciada. Daí a importância da continuidade e aperfeiçoamento das políticas de formação, que darão aos realizadores um repertório mais variado.



Preto contra Branco



Preto contra Branco

Outro aspecto notável do projeto é buscar um horizonte de auto-sustentabilidade. No entanto, vale ressaltar que essa busca não pode se restringir à procura de anunciantes. A atual liberdade da TV pública brasileira em relação aos anunciantes deve ser preservada a qualquer custo, pois é ela que permitirá que os programas das estatais se diferenciem daqueles veiculados pelas televisões comerciais. A TV comercial brasileira atual é totalmente dependente dos anúncios do governo e das grandes empresas. Isso obviamente tem conseqüências no conteúdo.

Um cineasta como Michael Moore, por exemplo, jamais conseguiria viabilização comercial no campo audiovisual brasileiro atual. Isso porque, apesar de ser um sucesso de público direto, os filmes de Moore têm óbvias dificuldades em conseguir anúncios ou patrocínios, já que eles combatem justamente o crime empresarial das grandes corporações e os crimes do poder público. No caso do Brasil, filmes como os de Moore combateriam os únicos anunciantes possíveis no atual modelo de televisão e cinema. Obviamente, sofreriam censura privada.

Por isso, o projeto do DOCTV e a televisão pública brasileira, como um todo, devem evitar reproduzir o modelo de financiamento da TV comercial, totalmente dependente de poucos e grandes anunciantes. O ideal é que o financiamento viesse direto do público, não do anunciante. Um bom modelo é a TV britânica, que segue o conceito de serviço público e cobra um imposto direto da população. Enquanto isso não acontece, a auto-sustentabilidade deve ser conquistada nas brechas do atual mercado brasileiro, na conquista de anunciantes locais, nas vendas para DVDs no mercado de vídeo, no mercado educacional, no mercado internacional, entre outros. São os financiamentos alternativos que poderão garantir a continuidade de propostas estéticas alternativas.

O projeto, no entanto, está buscando esses caminhos e por isso é uma das políticas públicas mais inovadoras dos últimos anos. O DOCTV tem o mérito de traçar as linhas de um modelo de produção e teledifusão que, se trouxer boas conseqüências estéticas e econômicas, poderá fornecer as bases de uma reforma estrutural na televisão brasileira, inclusive no modelo comercial.

A produção independente e o novo marco regulatório para o audiovisual no Brasil

por Alexander Patez Galvão

Encontram-se na agenda do dia as discussões a respeito de um novo marco regulatório para o audiovisual no Brasil. A questão da regulação do poder público no setor é de suma importância para o desenvolvimento de uma indústria brasileira de filmes e programas de televisão. A história dessa indústria no mundo mostra que mercados audiovisuais fortes e pujantes somente existem onde as regulamentações dos Estados se fizeram presentes – mesmo nos Estados Unidos, terra do “livre mercado”.

O texto que segue discorrerá sobre as regulamentações impostas pelo poder público, nos Estados Unidos e na Europa, para a proteção audiovisual dos produtores independentes e para a obrigatoriedade de veiculação de suas obras. Produtores independentes são aqueles que não têm vínculos com as emissoras de televisão ou com grandes estruturas de produção e distribuição de conteúdo audiovisual. Além dos aspectos culturais, a proteção à produção independente guarda aspectos econômicos importantes – não há meios de se construir uma indústria audiovisual forte sem que os seus elementos estruturalmente mais fracos tenham um mínimo de vigor.

Do ponto de vista econômico, as leis de proteção à produção independente nos países desenvolvidos – a exemplo do que ocorre em outros setores da economia – buscam assegurar a concorrência na área da produção de programas de televisão.

Procura-se garantir que os produtores independentes tenham, efetivamente, acesso aos meios de distribuição de sua produção. É comum, por exemplo, que canais de televisão sejam obrigados a veicular obras audiovisuais produzidas por terceiros.

Há também o aspecto político-cultural: as leis que regem

o acesso dos produtores independentes às grades de programação das emissoras de TV dizem respeito a questões como a liberdade e a diversidade da expressão artística, cultural e política. Pressupõe-se que as produções ficcionais independentes podem trazer à televisão pluralidade de opiniões e modos diferentes de interpretar a realidade, agregando inovações na linguagem televisiva.

Nos países com mercados televisivos mais desenvolvidos, fatores como custos e qualidade da produção e o grau de controle sobre o produto final também são importantes na decisão das emissoras em produzir internamente, comprar programas de produtores independentes ou associar-se a estes últimos em co-produções.

À emissora, cabe escolher, dentre o que se encontra disponível no mercado, os programas mais adequados à linha “editorial” da sua grade de programação ou os produtores independentes que se identifiquem com essa linha. Nas co-produções, o contato entre emissora e produtores independentes é mais estreito, desde o momento da criação dos programas. Contudo, em

A FCC
DUPTAR
W FIN-SYNC

vários países, as emissoras são impedidas de deter parte considerável dos direitos patrimoniais das obras audiovisuais resultantes de acordos de co-produção.

A questão da produção independente, apesar de merecer destaque no texto constitucional brasileiro, nunca mereceu a devida atenção no país. Por aqui, as produções televisivas feitas por produtores independentes estão praticamente fora das grades de programação das redes de TV. Poucos estranham esse fato ou acham que essa não é ordem natural das coisas. A situação é mais séria caso se leve em conta a programação televisiva ficcional, como minisséries, novelas, filmes e seriados brasileiros. À exceção de experiências embrionárias recentes, todos esses programas costumam ser produzidos pelas próprias emissoras, ou melhor, pelas emissoras cabeça-de-rede, quase sempre situadas no eixo Rio-São Paulo.

Façamos um exercício de comparação com outro setor igualmente importante para o país: as rodovias. Imagine que uma grande montadora de automóveis viesse a adquirir a concessão de uma rodovia federal privatizada e que, assim fazendo, deixasse passar por suas estradas apenas os carros de sua marca; ou que fizesse muitas exigências ou cobrasse pedágio mais caro para que carros de outras montadoras pudessem trafegar na estrada sob sua concessão. Naturalmente, essas seriam exigências prontamente consideradas como descabidas. Afinal, rodovias federais são bens públicos e, como tais, devem atender ao interesse público de possibilitar e facilitar a mobilidade de produtos e pessoas.

A porção do espectro eletromagnético que as emissoras receberam do Estado como concessão são como as estradas descritas acima. Os programas de ficção que passam por essas “estradas” são, à exceção dos programas estrangeiros, normalmente produzidos pelas próprias emissoras. Ocorre que o controle exercido pelas emissoras sobre essas “estradas” tem impedido, historicamente, que programas feitos por produtores independentes nacionais estejam presentes nas grades de programação que levam informação, cultura e entretenimento diário a milhões de brasileiros.

A analogia entre estradas e televisão é apenas um exercício de comparação, no qual devem ser guardadas as devidas diferenças. Afinal, ao contrário das rodovias, na televisão a

oferta do serviço não é homogênea, pois sempre há (ou deveria haver) diferenças importantes na programação de uma concessionária para outra. Não se trata, pois, de monopólio. O telespectador pode, sempre, mudar de canal com facilidade, apesar do fato de metade da audiência brasileira preferir, quase sempre, estar sintonizada em uma mesma concessionária. Ademais, a influência cultural diária exercida pelas concessionárias de TV sobre milhões de brasileiros não pode ser comparada à influência que poderia ser exercida por concessionárias de rodovias.

A estrutura de produção da televisão brasileira é resultado da história da mídia no país. As principais emissoras de TV tiveram, em seu passado, fortes ligações com as estações de rádio, cuja programação, de programas musicais a novelas, era produzida internamente. É uma história diferente da televisão norte-americana, por exemplo, país onde sempre existiram relações e sinergias, mesmo que indiretas, entre produtores de imagens cinematográficas e emissoras de televisão. Nos Estados Unidos, seja pela dinâmica do mercado, seja por força de lei, os produtores cinematográficos passaram a atender a demanda das redes de TV, tanto na produção de filmes como de programas formatados diretamente para a televisão.

Regulação no cinema norte-americano

As relações entre produtores independentes e emissoras de TV nos Estados Unidos, pátria-mãe das emissoras comerciais, estiveram longe de ser harmônicas e fazem parte de um amplo leque de conflitos e decisões judiciais que formaram um marco regulatório mínimo, que possibilitou ao país construir a maior indústria audiovisual do mundo.

Dentre esses conflitos judiciais, merece destaque a briga que envolveu, de um lado, produtores e exibidores independentes e, de outro, os grandes estúdios produtores (*majors*) que passaram a controlar a distribuição e a exibição de filmes no país ainda nas primeiras décadas do século passado. As práticas comerciais decorrentes da verticalização das *majors* excluíam do mercado os independentes e, após muitos reverses judiciais, estes viram seus pleitos contemplados em 1948, quando a Suprema Corte julgou os grandes estúdios culpados por violação das leis antitruste.

Como consequência direta do desfecho do caso *US versus Paramount* (como a batalha judicial ficou conhecida), os estúdios foram obrigados a vender seus filmes em bases individuais (e não mais em pacotes fechados) e a se desfazer de suas cadeias de salas de exibição. Os cinco maiores estúdios possuíam as melhores salas do país, responsáveis por mais da metade das receitas decorrentes dos ingressos vendidos no país. Com a decisão, mais de 4000 salas de exibição nos Estados Unidos tiveram de mudar de mãos.

Com a crise ocasionada após o desfecho do caso *US versus Paramount* e a consolidação progressiva da mídia televisiva, os grandes estúdios se viram obrigados a externalizar parte de suas atividades. A reestruturação das *majors*, decorrente da necessária estratégia de cortar despesas, implicou o paulatino

Produção independente e televisão nos EUA e na Europa

A legislação antitruste norte-americana responsável pela desverticalização da cadeia cinematográfica voltou a servir de base às primeiras regulamentações destinadas a promover um setor de produção exterior às redes de televisão. Por meio de uma série de investigações que se estenderam por toda a década de 1960, a *Federal Communications Commission* – órgão regulador das comunicações nos EUA – acabou por concluir que as redes estavam usando sua posição dominante para deprimir artificialmente os preços pagos por programas comprados dos produtores independentes. Assim, na pátria-mãe das televisões comerciais, procurou-se garantir – ao menos

W TELEVISÃO SEM D FRONTEIRAS

esgotamento do sistema do *studio system*, no qual todos os processos relativos à realização dos filmes (desde a pré-produção até a finalização) permaneciam dentro da empresa.

A reestruturação das *majors* e a estratégia adotada de cortar despesas também implicaram mudanças substanciais nos contratos de trabalho. Já no final de 1950 escritores, atores, produtores e diretores eram todos contratados por projetos específicos, geralmente para a realização de um único filme. O fim do monopólio sobre o capital humano, sobre o *star system* audiovisual, possibilitou aos produtores independentes o acesso aos talentos artísticos que impulsionaram o dinamismo da produção independente de filmes e programas de televisão, fortalecendo toda a cadeia produtiva do audiovisual norte-americano nas décadas seguintes.

nos termos das leis – espaço para os produtores menores e independentes.

Em 1970, o FCC baixou o *Financial Interest and Syndication Rules* (Fin-Syn), limitando o número de horas que as redes poderiam veicular de programação própria produzidas *in house*, à exceção de programas de informação. O Fin-Syn sentenciou ainda que a propriedade dos direitos dos programas exibidos pelas redes deveria retornar para a empresa produtora depois de um número específico de exibições. Regras de proteção à programação regional foram estabelecidas na mesma época. Conhecidas como *The Prime Time Access Rules* (PTAR), as normas restringiram a quantidade de programas gerados pelas redes que as emissoras locais de televisão poderiam colocar no ar durante o horário nobre.

As regras do Fin-Syn tiveram validade até 1995 e as normas do PTAR foram aplicadas até 1996. As redes abertas, então com 65% da audiência total, já enfrentavam a séria concorrência dos canais de televisão por assinatura, presentes na maior parte das residências do país. Enquanto esteve vigente, o Fin-Syn permitiu o desenvolvimento, inicialmente nos Estados Unidos e posteriormente em todo o mundo, de um mercado altamente dinâmico de programas de televisão. O mercado de *syndication* e a venda repetida dos mesmos programas (na maior parte das vezes com custos de produção já recuperados), seja no mercado interno, seja no resto do mundo, foram fundamentais para a lucratividade dos produtores e para o fortalecimento de toda a cadeia produtiva de obras audiovisuais no país.

Na Europa, uma legislação comunitária em defesa da produção independente na televisão foi sendo construída com a progressiva privatização do espaço “herteziano” e a crescente competição entre redes públicas e privadas – o que só veio a ocorrer efetivamente na década de 1990. Já em 1989, o Conselho e o Parlamento europeus promulgaram as primeiras deliberações acerca do conteúdo audiovisual nos canais de televisão abertos e fechados. A regulação supranacional foi consolidada com a diretiva denominada “Televisão Sem Fronteiras” de 1997, ao estabelecer que todos os Estados-membros deveriam assegurar que os canais de televisão (abertos ou fechados) da União transmitissem predominantemente programas europeus e que reservassem à produção independente europeia ao menos 10% do tempo de programação transmitido ou, alternativamente, 10% do orçamento destinado à programação. A diretriz refere-se unicamente a obras audiovisuais de ficção, deixando de fora do âmbito noticiários, esportes, publicidade, tele vendas, etc.

Por conta das diretrizes comunitárias, em 2002 as produções audiovisuais europeias ocuparam em média cerca de dois terços das grades de programação dos 503 canais em operação (abertos e pagos). Cerca de 75% desses canais atingiram a meta de veiculação de obras audiovisuais europeias. Em relação à obrigatoriedade de veiculação de obras de produtores independentes, o percentual médio de tempo de difusão, nos canais de 15 Estados-membros, atingiu cerca de 34% no ano

em questão. O percentual variava de 18,8%, na Itália, a 61,4%, na Áustria, e cerca de 90% dos canais estavam em conformidade com as regras.

Além da regulamentação comunitária, os Estados-membros determinam percentuais maiores de veiculação de obras audiovisuais realizadas por produtores independentes. No Reino Unido, por exemplo, o percentual obrigatório é de 25% do tempo de programação. Na Itália e na Holanda, o percentual é de 20% e 25%, respectivamente, para as redes públicas. Além disso, existem cotas mínimas nacionais para veiculação de programação em língua local em percentuais que variam de 25% a 50% na Espanha, Portugal, Holanda, Grécia, França, Noruega, Reino Unido e na Comunidade Francesa na Bélgica – o que garante certa reserva de mercado aos produtores locais.

Perspectivas promissoras

No Brasil, o debate sobre o espaço da produção independente nacional nas grades de programação das redes de TV é embrionário, mas tem ganhado força. Impulsionam o debate as promessas de regulamentação do artigo 221 da Constituição, que versa sobre a produção independente, e a perspectiva de um novo marco regulatório para o audiovisual no país, cujo embrião estaria na minuta do projeto de lei que cria a Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual).

A crise financeira que tem afetado as grandes redes complementa o quadro, abrindo a perspectiva para novos modos de produção na televisão brasileira. Tal como ocorre em outros setores da economia, processos de terceirização produtiva trazem possibilidades de redução significativa de custos e de riscos associados à produção. Na Argentina, por exemplo, ante o cenário de investimento estrangeiro em redes de TV e o acirramento da competição pela audiência que caracterizou o fim da última década, as emissoras abertas abriram suas grades de programação para produções ficcionais independentes, que passaram a ocupar progressivamente o horário nobre. Já no início da presente década, cerca de 64% dos conteúdos audiovisuais transmitidos pelas redes de televisão do país no horário nobre, de segunda a sexta-feira, eram realizados por produtoras independentes.

Seja por pressões econômicas ou políticas, as redes brasileiras de TV começam a se abrir para a produção ficcional nacional não produzida internamente. Experiências bem-sucedidas, tais como Cidade dos Homens e Turma do Gueto, pavimentam o caminho para outros projetos promissores que envolvam os produtores independentes e as emissoras de TV.

Mas é preciso mais do que o que se tem obtido com o livre jogo do mercado ou com as pressões econômicas ou políticas conjunturais. A história da indústria audiovisual mostra que, sem marcos regulatórios mínimos, fica comprometida a existência

O audiovisual vivencia um processo de grande transformação, dado pelo motor da tecnologia digital. A circulação de conteúdos audiovisuais por redes de telecomunicações e a televisão digital terrestre são alguns reflexos dessas transformações. Quando as discussões sobre a televisão digital terrestre brasileira ultrapassarem o âmbito puramente tecnológico, se desnudarão muitos dos problemas e gargalos apresentados pela estrutura de televisão construída no país sem a égide do interesse público e sem a efetiva regulação do Estado.

Obrigatoriamente, as mudanças em curso colocam em

ANCINAV

??????????

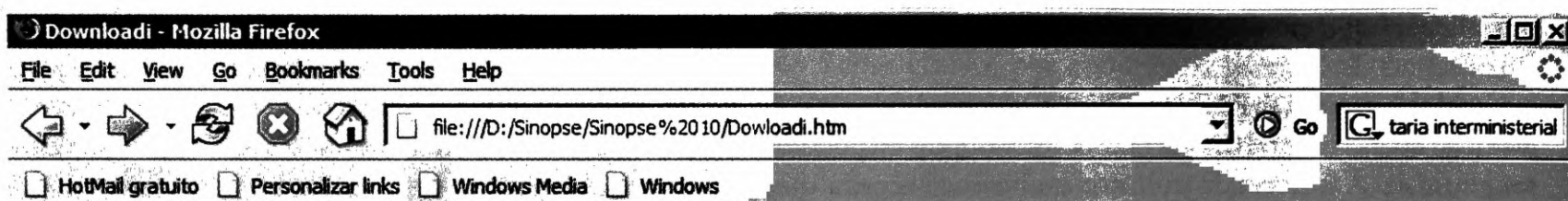
de mercados audiovisuais fortes e a própria existência de uma indústria. Questões relacionadas à produção independente são de fundamental importância para o desenvolvimento do audiovisual no Brasil – assim como acontece em outros países.

Temas como a diversidade e qualidade da programação, o acesso da produção independente às grades de programação – tanto nos canais abertos como nos canais pagos –, a posse dos direitos patrimoniais dessa produção, a proteção para programadores independentes de canais de TV, critérios de profissionalismo para a concessão de emissoras etc, necessitam ser tratados dentro de um novo marco regulatório para todo o audiovisual brasileiro. Quiçá, a possibilidade da criação da Ancinav abra margem para a discussão desses temas. Mesmo a falta de marco regulatório não impedirá que esses assuntos venham à tona.

pauta os temas levantados acima que, de maneira ainda tímida, são contemplados pelo anteprojeto de criação da Ancinav, embrião de um novo marco regulatório para o audiovisual brasileiro. As discussões sobre esse novo marco estão na ordem do dia e não há como tergiversar a respeito do cerne da questão – sobre o conteúdo audiovisual que circulará pelas redes digitais e sobre quem os produzirá. O desenvolvimento de toda a cadeia produtiva da indústria audiovisual brasileira depende da força e do vigor do elo mais fraco dessa cadeia: a produção independente. O sucesso do novo marco regulatório dependerá, em grande medida, dos ganhos efetivos que serão obtidos pelos produtores independentes brasileiros, em especial a aproximação destes com a mídia televisiva do país.

Downloadi

por Paulo Alcoforado e Renato Neri



Meu gesto de conexão à Internet, a rede mundial de computadores, resulta numa cópia de uma linha de comando do meu computador pelo “meu” provedor (*upload*) UOL - Universo Online que, por sua vez, reage disponibilizando um conjunto de linhas de comando (*home page*), prontamente copiado pelo meu computador (*download*), manifestando-se em forma de página inicial.

Necessário dizer que, no caso, o UOL joga um duplo papel: Provedor de Acesso a milhares de servidores no mundo inteiro e a meu computador, transformado então em mais um servidor, e Servidor (*hard disc*), que vem a ser um provedor de informações postas já em linguagem de *web*.

Conjuntos de linhas de comando (*home pages*) têm sido a opção para a maioria de usuários, verdadeiro exército de ainda não iniciados na informática, sub-brincantes, que tem que recorrer a provedores-servidores intermediários, que se manifestam como portal para a Internet, mesmo que previamente se queira outra função.

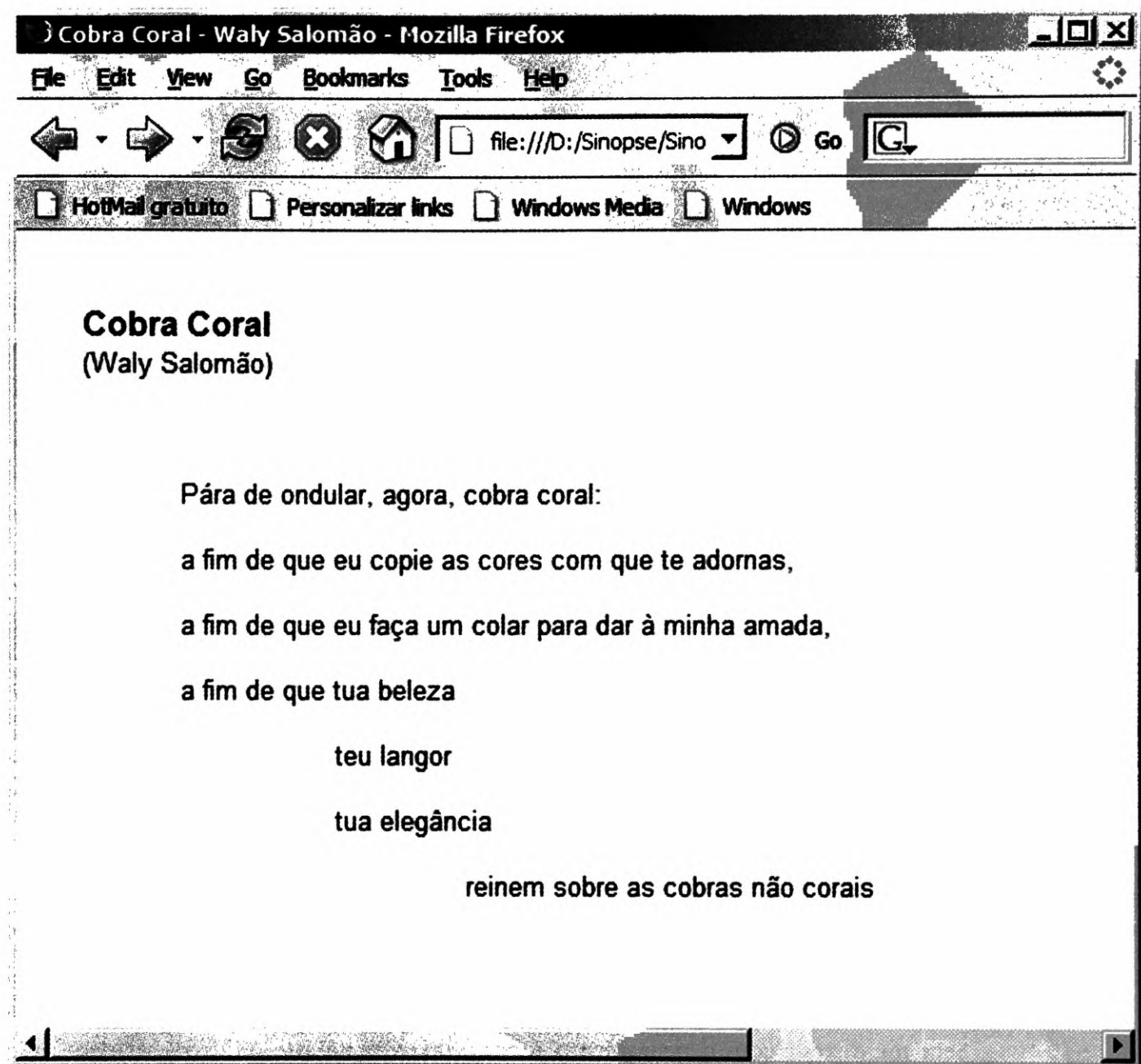
Um segundo gesto digita no espaço reservado à linha de comando de acesso a servidores o endereço eletrônico do site de busca Google. Um terceiro gesto digita em espaço reservado o objeto da busca: “di na internet”. Um quarto gesto elege entre as opções o *link* imediativismo/arte: “Di”, de Glauber, **na internet**. Reiteração de gestos e processos de cópias (*uploads* e *downloads*) que conhecemos como “tempo real” modificam os *softwares* dos interlocutores.

A página revela texto do jornalista Márcio Pinheiro publicado na Folha de São Paulo intitulado “Di”, de Glauber Rocha, *ainda proibido de ser exibido no Brasil, estréia na internet*. Nele, sabemos que a estréia oficial do curta-metragem na Internet foi possível graças ao expediente usado por João Rocha, sobrinho do cineasta, de hospedar o site www.dicavalcantidiglauber.us em servidor norte-americano, driblando o processo judicial brasileiro movido pela família do artista plástico, que à época teria alegado que o filme feria a imagem do artista modernista.

Sem me distrair com o pensamento sobre a imagem na arte moderna, evidenciou-se que a criação de formas supranacionais de circulação do conteúdo criou uma brecha através da qual tenho acesso a *Di*. Mas dois gestos ainda são necessários para que o filme seja reproduzido, simultaneamente à copiagem automática pelo meu computador.

A relação entre informação digital do filme, qualidade da conexão e capacidade de memória de meu computador comprometeu o primeiro contato com o filme que, baixado pela internet, passa pela porta 4.040 de minha janela operacional (entre as quase dez mil estimadas), deixando claro que toda *web* passa por uma porta que, pela numeração e previsibilidade de um sistema baseado no mundo mecânico, me permite concluir que há milhares de outras formas (portas) de fazer o mesmo.

Findada a necessidade de interação com o fim do processo de cópia, a “segunda sessão” transcorreu normalmente, sem trancos e variação de ritmo, exercício de programação de um conteúdo de meu computador para minha audiência.



Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos contra a Propriedade Intelectual - Mozilla Firefox

File Edit View Go Bookmarks Tools Help

http://www.mj.gov.br/pirataria/default.asp?dir=estru

HotMail gratuito Personalizar links Windows Media Windows

Ministério da Justiça

Pirataria


Quinta-feira, 2 de dezembro de 2004

[Institucional](#)

[Composição](#)

[Legislação](#)

[Notícias](#)



O melhor do Brasil
é o Brasileiro

O Conselho


Saiba mais sobre o Conselho

O Conselho, órgão colegiado consultivo, integrante da estrutura básica do Ministério da Justiça, tem por finalidade elaborar as diretrizes para a formulação e proposição de plano nacional para o combate à pirataria, à sonegação fiscal dela decorrente e aos delitos contra a propriedade intelectual.

Composição

Conheça o integrantes do Conselho

O Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos contra a Propriedade Intelectual é composto por 10 representantes do governo e 6 da sociedade civil indicados por seus órgãos e designados pelo Ministro de Estado da Justiça



Últimas Notícias


25.11 [Mercosul firma parcerias para o combate à pirataria e contrabando...](#)

24.11 [Ministros assinam acordos para combate à pirataria e contrabando..](#)

24.11 [Ministro destaca importância de cooperação para combater pirataria](#)

23.11 [Bastos empossa membros do Conselho de Combate à Pirataria](#)

15.10 [Governo define atribuições de Conselho de Combate à Pirataria](#)



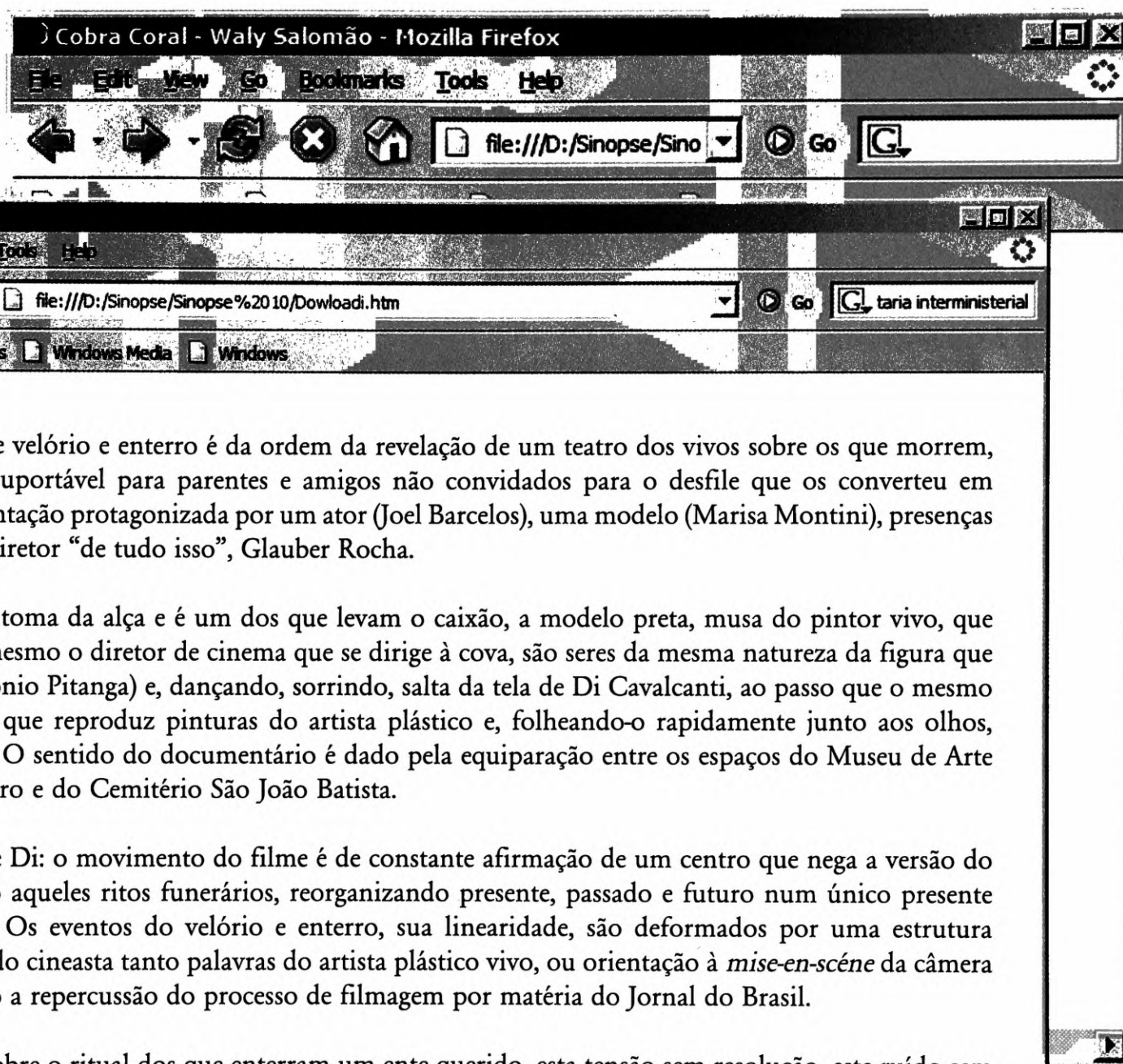
© 2004 Conselho Nacional de Combate à Pirataria e Delitos contra a Propriedade Intelectual

www.dicavalcantidiglauber.us em servidor norte-americano, driblando o processo judicial brasileiro movido pela família do artista plástico, que à época teria alegado que o filme feria a imagem do artista modernista.

Sem me distrair com o pensamento sobre a imagem na arte moderna, evidenciou-se que a criação de formas supranacionais de circulação do conteúdo criou uma brecha através da qual tenho acesso a *Di*. Mas dois gestos ainda são necessários para que o filme seja reproduzido, simultaneamente à cópia automática pelo meu computador.

A relação entre informação digital do filme, qualidade da conexão e capacidade de memória de meu computador comprometeu o primeiro contato com o filme que, baixado pela internet, passa pela porta 4.040 de minha janela operacional (entre as quase dez mil estimadas), deixando claro que toda *web* passa por uma porta que, pela numeração e previsibilidade de um sistema baseado no mundo mecânico, me permite concluir que há milhares de outras formas (portas) de fazer o mesmo.

Findada a necessidade de interação com o fim do processo de cópia, a “segunda sessão” transcorreu normalmente, sem trancos e variação de ritmo, exercício de programação de um conteúdo de meu computador para minha audiência.



A intervenção sobre velório e enterro é da ordem da revelação de um teatro dos vivos sobre os que morrem, inconveniência talvez insuportável para parentes e amigos não convidados para o desfile que os converteu em figurantes de uma representação protagonizada por um ator (Joel Barcelos), uma modelo (Marisa Montini), presenças não espontâneas, e pelo diretor “de tudo isso”, Glauber Rocha.

O ator branco que toma da alça e é um dos que levam o caixão, a modelo preta, musa do pintor vivo, que acompanha o esquife, e mesmo o diretor de cinema que se dirige à cova, são seres da mesma natureza da figura que se anima (ator preto Antônio Pitanga) e, dançando, sorrindo, salta da tela de Di Cavalcanti, ao passo que o mesmo diretor saca de um livro que reproduz pinturas do artista plástico e, folheando-o rapidamente junto aos olhos, sugere-as em movimento. O sentido do documentário é dado pela equiparação entre os espaços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Cemitério São João Batista.

O close no rosto de Di: o movimento do filme é de constante afirmação de um centro que nega a versão do processo da vida segundo aqueles ritos funerários, reorganizando presente, passado e futuro num único presente histórico, documentário. Os eventos do velório e enterro, sua linearidade, são deformados por uma estrutura circular que põe na boca do cineasta tanto palavras do artista plástico vivo, ou orientação à *mise-en-scène* da câmera diante do cadáver, quanto a repercussão do processo de filmagem por matéria do Jornal do Brasil.

Esta interferência sobre o ritual dos que enterram um ente querido, esta tensão sem resolução, este ruído sem fim diante de uma cultura caracterizada pela idéia de fluidez, produz um efeito cômico. O filme se apropria do cadáver e re-trabalha a morte como extensão da representação, inviabilizando-a como espaço distinto de operação da transcendência pregada pela doutrina católica, e condicionando o processo histórico-social da morte à revelação da obra de Emiliano Di Cavalcanti – fixação de matrizes étnicas brasileiras à cultura visual do país.

Reconstrução do processo social da obra do artista plástico a partir da dramaturgia católica dos ritos de morte, Glauber inscreve *Di* entre os documentários que se apresentam como tradição (ou contradição) de um sistema a ser reconstruída no corpo do filme, a partir dos dilemas de representação da experiência.



www
do a

supr
neces

comprometeu o primeiro contato com o filme que, baixado pela internet, passa pela porta 4.040 de minha janela operacional (entre as quase dez mil estimadas), deixando claro que toda *web* passa por uma porta que, pela numeração e previsibilidade de um sistema baseado no mundo mecânico, me permite concluir que há milhares de outras formas (portas) de fazer o mesmo.

Findada a necessidade de interação com o fim do processo de cópia, a “segunda sessão” transcorreu normalmente, sem trancos e variação de ritmo, exercício de programação de um conteúdo de meu computador para minha audiência.

e comando
nibilizando
nifestando-

vidores no
m a ser um

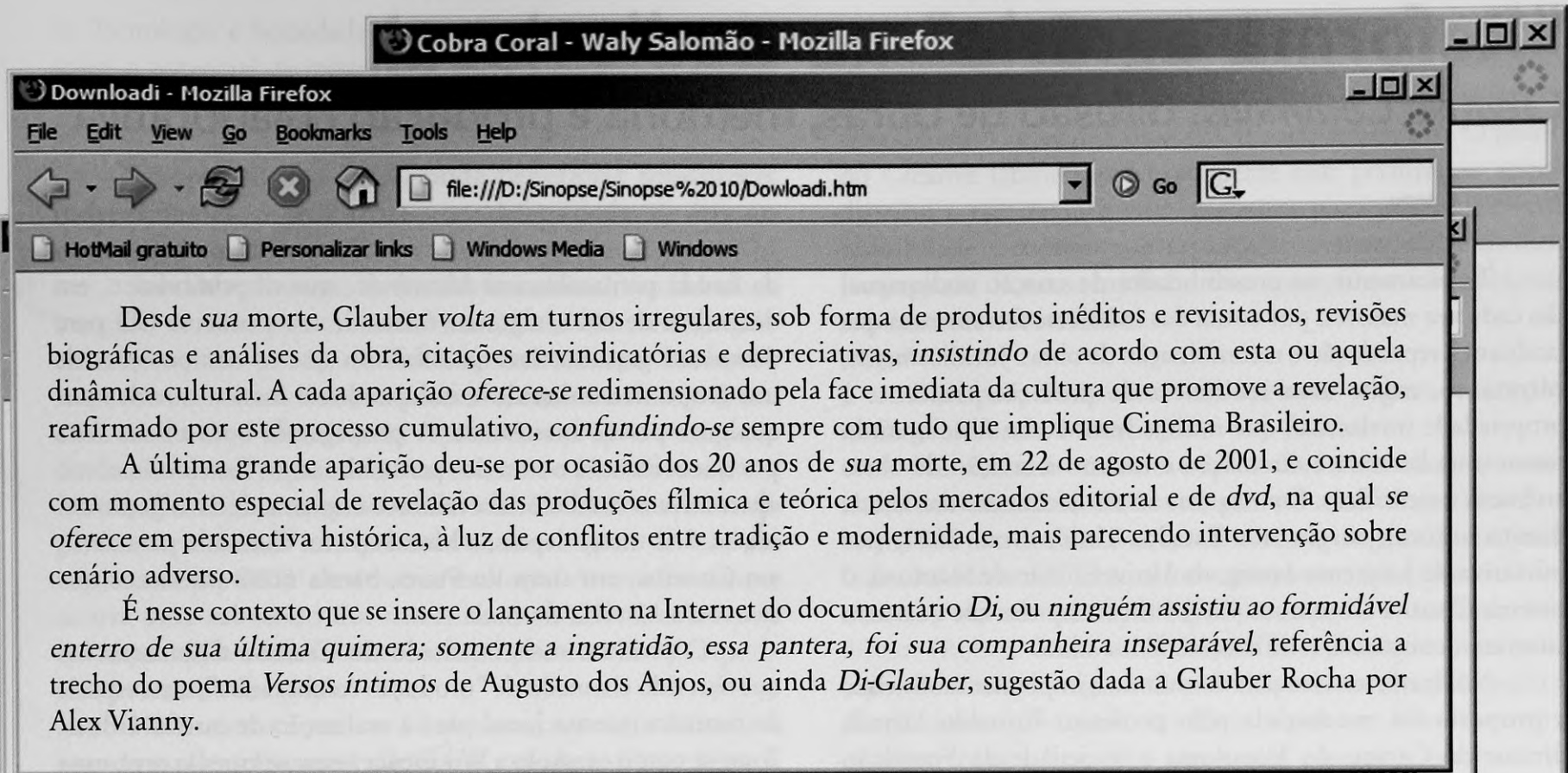
ro exército
diários, que

etrônico do
quarto gesto
processos de
es.

de Glauber
a-metragem
edar o site
o pela família

ão de formas
stos ainda são
ador.

o computador

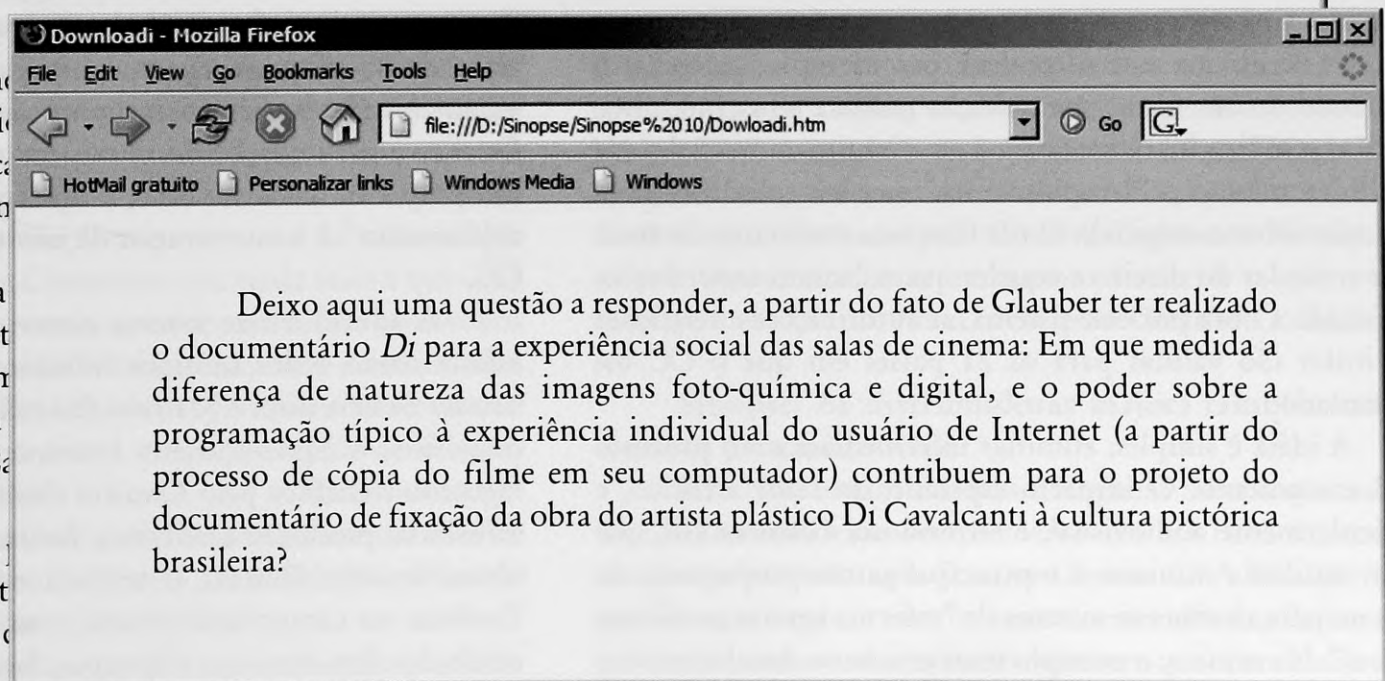


sugere-as em movimento. O sentido do documentário é dado pela equiparação entre os espaços do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Cemitério São João Batista.

O close no rosto processo da vida segundo histórico, documentário circular que põe na boca diante do cadáver, quando

Esta interferência fim diante de uma cultura cadáver e re-trabalha a transcendência pregada obra de Emiliano Di Cavalcanti

Reconstrução do Glauber inscreve *Di* ent reconstruída no corpo



“Reforma agrária” no audiovisual

Creative Commons: difusão de obras, memória e produção colaborativa

por *Sílvio Crespo*

Tecnicamente, as possibilidades de criação audiovisual são cada vez maiores, por conta das inúmeras ferramentas que facilitam a reprodução e recombinação de obras. Juridicamente, entretanto, existe uma tendência de proteção crescente à propriedade intelectual, que muitas vezes acaba funcionando como uma barreira à circulação e mesmo à criação de obras artísticas e científicas. Em resposta ao enrijecimento das leis de direito autoral, surgiu nos Estados Unidos, em 2001, por iniciativa de Lawrence Lessig, da Universidade de Stanford, o sistema *Creative Commons (CC)*, voltado àqueles que quiserem autorizar, em massa, a utilização de sua obra.

No Brasil, terceiro país do mundo a implantar tal sistema, a proposta foi encabeçada pelo professor Ronaldo Lemos, diretor do Centro de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, e lançada em maio de 2004. Grosso modo, trata-se de um sistema que permite licenciar obras artísticas e científicas, entre outras, pela internet. Por meio do site www.creativecommons.org, o autor e outros titulares de direito autoral podem, por exemplo, autorizar o download de um filme, sua exibição pública (em cineclubes, mostras sem fins lucrativos ou até em circuito comercial a sua escolha) e mesmo o “sampleamento” da obra (modificação e recriação sobre o original). O site funciona como um contrato entre o titular do direito e aqueles que solicitam autorização. Registrada a obra por esse sistema, as autorizações e restrições do titular são válidas para os 21 países em que o CC foi implantado.

A idéia é simples: eliminar intermediários no processo de licenciamento. O impacto esperado no setor artístico, e particularmente audiovisual, é estrondoso. Gilberto Gil, que como músico e ministro é o principal garoto-propaganda da idéia no país, chama esse sistema de “reforma agrária no direito autoral”. Na música, o exemplo mais citado nacionalmente é o

da banda pernambucana Mombojó, que disponibilizou, em dezembro de 2003, algumas faixas de seu primeiro CD para download gratuito. Isso possibilitou que as composições de um grupo desconhecido e independente fossem ouvidas por qualquer pessoa interessada. A propaganda boca-a-boca feita por quem escutou o som dos pernambucanos funcionou como alternativa ao tradicional e oneroso esquema de divulgação em massa. Seis meses depois, a Mombojó foi chamada para abrir, em Curitiba, um show do Pixies, banda norte-americana que marcou a história do rock.

O produto mais inusitado do *Creative Commons* é o que tem sido chamado de “produção colaborativa”, uma espécie de mutirão internacional para a realização de tarefas árduas. Tome-se como exemplo a Wikipedia (www.wikipedia.org), uma enciclopédia na internet de conteúdo totalmente livre. O internauta pode lê-la e distribuí-la gratuitamente e ainda acrescentar novos verbetes ou modificar os já existentes. A Wikipedia foi criada em 2001 e hoje conta com verbetes em cerca de 80 idiomas. Só em português, são 15 mil. Quem organiza tudo isso é um conjunto de ONGs européias, que fiscaliza a participação do internauta na enciclopédia virtual. Do ponto de vista jurídico, o que possibilita a “produção colaborativa” é a autorização de uso em massa por meio do CC.

A adesão a esse sistema cresce diariamente e já inclui nomes como o dos músicos Gilberto Gil, David Byrne e as bandas Beastie Boys e Matmos (da cantora Björk). No campo científico, o Massachusetts Institute of Technology (MIT) registrou trabalhos pelo *Creative Commons* para promover a difusão da produção acadêmica. Estima-se que três milhões de obras, de áreas diversas, já tenham sido registradas pelo site. Também no campo audiovisual, o novo sistema já apresenta resultados. Em entrevista à *Sinopse*, Ronaldo Lemos, do Centro

de Tecnologia e Sociedade da Fundação Getúlio Vargas, fala sobre o potencial de reestruturação econômica e a criação de novas estéticas como produtos do *Creative Commons*.

Sinopse: Como o CC pode beneficiar produtores independentes e novos artistas nas dificuldades de difusão no mercado audiovisual?

Ronaldo Lemos: A indústria cultural, incluindo o mercado de música e de audiovisual, sofre com um gargalo cada vez mais severo. A primeira coisa necessária para competir nesse mercado é ser visto, ser assistido, encontrar um público e um nicho. Para isso, deve ser repensada a própria concepção de “audiovisual”, que cada vez menos se identifica com o “cinema” em sua perspectiva tradicional. Estamos caminhando para uma sociedade em que uma câmera digital de telefone celular terá três CCD’s e altíssima resolução. Ao mesmo tempo, ocorre uma subversão dos mecanismos criativos, colocando em xeque idéias tradicionais como o próprio conceito de autoria e os processos de criação.

Há projetos como o *Machinema*, que cria narrativas usando a plataforma de videogames, ou ainda filmes feitos a partir de colagens ou remontagem de outras obras, que incluem elementos que vão desde imagens de câmeras de vigilância até a reciclagem de obras protegidas por direito autoral. Basta assistir à primeira parte do novo filme do Jean-Luc Godard, *Notre Musique*, para entender o que isso significa para o futuro do que chamamos de “cinema”. A primeira parte do filme consiste em uma colagem de imagens, que se estende por vários minutos.

É especialmente para essa nova sociedade, em que há o rompimento entre a produção e o consumo da cultura, que entra a idéia do *Creative Commons*, que nada mais é que uma caixa de ferramentas que permite a criadores de obras intelectuais dizerem ao mundo que não se importam com determinados usos de seus trabalhos. Essa flexibilização voluntária é crucial para a competitividade e para a ocupação rápida desse novo mercado simbólico. Não é à toa que o direito autoral tradicional é o maior aliado da indústria norte-americana. Todas as iniciativas recentes para tornar a propriedade intelectual ainda mais severa partiram de Hollywood.

O *Creative Commons* propõe uma alternativa a este

modelo, para possibilitar que obras de qualquer natureza possam ser distribuídas, copiadas e, sobretudo, vistas. É tudo voluntário, participa somente quem quiser. A intenção não é competir com o direito autoral tradicional. É complementá-lo. O ponto do *Creative Commons* é exatamente este: permite ao artista distribuir estrategicamente sua obra para maximizar sua visibilidade e mesmo sua exploração comercial. A melhor propaganda da nossa música e dos nossos filmes são as nossas músicas e os nossos filmes.

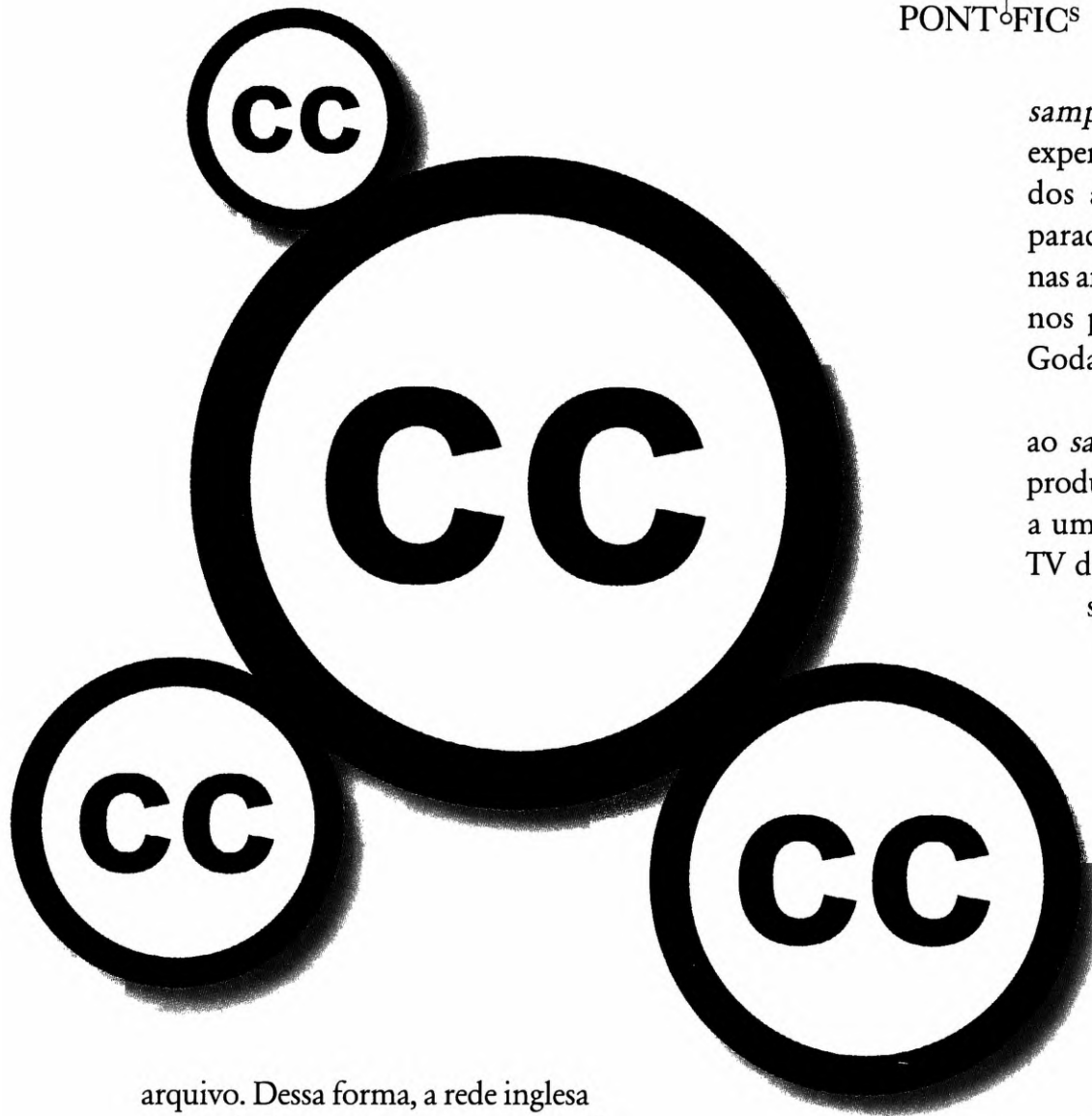
Sinopse: Existe no audiovisual algum exemplo análogo à banda Mombojó?

RL: Existem vários exemplos. Dentre os mais recentes está o documentário *Outfoxed*, sobre o canal de notícias Fox News, nos Estados Unidos, que tem como slogan ser um canal “*fair and balanced*”. O documentário mostra que, ao contrário, o canal é obviamente republicano e sua pauta é matizada. Seu diretor (Robert Greenwald) decidiu licenciar todo o material bruto do filme em regime *Creative Commons*, amplificando a distribuição e o impacto do filme. Com esse licenciamento, qualquer pessoa hoje está autorizada a pegar o material do filme e recriá-lo de qualquer outra maneira. Inclusive, a própria Fox foi convidada a utilizar as imagens do filme para fazer sua própria versão do documentário, o que não aconteceu.

Michael Moore também defendeu a distribuição do seu filme em redes de compartilhamento de arquivos *peer to peer* como forma de ampliar o universo de espectadores do filme. Há também documentaristas brasileiros como Thiago Villas Boas, vencedor do festival *É tudo verdade*, que licenciou seu filme *Casa de Cachorro* pelo *Creative Commons*. Não sei nem se vale mencionar, mas eu mesmo licenciei o meu curta-metragem em 16mm, Anna Livia, pelo *Creative Commons*.

Sinopse: As distribuidoras majors também teriam motivos para usar o CC?

RL: Não restam dúvidas. Ninguém menos que a BBC de Londres anunciou recentemente que irá licenciar todo o seu acervo histórico sob *Creative Commons*. A BBC percebeu que era mau negócio manter centenas de milhares de horas de produções audiovisuais armazenadas sem qualquer acesso a seu



arquivo. Dessa forma, a rede inglesa vai digitalizar seu acervo e colocá-lo inteiro na internet, permitindo que o mesmo seja, em primeiro lugar, assistido. Em segundo lugar, permitirá que seja transformado para a criação de novos produtos audiovisuais. Com isso, a BBC revitaliza e dá uma sobrevida a esses produtos. Os fãs de séries como Monty Python, The Avengers, dentre outras, certamente agradecem.

Sinopse: Por facilitar o intercâmbio entre artistas, que podem modificar trabalhos e permitir que os seus também sejam alterados, você prevê uma revolução estética ou seria exagero?

RL: Essa revolução estética já está acontecendo. Veja, por exemplo, os artigos recentes do antropólogo Hermano Vianna (Folha de São Paulo, 29/08/2004). Estamos vivendo na era do

sampling, que começou pequeno ou marginal, como no experimentalismo de Pierre Henry ou no hip-hop, no final dos anos 70 nos Estados Unidos. Agora, o *sampling* é o paradigma cultural mais importante da nossa época. Basta ver nas artes plásticas as complexas colagens de Jeff Koons ou mesmo nos produtos audiovisuais, como o filme novo de Jean-Luc Godard.

A possibilidade que a cultura digital trouxe com relação ao *sampling* é libertadora. Ela rompe com as barreiras entre produtor e consumidor de cultura. Qualquer pessoa, com acesso a um computador e, em breve, acesso a um celular ou a uma TV digital, pode processar o conteúdo que recebe e imprimir sua visão particular ou inusitada sobre ele. Isso não é novo. Woody Allen fez isso com o *What's Up Tiger Lilly?* na década de 60. Naquela época, a barreira era técnica e jurídica. Woody Allen fez sua montagem na mão, com uma moviola, do mesmo modo que Pierre Henry fazia as suas com tapes magnéticos.

Essa barreira técnica não existe mais. O problema agora é que a barreira jurídica tornou-se mais severa do que nunca. Em decisão recente nos Estados Unidos, a justiça norte-americana considerou que a utilização de qualquer parcela de obra, de qualquer pessoa, para fins de *sampling* deve ser previamente autorizada. Veja bem: qualquer parcela.

Por menor que seja ou de qualquer natureza. Pode ser um website, um trecho de um texto, uma imagem que aparece por apenas um segundo, uma foto, o que for. Tudo precisa de autorização prévia. Isso praticamente inviabiliza o *sampling*. É por isso que o *Creative Commons* criou a licença chamada "Recombo". Ela foi feita para autores que, ao contrário, querem permitir que outras pessoas possam recriar criativamente sua obra. Foi isso que fez o ministro Gilberto Gil com sua música Oslodum, incluída na coletânea da revista *Wired*. Imagine o potencial disso no Brasil, um país antropofágico por essência.

Sinopse: Existe algum exemplo de produção colaborativa na área audiovisual, a exemplo do Wikipedia?

RL: Sim, existem várias iniciativas. Uma que destaco, por sua simplicidade e brilhantismo, é o site www.3bf.org. A

idéia é a seguinte: a tradução e legendagem de um filme é um processo excruciante quando feito isoladamente. Esse site se propõe a ser um centro colaborativo de tradução e legendagem de produtos audiovisuais. Funciona assim: se eu tenho um filme e quero que o mesmo seja legendado em várias línguas, eu o submeto ao site por uma licença *Creative Commons*, que permite a legendagem. Pessoas de todo o mundo podem entrar no site e livremente colaborar na legendagem daquele filme.

Desse modo, tomando por base o sucesso da Wikipedia, um filme submetido ao site terá todas as condições de ser traduzido para alguns pares de línguas em pouco tempo, de modo colaborativo e totalmente gratuito. E o fundamento jurídico para que isso aconteça é exatamente o licenciamento da obra intelectual para que outras pessoas possam trabalhar sobre ela. Eu não me canso de repetir: o *Creative Commons* representa o surgimento de um novo modo de produção econômica colaborativo, eficiente e que democratiza o acesso à informação.

Sinopse: Você acredita que existe no Brasil e no mundo uma tendência de as emissoras e produtoras começarem a utilizar o CC como fez a BBC de Londres?

RL: Eu acredito muito que se a iniciativa da BBC for bem sucedida, e provavelmente será, ela criará um novo paradigma no mercado: a competitividade e a geração de receitas irão ocorrer não mais no nicho da reprodução de conteúdos intelectuais, mas sim na produção. É esse o recado da BBC. Ela está dizendo: “o que já produzi no passado já cumpriu seu ciclo de recuperação de investimento, que para produtos audiovisuais é de alguns poucos anos. Por isso, posso abdicar de meus direitos de reprodução sobre eles em prol de toda a sociedade. O que vai me gerar receitas será a produção contínua de novos produtos”. É um paradigma de eficiência e confiança no que vai ser criado no futuro e não no que foi criado no passado.

Sinopse: Alguns especialistas em direito autoral temem que o CC tenha sido feito para substituir o atual sistema de copyright. Você costuma afirmar que o CC não

substituirá o copyright (até porque não é este o objetivo) e que a tendência é que os grupos que defendem o sistema tradicional acabem sufocando o novo modelo. Por que você não é tão otimista e por que alguns grupos se opõem ao CC?

RL: Não só não sou otimista como sou bastante pessimista com relação ao futuro. Essa mesma indústria que se encontra voltada exclusivamente para si mesma ainda não percebeu como pode aproveitar o potencial da tecnologia digital. Por causa disso, a reação à tecnologia digital e suas conseqüências é fazer um lobby cada vez mais forte por leis de propriedade intelectual mais severas. Por exemplo, Mickey Mouse, criado no começo do século passado, cairia em domínio público. Por pressão da Disney, em 1998, o prazo de proteção para todas as obras intelectuais foi estendido pelo Congresso norte-americano em mais 20 anos. Com isso, não só o Mickey ganhou sobrevida nas mãos da Disney, como também obras como o filme *The Jazz Singer*, os poemas de Robert Frost, os romances de Scott Fitzgerald, ou ainda, o repertório de George Gershwin, também ficaram protegidos pelo mesmo período. Todos se tornariam domínio público não fosse essa ampliação do prazo.

Nenhum problema quanto a obras que possuem valor comercial. Mas qual será o destino dos inúmeros outros filmes, livros, fotografias dos quais nunca ouvimos falar? Certamente estão armazenados em vários acervos nos EUA, privados ou públicos. Mas como o prazo de proteção autoral persiste, para digitalizá-los é preciso pedir autorização aos seus respectivos autores. Não há ninguém com tempo ou o dinheiro suficiente para percorrer todo o labirinto necessário para obter as devidas autorizações e digitalizar essas obras. Como resultado, uma extensão do prazo dos direitos autorais em 20 anos leva à perda de inúmeras obras, que irão se deteriorar junto com seu suporte físico. E esse é apenas um exemplo de irracionalidade. O futuro próximo promete leis ainda piores. Imagine quando você for tentar abrir um filme ou uma música no seu computador e este se recusar, alegando que você não possui direitos sobre a obra e só poderá abri-la mediante o pagamento de tantos dólares para cada vez que a música, ou o filme, for executada. Esse é um futuro tangível e próximo.

Nossa imagem violenta

por Rubens Machado Jr.

Em todo o mundo, a violência tem sido vista como uma das marcas distintivas da atual produção audiovisual, seja no cinema, vídeo ou TV. Não se trata mais de uma presença um tanto abstrata ou simbolizada, como nas convenções históricas dos gêneros de filmes que progridem desde o início do século XX - gângster, guerra, faroeste etc. Poucos acreditarão numa tradução imediata e equitativa do real aumento de ocorrências violentas no cotidiano, pura e simplesmente. Trata-se, no caso contemporâneo, de uma outra presença da violência, esta agora implicando a sua apresentação mais direta e cruenta. Talvez isso explique o motivo de tal explosão temática possuir maior força nos meios audiovisuais, se os comparamos com a literatura ou a música, por exemplo: não é em todos os quadrantes geográficos a imagem da violência que parece interessar demais?

A nossa reação como país de conhecida “índole pacífica” não deixa de ser particular, precisando de alguma atenção prospectiva. Equivale dizer que a nossa história poderia ser indagada com grande curiosidade. O cineasta João Moreira Salles tem falado em alguns debates (como na 2ª Conferência Internacional do Documentário, na mostra *É Tudo Verdade*, de 2002) de uma insuspeitada tradição brasileira a ser pesquisada. Num viés ao qual não falta provocação e grande pertinência, traz exemplos da nossa imprensa, do universo da gravura e da fotografia do século XIX e de episódios como a Guerra do Paraguai para nos sugerir a existência de uma sólida tradição de não lidarmos com a imagem da violência.

O que se evita nesse passado seria não só a publicação

de tais imagens como o interesse mesmo em sua captação. É provocadora a hipótese de que tal história tenha preparado a atual erupção irrefletida da violência nos meios de comunicação. Ela põe em causa o caráter incipiente e culturalmente marginal daquelas estéticas mais radicais (incluídas as cinemanovistas), que reagiram a esse lugar comum, ainda que com grande impacto artístico nos setores mais cultivados da sociedade. Parte dessa ‘irreflexão’ entre nós já estaria encerrada no modo pelo qual ao personagem violento tem sido vedada a livre interação com o que se poderia chamar de ‘espaço público’, como vem apontar Newton Cannito em seu artigo sobre certos pontos culminantes da ficção recente, desde os anos 70. A provocação de João, inscrita nesse virtual despreparo nacional ao compor as imagens da violência, em parte nos levaria a indagar, para respondê-la, sobre a momentosa amnésia das estéticas glauberianas e outras boas ou más antropofagias.

Convidamos então as psicanalistas Maria Rita Kehl e Miriam Chnaiderman para falar desse panorama contemporâneo. Maria Rita tem se interessado, ultimamente, em acompanhar seu antigo objeto de reflexão, a TV, bem mais de longe, do ângulo comparativo e novo que o cinema brasileiro nos tem proposto, para uma abordagem analítica da maior urgência. Sabendo do projeto de Miriam de realizar um documentário em torno do uso de armas, assim como de seus artigos sobre vídeos e filmes de temática violenta, nos interessou que ela delineasse esse quadro atual de debates de que ela tem participado ativa e delicadamente. Completo o ciclo, talvez possamos voltar ao desafio de João um pouco mais armados..

Violências individuais, ausência de estado e de conflito de classes: modelos de representação da violência no cinema brasileiro

por Newton Cannito

Uma comparação entre três dos melhores filmes brasileiros dos últimos anos – *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O Invasor*, dois deles também grandes sucessos de público – permite observar algumas questões que os cineastas brasileiros têm se deparado para a representação ficcional da sociedade brasileira, com destaque para a questão do apartheid social e da violência urbana.

A representação do criminoso e do fato social da violência é o primeiro recorte dessa análise. A ausência da esfera pública é uma constante e a opção por universos fechados evita que os filmes tematizem explicitamente o conflito resultante dessa exclusão social, naturalizando a violência e a situação atual.

Criminosos românticos e narrativa causal

A bala perdida é o símbolo maior da violência contemporânea. O crime de hoje assusta pela completa ausência de motivos. Crianças matam por um par de tênis e assaltantes de farol atiram apenas por estarem drogados. Mas nada disso existe no mundo criado em *Carandiru*. Em pleno século XXI, Hector Babenco procurou, no meio da selva do maior presídio brasileiro, os bandidos românticos da década de 70, os Lúcius Flávios da vida, as ‘vítimas da sociedade’ ou, pelo menos, os criminosos que matam com certa lógica e certos valores.

A psicologia ajudou a humanizar os personagens e a narrativa causal se esforçou para acalmar o público, ‘mostrando’ que a vida, afinal de contas, tem certa lógica! Tal como Linha Direta, da Rede Globo, em *Carandiru* não há espaço para o acaso. Os crimes têm sempre motivações claras, geralmente vinganças pessoais. Os flashbacks explicam os motivos de cada criminoso: um matou por amor a mulher; outro, pela irmã que foi estuprada; um terceiro, por dívida de droga. Apenas

no final, na cena da cueca do varal, aparece o criminoso moderno, o que mata apenas por um briga casual. Mas ele ainda é um personagem secundário.

Preso a essa lógica causal e receoso de tocar o dedo na ferida e deixar o painel fragmentado de dramas individuais para chegar à esfera pública, o *Carandiru* de Babenco tem também grande dificuldade em explicar a irracionalidade do massacre. A passagem para o massacre é dada por uma elipse, a questão é deixada em aberto e sem solução dramática, evidência da impossibilidade do modelo dramático do filme em representar essa situação. Afinal, para um filme que optou por uma narrativa clássica, como *Carandiru*, uma loucura como o massacre só pode ser um erro de roteiro.

Cidade de Deus vai muito mais além na representação do criminoso. A primeira parte centra-se no romântico Trio Ternura e dele chegamos a Zé Pequeno, a criança que mata por prazer. *Cidade de Deus*, dessa forma, retrata a transição entre o criminoso romântico e o criminoso contemporâneo. A narrativa e a decupagem acompanham essa história. Elas começam narradas com certa lógica e continuidade típicas do cinema clássico, mas vão, durante o filme, se tornando cada vez mais descontínuas, acompanhando a loucura dos personagens e a “modernidade” da realidade. Do crime romântico chegamos ao terror contemporâneo. Uma boa representação dos dias de hoje.

Mundos fechados e ausência da esfera pública

Uma possível semelhança dramática entre *Cidade de Deus* e *Carandiru* é o fato de ambos optarem por representar universos fechados, quase independentes do restante da sociedade brasileira. Já no livro de Dráuzio Varella, o *Carandiru* é quase um universo

autônomo, quase uma nave espacial ocupada por seres que parecem estranhos à primeira vista, mas que deverão ser compreendidos pelo tolerante e humanista médico-antropólogo.

O interesse do antropólogo é entender as regras de convivência e civilidade dentro daquele mundo fechado. Eles parecem bárbaros, parecem bichos, mas são seres humanos. O que o livro mostra é que há regras sociais nesse mundo aparentemente louco. Nesse recorte, as relações do Carandiru com o mundo externo são minimizadas. O antropólogo escolheu aquele local para análise justamente pelo isolamento, por ser uma “tribo quase virgem”, cujo único contato com a civilização é a memória do passado.

O filme de Hector Babenco também segue essa linha. O mais impressionante em *Carandiru* é a ausência quase completa do poder público. Ao contrário da cadeia americana, pautada por regras impostas pelo Estado, o Carandiru deixa os presos confinados, mas livres para criarem regras próprias num sistema próximo à auto-gestão. Independente da “realidade do fato” o que destaque é o interesse do escritor, do cineasta e do público por um universo desse tipo.

O Carandiru era assim na ‘realidade’, como sabemos, mas há outras cadeias diferentes que não despertaram tanto interesse nos cineastas e escritores e nem foram representadas em ficções de sucesso. O fato é que esse universo sem poder público se prestou, ao espectador brasileiro de 2003, como um microcosmo do Brasil real. A opção se torna mais evidente se pensarmos que o filme sequer tematiza sobre a ausência do poder público. No mundo criado pelo cinema brasileiro, essa ausência tornou-se natural.

A falta do poder público é também recorrente em *Cidade de Deus*. O filme segue de forma bastante eficiente o modelo clássico da tragédia (*Zé Pequeno* cai em desgraça pela soberba e desmedida de suas ações) e a unidade de espaço é uma das regras desse modelo dramático. Há, por isso, pouco espaço para as relações da Cidade de Deus com o mundo externo. Poucas cenas mostram a interação dos bandidos com a comunidade. Nessas cenas, aliás, o filme cresce muito – um exemplo é o painel social dado na cena do baile de despedida de Benê. Em relação ao livro, a presença do policial Cabeção (única presença do estado na comunidade) é minimizada.

Apesar dessa semelhança resultante do modelo dramático, é importante enfatizar que *Cidade de Deus* é mais complexo que *Carandiru*. Com a abertura para o núcleo das cocotas, o filme mostra as relações dos traficantes com os consumidores. A história do narrador Buscapé também abre espaço para o ‘mundo do asfalto’. O apartheid social brasileiro está lá, com seus conflitos expostos.

Além disso, a opção do roteiro de *Cidade de Deus* pelo narrador distanciado e por uma infinidade de sumários são procedimentos de narração épica. Eles possibilitam ao filme fazer uma infinidade de comentários sobre a situação exposta, coisa que o modelo dramático de cenas construído no roteiro de *Carandiru* optou por não fazer, abrindo mão do estranhamento que o livro provoca no público.

O Invasor e o conflito de classes

O Invasor é o filme que se centra, justamente, no contraste entre os dois mundos, no conflito de classes resultante do apartheid social brasileiro. Em *Cidade de Deus*, o conflito entre as classes é apaziguado, os traficantes são amigos das cocotas e Buscapé consegue se inserir no mundo fora da favela. *O Invasor*, ao contrário, tematiza a impossibilidade de diálogo. A história começa com o homem que contrata um matador para eliminar seu sócio.

Esse matador, depois de cometer o crime, se envolve com a filha do milionário e invade o mundo da classe alta. E o matador de *O Invasor* não é o simpático Benê, bandido romântico, que se envolve com a mocinha, ouve Raul Seixas, quer morar num sítio e fumar maconha. Em *O Invasor* não existe conciliação possível entre as classes, o matador se envolve com a mocinha drogada e degradada, mas o conflito entre mundos permanece.

Com essa premissa, o filme tinha tudo para ser a melhor representação do conflito entre classes e visões de mundo da sociedade brasileira contemporânea. Mas não levou a proposta adiante e se perdeu no meio do caminho. Numa das cenas mais tensas do filme, a moça rica vai para a periferia e é apresentada aos amigos de seu namorado matador. Mas nada acontece. Ela volta intacta. A partir daí o filme perderá seu foco e, em vez de de ficar no conflito de classes do invasor,



Cidade de Deus / fot.: César Charlone

dará cada vez mais ênfase ao conflito moral do personagem de Marco Ricca. O final se resume a uma crise burguesa. É decepcionante.

Uma rápida comparação com *Terror e Êxtase*, filme de 1978, dirigido por Antonio Calmon, permite entender os caminhos que *O Invasor* deixou de seguir. *Terror e Êxtase* tem a mesma premissa dramática do filme de Beto Brant: uma menina de elite envolve-se com um criminoso. Mas Calmon radicaliza a proposta. Logo de cara, a menina apanha do namorado. Mesmo assim, permanece com ele, que a convence a seqüestrar um amigo rico. Ela topa. O cativo será o próprio sítio dela, que será ocupado pela trupe de bandidos do seu namorado.

Eles não têm charme, tampouco algum tipo de pudor: matam o cachorro da família logo ao entrar no sítio e passam o dia espancando o moço seqüestrado. A mocinha fica horrorizada e decide enfrentá-los. Seu namorado avisa para não fazer isso, mas ela arrisca. Acaba sendo estuprada, numa das cenas mais violentas do cinema brasileiro. É o fim da adolescência, é a consciência de que nem todos os bandidos são charmosos, de que alguns são apenas ‘bandidos malvados’.

Dessa forma, a protagonista e o público sofrem juntos o horror de entender que o apartheid social não será resolvido apenas com boas intenções e que o conflito social não tem conciliação humanista possível.

Além disso, a história individual do amor entre classes de *Terror e Êxtase* tem pretensões mais generalizantes. O filme mostra como o seqüestro de um homem da elite mobiliza a polícia e os políticos, deixando evidente que os bandidos do filme são apenas parte de uma engrenagem maior, que incorpora até mesmo o Estado e os poderes estabelecidos. A polícia, sócia inicial do seqüestro, é pressionada por autoridades e tem que agir.

Dessa forma, *Terror e Êxtase* filia-se a melhor linha do filme policial brasileiro da década de 70. Nesses filmes, o conflito privado costuma se prestar ao equacionamento do país e às discussões públicas. Já *O Invasor* opta pelo caminho contrário e, no transcorrer do filme, centra-se cada vez mais no conflito moral de um personagem de classe média. Dessa forma, *O Invasor* mostra o conflito social, mas tenta preservar os valores do público e dar uma certa ordem moral ao horror do Brasil de hoje.

Imagens da violência e violência das imagens

por Maria Rita Kehl

Devo abordar o assunto a partir de uma afirmação categórica: toda imagem tem um potencial de violência. Agora trato de me explicar. A imagem tem um poder comunicativo extraordinário. Se todo signo ocupa o lugar de uma coisa ausente, a imagem é o que mais se parece com a presença da coisa. Quanto mais mimética a imagem, maior este poder. Se ele existe na pintura figurativa e na fotografia, por exemplo, o que dizer do poder de representar o real das imagens cinematográficas? Estamos diante de pessoas vivas, agindo e falando como nós, em ambientes que, a depender da intenção do cineasta, podem ser idênticos aos que conhecemos. O crítico pode – aliás, deve – problematizar as pretensões naturalistas no cinema; mas não se pode minimizar o impacto desses filmes sobre o espectador. A imagem cinematográfica trabalhada segundo uma perspectiva realista é o que mais se parece, para quem a assiste, com a tradução exata de aspectos da vida.

Qual a violência desse impacto? A violência própria de todas as formações do imaginário. O imaginário é o terreno psíquico das significações estáveis. A imagem traduz a coisa como se fosse a expressão da sua verdade. O imaginário, escreveu Freud em um texto sobre o inconsciente, é o campo das “primeiras e verdadeiras relações de objeto”. Forma-se antes que o contato dos humanos com o real seja mediado pela palavra. Se o real nos invade de forma traumática, as representações imaginárias são os recursos mais primitivos que desenvolvemos para aplacar esta invasão. Elas nos fornecem uma matriz de “compreensão” (aspas necessárias) anterior ao pensamento; para o resto da vida, diante de imagens familiares, sentimo-nos confortavelmente dispensados de ter que pensar. Como se elas nos apresentassem a plenitude do real dispensado tanto de seu caráter de enigma quanto de seu efeito traumático; o real traduzido em imagem de si mesmo. O imaginário, nesse sentido, nos dispensa da falta. Da falta da coisa e da falta de verdade. É o campo da certeza e das ilusões totalizantes.

Não é preciso dar um passo muito grande para entendermos que o imaginário é o campo sobre o qual ergue-se a fortaleza protetora do narcisismo. É campo das identidades que sustentam a miragem do ‘ser’. O campo em que se constituem, por efeito de espelhamento, todas as identificações humanas. Ou seja: não é possível dispensar o imaginário. Não dá para viver no mundo sem acreditar, na maior parte do tempo, que as coisas ‘são como são’, isto é, são como se apresentam imaginariamente a nós. Não dá para viver na ausência de sentido, no arbítrio do significante, na pura dimensão simbólica – que por sinal é a dimensão fundamental do pensamento. O imaginário é essencial ao funcionamento psíquico. Por outro lado, também não é possível viver sob o domínio absoluto de seu efeito totalizador.

Isto porque o poder reconfortante da imagem é diretamente proporcional à sua violência. Pois no terreno em que as coisas ‘são como são’, só resta ao homem conformar-se com elas. No terreno em que o pensamento é dispensado, diria Hannah Arendt, os homens tornam-se dispensáveis; e onde os homens são dispensáveis, a violência domina com facilidade o laço social. Refiro-me à violência gratuita, à violência como forma predominante de reação à presença do outro, diante das divergências e dos conflitos que o outro nos traz; se o imaginário é o campo que estrutura a fortaleza do narcisismo do ‘eu’, a relação com o outro nos termos do imaginário fica inevitavelmente paranóica. Na sociedade do narcisismo, o outro representa sempre uma ameaça de invasão. Quero reter esse aspecto fundamental: em uma sociedade que se organiza predominantemente pela lógica das imagens, a relação com o outro fica marcada pela paranóia.

O outro aspecto da violência do imaginário é a violência como expressão do sentimento de impotência, de inutilidade dos homens diante da realidade que se apresenta como

totalitária pela força da imagem. A facilidade com que a imagem nos apresenta uma versão do real é diretamente proporcional à opressão que este real imaginizado, desprovido de contradição, produz em nós.

Escrevi que não é possível viver sob domínio absoluto do efeito totalizador da imagem. Se todas as dimensões da vida social nos fossem apresentadas como fatos consumados, sob a ótica do que ‘é porque é’, o conformismo que se produziria seria tão avassalador, tão opressivo, que tornaria obsoleta a criatividade dos homens. Seguindo um pouco mais a trilha aberta por Arendt, o homem diferencia-se da natureza em função de sua infinita capacidade de criar, de “dar origem ao que não existe”, de inaugurar o novo. A natureza conserva, reproduz, perpetua; o homem, esse desnaturado, inventa, inaugura. Em um mundo estabilizado pela força da imagem, não há o que inaugurar.

Por isso, em todas as sociedades, o poder se vale do espetáculo para se consolidar nos corações dos súditos. O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas. Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, *necessário*. Dos césares romanos aos monarcas absolutistas, de Hitler a Stálin, de Bush a Lula, o poder sempre dependeu de uma boa dose de espetacularização, de uma grande produção imaginária para se estabilizar, apesar da incompatibilidade entre o fascínio da publicidade e a aridez da negociação política. Ou melhor: por isso mesmo.

Em todas as épocas, o poder se faz representar em imagens; mas nossa época é a única capaz de produzir imagens em escala industrial, com possibilidade de difusão planetária. A única capaz de produzir imagens para todos os fenômenos da vida social, imagens simultâneas aos acontecimentos, traduções do real editadas e emitidas tão depressa que imagem e real, trauma e sentido, se confundem na percepção do espectador. Em todas as épocas, o poder se traduz em imagens, mas nossa época é a única em que o eixo central do poder, que já não é a política, mas o capital, concentra-se sobretudo nos pólos de produção e difusão de imagens.

A imagem é capaz de proporcionar, aos pobres humanos desamparados no reino arbitrário da linguagem, pelo menos

duas modalidades de gozo. O gozo do sentido, que se dá no momento em que a errância do significante se detém no encontro com a imagem da coisa. O gozo do sentido explica porque o sonho e a fantasia têm para a psicanálise o estatuto de ‘realização de desejos’. É que o desejo não se realiza no encontro com um objeto real, mas em sua representação. A representação do desejo pelo significante já seria suficiente para sua realização; mas o encontro com a imagem potencializa este pequeno gozo, fornece-lhe uma consistência de coisa, uma aparência de verdade que é confortadora e extremamente prazerosa. “É isso!”, diria com júbilo o sujeito do desejo ao encontrar sua representação imaginária.

O outro tipo de gozo proporcionado pela imagem, que é um desdobramento do anterior, é o gozo da identificação. Escrevi logo acima que o imaginário é o campo da construção das ilusões identitárias, que se formam pela via das identificações. A identidade é uma ilusão que nos sustenta. Ninguém é ‘idêntico’ a si mesmo, nem ao conjunto de significantes que o representa – nome próprio, profissão, gênero etc – mas a constituição de um campo de identificações estável resolve, ainda que precariamente, nossas interrogações sobre o ‘ser’. O imaginário é o campo das identificações. A presença do corpo do outro, do olhar, das expressões do outro, é mais impactante para o psiquismo do que nossa própria existência. A imagem do outro “existe” para mim mais do que eu mesma. Por isso, ela desperta ciúmes, escreveu Lacan; um ciúme ‘existencial’, que não se confunde com o ciúme que sentimos ante a iminência de perda de um objeto de amor. Ciúme de nossa própria imagem, ofuscada pela presença da imagem do outro. O movimento seguinte, reparador dessa perda, é a identificação. “Sou este!”, sente o pobre ‘eu’, desestabilizado diante da força da imagem de um outro.

Se isso ocorre na relação cotidiana com nossos semelhantes, que dizer da relação com as imagens fulgurantes produzidas pela indústria cultural? As imagens do cinema, da televisão, dos *outdoors*, se apresentam a nós revestidas de uma outra espécie de ‘aura’, que não se confunde com a aura que emana das obras de arte. No eixo da produção, a imagem industrializada é mercadoria, revestida do brilho do fetiche sob o qual se oculta a mais valia, tempo de vida expropriado

aos homens que trabalharam para produzi-la. No eixo do consumo, a aura dos objetos da indústria cultural é produzida por efeito dos milhares, milhões de olhares que estes objetos atraem. Ao contrário da experiência solitária que o encontro com uma obra de arte, em sua estranha singularidade, pode proporcionar, o encontro com um objeto da cultura industrializada nos remete diretamente ao espaço onde ‘todos’ estão. O valor de uma imagem é diretamente proporcional a esse efeito de ‘covalidação’ social de seu poder de verdade. Ver o filme que ‘todos’ estão indo ver e assistir à telenovela de maior Ibope não são apenas meios de inclusão do anônimo habitante da sociedade de massas nos termos imaginários que regem a vida social. São também os meios através dos quais se produzem elementos para as identificações que homogeneizam subjetivamente a sociedade. A identificação com a imagem industrializada é uma forma ampliada do mesmo gozo fálico que participa dos outros processos de identificação. Ampliada, porque a imagem que atrai os olhares de ‘todos’ funciona como semblante do poder.

São nossos olhos, multiplicados aos milhares, que fazem a aura da imagem industrializada. Ela nos fascina na exata medida em que reproduz nossa alienação.

Antes de entrar diretamente na questão do cinema brasileiro, vale uma ressalva: nem toda imagem industrializada opera da mesma maneira. Pensemos no cinema de Jean-Luc Godard, por exemplo: ele trabalha as imagens a partir de outra lógica. Em Godard, o gozo estético promovido pela imagem cinematográfica não é da mesma ordem da produção de identificações; ele parece, aliás, trabalhar propositadamente contra o jogo de espelhos que propicia a identificação, sobretudo nos filmes produzidos do final da década de 1990 e no início dos anos 2000. A recusa em apresentar os atores em close, a parca iluminação da maior parte das cenas, o atravessamento entre as falas e as imagens, que nos impedem de saber ‘quem diz o quê’, são recursos, a meu ver, contrários aos mecanismos de identificação do público com os personagens. Aliás, quem são os personagens dos filmes mais recentes de Godard?

Arrisco dizer que em Godard as imagens não são compostas de acordo com as leis de plena visibilidade, de produção de sentido, de efeito de realidade, que regem o

imaginário; em Godard as imagens têm função simbólica. São como significantes que se combinam de modo a produzir não significação, mas enigma. Os filmes de Godard teriam maior parentesco com a pintura abstrata do que com a figurativa.

Uma outra ética da imagem é possível no cinema – como também já provou Glauber Rocha. Mas esta não é certamente a ética da grande indústria cinematográfica, a ética do ‘bom encontro’ entre a arte e o capital.

O cinema brasileiro desse início do século XXI é talvez o cinema mais potente que o país já produziu, não só em termos da potência das imagens mas também em termos de seu impacto sobre a vida social. São filmes que tematizam a miséria, a violência urbana, a exclusão, a corrupção das elites, a injustiça, os abusos de poder, a privação dos direitos humanos mais elementares etc. Filmes que buscam, com maior ou menor humor, com maior ou menor dramaticidade, alertar a sociedade para esses problemas. Ou que procuram, no mínimo, contribuir para torná-los pensáveis, para incluir a violência da miséria no mapa imaginário do Brasil das elites – quer dizer, das elites que vão ao cinema.

A maior parte desses filmes tem forte repercussão nacional e internacional. Não vou reduzir toda essa filmografia ao rótulo de “cinema de denúncia”, nem gosto da expressão “cosmética da fome”, cunhada pela Ivana Bentes, porque a qualidade artística dessa safra de filmes ultrapassa estes clichês – os melhores deles, por sinal, não representam a miséria maquiada. Talvez até enfatizem demasiadamente o horror. O que pretendo é discutir o efeito problemático de se discutir a violência utilizando predominantemente as imagens da violência.

Temo que os filmes que espetacularizam a violência dificultem a discussão que pretendem implementar. No Brasil, além da forte penetração do cinema norte-americano, estamos há 30 anos sob a influência do ‘padrão Globo de qualidade’. Ambos tornaram o público extremamente exigente quanto ao ‘realismo’ das obras, e terminaram por afastar os cineastas da busca de outras possibilidades experimentais no trato com a imagem. A ‘realidade’, no cinema contemporâneo, tem que passar toda pelo crivo da visibilidade. De acordo com essa lógica do espetáculo, diríamos (pensando em Guy Debord) que só faz parte do ‘real’, só existe, o que se dá plenamente a ver. A realidade humana é sempre efeito da linguagem que



Carandiru

utilizamos para abordá-la. “A realidade é uma convenção de luz” foi o título de um trabalho que escrevi sobre o filme *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco, para um curso de mestrado que fiz com Ismail Xavier em 1980. O perigo do abuso das imagens de explicitação da violência é que ele inclui a violência nos termos da linguagem que compõe o senso de realidade normal, cotidiana, da sociedade.

Da década de 80 para cá, foi preciso que o cinema brasileiro apagasse por completo todos os traços de identificação com a estética do Cinema Novo – que também propunha outra ética para a relação entre a imagem e a violência social – para que se tornasse, finalmente, um cinema de massas.

Outro problema da espetacularização da violência, acrescida do tratamento realista da imagem, é que ela desfaz grande parte do efeito ético desses filmes, produzindo alguns ‘efeitos colaterais’ importantes. O mais óbvio é a elevação de nosso patamar de tolerância emocional para com a violência. A exposição exaustiva de nossa sensibilidade a cenas de horror, à visão do sofrimento de nossos semelhantes, à contemplação de corpos maltratados, feridos, destroçados, termina por nos tornar relativamente indiferentes. Cria-se um círculo vicioso: na medida em que nos acostumamos com a exposição às cenas mais tenebrosas, a indústria cinematográfica apela para efeitos espetaculares mais violentos, mais assustadores. É evidente que o efeito de ‘conscientização contra a violência’, se algum dia existiu, já foi substituído pelo efeito de gozo com a violência que pretende denunciar. Além disso, essas imagens convidam o espectador a gozar com a violência; em uma sociedade regida pelo imperativo do gozo, como as sociedades de mercado contemporâneas, o gozo da violência é a resposta mais imediata à violência do imperativo do gozo.

Em segundo lugar, produz-se a identificação do público com os próprios personagens violentos, além de um fascínio inconsciente pelos atos de violência, que ficam associados, a partir dessas narrativas, a características de poder, ousadia, força, coragem, em contextos em que apenas quando se traduzem em atos de violência essas qualidades humanas são capazes de produzir alguma transformação. Seria injusto dizer que o cinema, ou a televisão, produz a violência social que atormenta a vida dos brasileiros. Acho mais apropriado dizer que

participam da mesma lógica que produz esta violência. A coerção econômica que está na base da produção de obras para o cinema e a televisão impede ou pelo menos dificulta que uma outra lógica venha a se instalar. Seriam necessárias mais duas ou três voltas nesse parafuso para demonstrar que a lógica da violência, afinal de contas, é a própria lógica da concentração do capital. Por enquanto, não tenho todos os meios necessários para executar essa pirueta teórica.

Para terminar, quero mencionar rapidamente alguns filmes produzidos nos últimos dois anos nos quais, apesar de não escaparem dos problemas que apontei, percebo algumas tentativas de elaborar uma ética para a abordagem da violência social.

O Invasor, de Beto Brant (2001), relativiza o impacto da violência com recursos de ironia. Além disso, tem o mérito de deslocar o foco narrativo, apontando a origem da violência não no submundo de onde o senso comum acredita que ele se origina, mas no campo feroz da concorrência e da ilegalidade entre as elites. O filme de Beto Brant joga uma isca para pegar o espectador incauto. Desde o trailer, somos predispostos a esperar que a violência venha de onde acreditamos que ela sempre esteve: Anísio, o matador de aluguel encenado por Paulo Miklos, aparece em cortes rápidos e ameaçadores, o olho mau, as linhas duras do rosto iluminadas de modo a endurecê-lo ainda mais, o sorriso cruel, o ‘parabelo’ imaginário apontado para a câmera (o público): cláclá!

Mas a expectativa criada em torno da crueldade do matador de aluguel não se confirma. Uma vez executado o ‘serviço’ para o qual foi contratado, Anísio invade a vida de seus parceiros burgueses, que esperavam poder voltar ao normal depois do crime. Como se mandar matar um parceiro incômodo fosse uma espécie de medida provisória, um estado de exceção a que se recorre em momentos difíceis para depois retornar, sem manchas, às instituições democráticas da vida: família, boates, academia, negócios. Só que não existe mais normalidade para onde voltar: o invasor não invade a vida de seus comparsas para infernizá-los, mas porque quer se tornar um burguês como eles. Como o escravo de Hegel, Anísio volta para ensinar aos empresários (seus senhores) quem eles realmente são.

Tarefa inglória, como toda a pedagogia. Os empresários/matadores não querem se reconhecer no matador que

contrataram. O matador, por sua vez, descobre que a vida de empresário lhe cai como uma luva. Conquista a filha adolescente da vítima. Aparece na firma, sem mais nem menos. Finge que trabalha lá. Vai entrando. Vai ficando. Nós, na platéia, esperamos a continuação da ‘escalada da violência’. Quando é que Anísio vai endurecer o jogo? Quando é que as cabeças vão começar a rolar?

Só que este não é um filme americano. Não é *Cabo do Medo*. Não é *Atração Fatal*. O filme não vai saciar nosso desejo de ver Ivan (Marco Ricca), o empresário arrependido, estourar os miolos do abusado Anísio, nem vai tentar justificar moralmente o nosso impulso assassino. Com muita relutância, começamos a entender que o invasor não é o personagem mais violento do filme. É só o personagem mais feio. É só o mais pobre. A raiz da violência? Está onde sempre esteve: do lado das elites. Na falta de escrúpulos justificada pela lógica do capital. Na impunidade. Na ganância.

Mais, ainda: a violência está, principalmente, no anseio de todos, adolescentes e adultos, pobres e ricos, por um gozo sem limites, sem fim. Não vemos tiros no filme. Não vemos sangue, surras, coronhadas. As cenas mais violentas, mais perturbadoras de *O Invasor*, são as festas a que a adolescente rica leva o novo namorado. Ali, embalada pelo ecstasy, a juventude dos Jardins mimetiza excitada o som e a fúria da cidade, que os seguranças contratados por seus pais suam para manter do lado de fora¹.

Já em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), a matriz da violência foi a ação do Estado, que remanejou à força os favelados da zona sul do Rio de Janeiro, nos anos 60, para despejá-los nos casebres construídos às pressas em um terreno árido, desprovidos das mínimas condições de urbanização, longe dos locais de trabalho dos moradores, sem asfalto, luz, saneamento, transporte. O Estado inventou a Cidade de Deus e radicalizou as condições de marginalidade dos seus habitantes, removidos para lá como lixo indesejável na paisagem da cidade. A origem da violência social é a segregação, denunciada logo nos primeiros minutos de filme. Só que a velocidade da edição das imagens,

mais violenta para a sensibilidade do espectador do que o seu conteúdo (por isso mesmo o filme de Meirelles conquistou as gerações de adolescentes criados pela televisão) nos faz esquecer desse nexo essencial.

Em *Cidade de Deus*, assim como no filme de Beto Brant, a maioria dos assassinatos fica fora do quadro. Mas não é preciso ver corpos mutilados para presenciar o horror. O medo estampado no rosto dos personagens, a crueldade sem limites do Zé Pequeno – que em poucos minutos somos levados a odiar – o choro desesperado da criança condenada a levar um tiro, a pulsação mais que nervosa, aterrorizada, do filme – um filme em fuga acelerada, magistralmente tenso – incluem o espectador na violência que pretende demonstrar. A briga entre os dois grupos de traficantes vai ficando tão tensa, tão ameaçadora, que ao final estamos esperando, antegozando a morte do terrível Zé Pequeno. O espectador é engolido pela lógica da violência. Queremos explodir com tudo aquilo. Só a execução do bandido nos redimirá. Ao contrário de *O Invasor*, que por força da ironia impede o gozo da violência, *Cidade de Deus* nos convoca a participar imaginariamente dela. Somos todos exterminadores potenciais de Zé Pequeno. No entanto, sou forçada a parafrasear Eugênio Bucci em sua crônica para o *Jornal do Brasil*: “(...) que filme magnífico; que vida escrota”.

Carandiru, de Hector Babenco (2002), mantém o estilo mais convencional do diretor, desde *Lúcio Flávio (77)* e *Pixote (80)*. Fiel à narrativa de Dráuzio Varela, *Carandiru* nos oferece a crítica da opressão temperada por doses reconfortantes de cordialidade. Nos relatos em flash-back dos prisioneiros, a violência institucional nos parece suportável, carregada de afeto, quase doce, até que as cenas do massacre venham cortar nosso barato. Podemos argumentar que a cordialidade ‘humaniza’ os personagens, aproxima os prisioneiros de seu público – o que é verdade. É mais provável que o espectador da classe média se identifique com os bandidos de Babenco do que com os de Meirelles. “Aqui todo mundo é inocente, doutor”, diz ironicamente o veterano Seu Chico (Milton Gonçalves) ao médico recém-chegado.

¹ A maior parte dos comentários a *O Invasor* foram extraídos de um artigo de minha autoria escrito para a revista *Época* (“O Pedagogo”, revista *Época* de 21 de abril de 2002).



Carandiru

De fato, parece que o único agente da violência, em *Carandiru*, é o próprio presídio. No final, depois das cenas do massacre, o horror é novamente contrabalançado pela postura olímpica do médico (Luiz Carlos Vasconcelos), antes que o público tenha tido tempo de chorar os mortos. Estranhamente este belo filme, que tem a grandiosidade rara de um épico brasileiro, termina colocando um bálsamo na ferida que ajudou a abrir. “A vida é assim mesmo, paciência”, parece nos dizer, sem ironia, o sorriso complacente de Luiz Carlos Vasconcelos ao deixar o presídio, dias depois do massacre.

Por fim, quero mencionar uma produção pernambucana: *Amarelo Manga* (2003), do estreante Cláudio Assis. É um filme que, assim como *O Invasor*, não cumpre o que promete. Frustra nossa expectativa, forjada diante de centenas de filmes semelhantes, de um desfecho violento para as várias situações de tensão que vai nos apresentando. A primeira parte do filme nos faz esperar que o açougueiro ciumento e de maus bofes, Wellington (Chico Diaz), vá passar alguém na sua peixeira: a esposa supostamente infiel Kika (Dira Paes), a amante, o homossexual Dunga (Matheus Nachtergaele), apaixonado por ele. O conflito entre a dona do bar, Lúgia (Leona Cavalli), e o hóspede necrófilo do hotel, Isaac (Jonas Bloch), também parece que vai terminar em sangue. As coisas não se desenvolvem conforme o esperado. Os personagens não vão ‘às últimas conseqüências’ com suas ameaças. O anticlímax a que o filme conduz tem um verdadeiro efeito de corte, no sentido psicanalítico do termo, sobre nossa expectativa de gozar com a violência. Em *Amarelo Manga* se encontra uma proposta, talvez ainda um tanto tímida, de abordar a violência social a partir de uma outra lógica, que dispensa o gozo do espectador diante das tradicionais cenas ‘de ação’, cuja função é aliviar as tensões produzidas pela narrativa. Nesse filme, a barbárie social não se apresenta sob a forma de tiros e pancadarias, mas de uma estagnação sem esperança e sem futuro na qual todos, personagens e público, são mergulhados.

Não se trata de uma proposta condescendente. A violência fundamental nesse filme é irredutível a qualquer contemporização; ela está na pobreza dos cenários, na sujeira grudada em todas as paredes velhas, na pasmeira da vida, na expressão vazia dos índios que comem bolachas diante da televisão na

saleta imunda do Texas Hotel. Está na falta de alento dos personagens. “Primeiro vem o dia”, diz Lúgia na abertura do filme, antes de abrir mal humorada o mesmo bar sujinho de todas as manhãs. “Aí acontece tudo. E é sem parar. (...) depois chega a noite. Essa é a melhor parte. Depois vem o outro dia. Aí é tudo outra vez...”

Talvez a diferença entre *Amarelo Manga* e os outros três filmes que abordei é que os personagens vivem no centro velho de Recife que, embora caindo aos pedaços, faz parte do circuito nevrálgico da cidade. Ao contrário dos favelados da Cidade de Deus, dos habitantes da periferia de São Paulo em *O Invasor* e dos presidiários do Carandiru, os personagens de *Amarelo Manga* pertencem à cidade; estão territorializados. O centro de Recife, aliás, é o grande personagem do filme. Vemos suas cores, sua comida, o falatório nas calçadas, ouvimos a mixórdia sonora de dezenas de rádios ligados ao mesmo tempo em estações diferentes – quase sentimos o cheiro meio podre da cidade, dos restos de lixo do chão misturado com o bafo do mangue. No meio dos destroços da cidade decadente, os personagens conservam um resto de dignidade: eles pertencem à cidade e a cidade lhes pertence. O contraste entre *Amarelo Manga* e os filmes precedentes nos faz pensar se a violência mais insuportável e mais cruel não é a da segregação. Mas este não é um efeito do filme: é efeito da comparação entre este e os anteriores.

Por fim, fica uma sugestão de pauta para um próximo artigo: vale a pena fazer uma análise comparativa entre *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), ressaltando o papel da narrativa jornalística – a televisão naquele filme, os programas policiais de rádio neste segundo – na urdidura da ‘recepção’ em relação aos crimes que aconteceram de fato e foram reconstituídos ficcionalmente por Padilha em 2002 e Sganzerla em 68. É verdade que em *Ônibus 174* a reportagem televisiva contribui com o tratamento realista da narrativa, enquanto o acompanhamento radiofônico em *O Bandido...* de Sganzerla é mais que irônico: é elemento central na construção da linguagem debochada do filme. Mas a comparação se justifica porque ambos os filmes colocam em questão a participação da indústria cultural na disseminação da violência ao fazer dela não um ‘acontecimento’ noticioso, mas um estilo de abordagem da realidade.

A Violência no cinema o ilimitado ao/no limite

por Miriam Chnaiderman

1

Vivemos em um mundo onde a questão da possibilidade de representação do terror se impõe. Somos, cotidianamente, assolados por imagens atroz de dor e impossibilidade. São campos de tortura no Iraque, jovens palestinos esfaqueados, explosões em restaurantes com mortes de centenas de civis. E, paradoxalmente, o cinema, hoje, parece, cada vez mais, procurar tornar imagem a vivência da catástrofe. Busca de uma catarse para a impossibilidade e a amargura de uma pós-utopia, característica de nosso entristecido mundo contemporâneo?

Uma das formas de lidar com a impossibilidade de representação do horror foi aquela encontrada por Claude Lanzmann em seu documentário, *Shoah*, lançado em 1985. Ele se recusou a oferecer qualquer imagem do que foram os campos de concentração, do que foi o sofrimento de cada vítima. Não há qualquer movimento de câmera estetizante, não há possibilidade de qualquer identificação entre o que vivemos hoje e o que se passou naquele momento. É uma história que “precisa ser narrada no seu inenarrável”.¹

Shoah significa em hebraico ‘catástrofe’ e é o termo que vem sendo usado – visando evitar a banalização pela qual passou o termo ‘holocausto’ – para designar a morte de milhões de judeus pelos nazistas. *Shoah* dura nove horas e não tem uma única cena que mostre a violência nazista nos campos de concentração. Contrariamente aos filmes ficcionais, como *O pianista* ou *A lista de Schindler* – que para Lanzmann são obscenos – em *Shoah* não há uma cena de prisioneiros famintos em campos de concentração. Lanzmann, repetindo o gesto de Resnais que fizera o mesmo depois de dez anos do final da

guerra (*Noite e Brumas*), filma os locais dos principais campos de concentração nos dias de hoje: a vegetação é exuberante, de um espantoso colorido.

Resnais mostra a vegetação que cobre os campos passados dez anos, intercalando imagens de filmes nazistas dos campos de concentração com tristes cenas de judeus tratados como insetos e amontoados de ossadas de mortos. Lanzmann prefere trabalhar com os impressionantes depoimentos de sobreviventes que choram diante da câmara. Vemos funcionários antigos da S.S. hoje, trabalhando em bares com a conivência de todos.

As entrevistas com poloneses de uma pequena aldeia nos mostram o ódio atual aos judeus. O distanciamento aumenta nas cenas em que o diretor necessita de um intérprete para o polonês e para o alemão. Os fatos são falados. A memória é filmada na fala. Algumas imagens se repetem infinitamente – o que vai acontecendo com a imagem é a mesma coisa que acontece quando repetimos uma única palavra uma infinidade de vezes: o significado se esvazia. Ela se torna puro significante ou pura materialidade imagética. Não há possibilidade de significar o catastrófico. *Shoah* denuncia e nos faz vivenciar o esvaziamento da memória e a impossibilidade de representação do terror. Mas, resta a possibilidade da fala, do depoimento.

Alguns documentários brasileiros vêm mostrando a fala como única possibilidade de trabalho com o catastrófico, numa recusa a oferecer qualquer imagem que amenize a atrocidade.

O recente documentário de Kiko Goifman e Jurandir Müller, *Morte Densa* reúne relatos de assassinatos cometidos por pessoas sem antecedentes criminais e que nunca mais voltaram a matar. São histórias, ou seja, são relatos. Como em *Shoah*. E, segundo relato dos diretores, uma das grandes

¹ Tomo aqui palavras de Peter Pál Pelbart, no seu ensaio “O salto de Mefisto, a violência invisível do filme Shoah” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp 28-33)

dificuldades do projeto foi encontrar quem estivesse disposto a falar sobre uma experiência tão traumática.

Não há como não lembrar do episódio no documentário *Shoah* em que um senhor pula por cima da mesa aos prantos, não querendo continuar a dar seu depoimento. Mas, Landzmann é contundente, acha que é preciso falar para que deixemos de ser agidos pelo que nossa cultura recalçou. Sua câmera pretende fazer uma intervenção na história. Kiko e Jurandir estão interessados na alma humana, nos limites do demasiadamente humano, naquilo em nós que faz com que a vida sempre esteja por um fio.

O objetivo do documentário *Morte Densa* é abordar o significado da morte para pessoas que apenas em certo momento de suas vidas mataram. Os ‘assassinos-de-uma-morte-só’. Para Kiko e Jurandir era inclusive irrelevante se os depoentes estavam presos ou não e optaram por colocar um fundo negro para cada fala. A fala passa para primeiro plano.

No Brasil, os documentários de Eduardo Coutinho vêm mostrando o quanto é rico filmar a fala. É interessante seu depoimento a Luiz Zanin Oricchio no “Caderno 2” do jornal *O Estado de São Paulo* de 4 de outubro de 2003. Ele afirma detestar “esse excesso de entrevistas... são expressão da preguiça dos cineastas...”.

Os cineastas seriam muito passivos e o que Coutinho quer é dialogar. E as pessoas querem ser escutadas. A busca de Eduardo Coutinho não é pelas generalizações e sim pelo que é singular em cada um. Para ir ao encontro do que é único nada melhor do que a fala. Aí, não se trata de preguiça, mas do melhor jeito de chegar ao que é único e verdadeiro em cada um. Contundência da imagem de um relato, de uma pessoa que fala da sua dor. Ou de seu dia-a-dia.

Mas, podemos ver que não é apenas no cinema ficcional que a questão da representabilidade do terrorífico se coloca. Michael Moore é um documentarista que quer mostrar através da imagem todo o horror do belicismo americano. A fala não

lhe basta. Paulo Sacramento, em *O prisioneiro da grade de ferro*, também preferiu as imagens: os detentos filmam os ratos no pátio do Carandiru, mostram a balancinha de cocaína, a paisagem através das grades. São linhas possíveis mesmo no documentário. A fala-imagem ou a imagem-representação.

Em relação ao cinema de ficção nacional – sem entrar na discussão da tênue linha que separa esses gêneros – a violência também busca expressão, assim como acontece no cenário internacional. Não há como não lembrar de *O invasor*, *Cidade de Deus*, *Amarelo Manga*, *Cama de Gato*. Parece que com a cotidianização televisiva da imagem da dor, tanto no documentário como no cinema de ficção, seja inevitável o enfrentamento com a questão da possibilidade de representação do traumático.

2

Se tomarmos a revista *Imagens*, publicada pela Unicamp em agosto de 1994, notaremos vários ensaios que falam tanto do programa *Aqui e Agora* como da cena do carro de Ayrton Senna se espatifando contra o muro. Eugênio Bucci, nesta revista², observa como a morte de Ayrton Senna repetiu-se incansavelmente nos meios de comunicação. Afirma: “a trombada de Senna contra *replay-e-replay* produziu os ecos de um clímax estupendo, forte demais para se esgotar instantaneamente – instantaneamente como uma vida humana. (...) A multidão devora as vidas dos ídolos. E depois as mortes dos ídolos.” Eugênio Bucci termina dizendo que a violência nos meios de comunicação é quase sempre “instinto violento compartilhado”. E instinto não do protagonista, mas de quem vê o espetáculo.

O ensaio de Fernão Ramos³, em artigo nessa mesma revista, refere-se a um comentário de Jô Soares, em relação à morte de Ayrton Senna: “Fico impressionado e deprimido quando vejo todas as televisões repetirem incansavelmente as imagens irreversíveis do acidente (de Senna), e penso que o

² Bucci, Eugênio- “O fator Leo Minosa ou uma das possibilidades de violência nos meios de comunicação” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp 62-67).

³ Ramos, F; P. – “Imagem traumática e sensacionalismo – A intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp18-27).

mais triste é ver que o mito não tem nem o direito inalienável de todos os homens: o de morrer uma só vez”. Para Fernão Ramos estaria definido aí, com precisão, o que Andre Bazin sentia quando ia todas as tardes ao cinema para ver a morte de um toureiro. Essa contradição ontológica, essa tensão entre o representado e sua forma de representação constituiria, para Bazin, a imagem obscena – a morte é única e sua repetição é obscena. Fernão Ramos está interessado em pensar a imagem traumática e trauma tem a ver com intensidade.

Artur Nastrovski e Márcio Seligman-Silva na “Apresentação” que fazem do importante livro *Catástrofe e Representação*⁴, do qual são organizadores, referem-se ao capítulo 18 das *Conferências Introdutórias* de S. Freud, preocupado em entender soldados da primeira guerra que sonhavam com experiências traumáticas. Segundo Nestróvski e Seligmann, “Freud define o trauma como uma experiência que trás à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido”.

Fernão Ramos pensa o trauma como o que interrompe a linguagem e bloqueia a significação: “O trauma é, na verdade, a conseqüência da certeza de que a cena realmente aconteceu...” Haveria na imagem da violência uma “dimensão referencial sobrecarregada”, ou seja, a realidade invadiria implodindo a possibilidade de representação. A imagem traumática seria aquela que não pode ser absorvida na cadeia associativa. Permanece cristalizada sem possibilidade de elaboração. Trauma e real, Real lacaniano na impossibilidade de simbolização. A obscenidade – da qual nos fala André Bazin - teria a ver com o ter estado lá e captado aquele instante tão carregado energeticamente que só pode ser vivido como pura exterioridade em relação ao mundo psíquico.

Em 1994, assistíamos ao choque do carro de Ayrton Senna e sua morte. Em 11 de setembro de 2001, veríamos repetidamente em nossas telinhas de televisão um espetáculo de morte mais grandiloqüente e aterrador: o momento da destruição das torres

do World Trade Center, os aviões em choque contra os prédios, o fog se alastrando, o desespero de três mil vítimas que se atiravam, o coração de Nova Iorque explodindo. Tudo isso televisionado ao vivo, em tempo real.⁵

3

Slavoj Zizek, em seu livro *Bem-Vindo ao Deserto do Real*⁶, faz importantes considerações sobre o 11 de setembro, refletindo sobre o que Alain Badiou definiu como sendo a paixão pelo Real e que caracterizaria o século XX. Ele assinala como, para a grande maioria, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores. A imagem, exaustivamente repetida, das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe.

Aqui Zizek inicia uma importante reflexão sobre o conceito lacaniano de Real e a realidade, afirmando o quanto no 11 de setembro ficou evidenciado como a realidade é a melhor aparência de si mesma. Quando assistimos na tela da televisão as duas torres do WTC caindo, ficou patente a falsidade dos *reality shows*: ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando – representam a si mesmas.

Zizek lembra a provocativa declaração de Karl-Heinz Stockhausen de que o impacto dos aviões contra as torres do WTC é a obra de arte definitiva: “pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da ‘paixão pelo Real’ da arte do século XX – os próprios ‘terroristas’ não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas pelo seu efeito espetacular”. Ele surpreende-se com a ausência de imagens sangrentas: há uma assepsia na transmissão televisiva: não se vêem pedaços de corpos espatifados, não há sangue, nem os rostos desesperados de pessoas agonizantes. Zizek aponta o contraste com as imagens do Terceiro Mundo, em que se faz questão de mostrar algum detalhe mórbido: somalis morrendo

⁴ Nestrevsli, e Seligmann-Silva, M (orgs) – *Catástrofe e Representação*, Escuta, SP, 2000.

⁵ É importante observar aqui, como me fez notar, em conversa pessoal, Noemi de Araújo, que Ayrton Senna foi um episódio que teve como protagonista um único indivíduo, enquanto a destruição das torres foi um episódio que teve dimensões coletivas e de política internacional. Comentamos, em conversa pessoal, o quanto os tempos mudaram em um curto espaço de tempo.

⁶ Zizek, Slavoy – *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Boitempo Ed., SP, 2003.

de inanição, mulheres bósnias violentadas, homens com a garganta cortada. Assim, o 11 de setembro viria apenas confirmar que o verdadeiro horror acontece lá, não nos Estados Unidos.

A forma como foram apresentadas as imagens de destruição das torres entra no mesmo processo de apresentar uma ‘realidade real’ como uma entidade virtual. A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real. Zizek lembra do café descafeinado: tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade. Afirma: “Mais uma vez, a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da “vida real” em si, que se converte num espetáculo espectral”.

Na sociedade consumista do capitalismo recente, a ‘vida social real’ adquire de certa forma as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco... A ‘paixão pelo Real’ culmina no seu oposto aparente, o ‘espetáculo teatral’ – e Zizek refere-se aqui ao espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos espetaculares de terrorismo. Se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular ‘efeito do Real’, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real.

Para Zizek, no 11 de setembro, o fantasma da TV entrou na realidade, não foi a realidade que invadiu a imagem e sim a imagem que destruiu a realidade. Ele explica: foram destruídas as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade. Zizek relembra os filmes americanos de catástrofe, as simulações, em monumentais efeitos especiais, da destruição do coração da América ou do espaço. E aprofunda-se na discussão psicanalítica do que seria a “travessia da fantasia”, uma vez que o 11 de setembro poderia ser assim visto: o terrorífico de uma fantasia que se torna realidade.

Em jargão psicanalítico, pensa-se muito o processo como uma ‘travessia do fantasma’. Essa travessia, contudo, não tem nada a ver com libertar-se das fantasias e um melhor enfrentamento da realidade tal como ela é. Lacan pensa de modo totalmente distinto: atravessar a fantasia significa identificar-



Prisioneiro da Grade de Ferro

se totalmente com a fantasia – a saber, com a fantasia que estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade diária, imersão que é sempre perturbada por sintomas que atestam o fato de que outro nível reprimido da psique resiste a ela.

Zizek cita Richar Boothby: “Atravessar a fantasia não significa que o sujeito de alguma forma abandona seu envolvimento com os caprichos ilusórios e se acomoda a uma ‘realidade’ pragmática, mas exatamente o contrário: o sujeito se submete ao efeito da carência simbólica, que revela o limite da realidade diária. Atravessar a fantasia no sentido lacaniano é ser mais profundamente exigido pela fantasia do que em qualquer outra época, no sentido de ter uma relação cada vez mais íntima com o núcleo real da fantasia que transcende a imaginação”.

Geralmente dizemos que não se deve tomar ficção por realidade. Aqui, a psicanálise é o contrário: não se deve tomar a realidade por ficção – é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. É necessário ter capacidade de distinguir qual parte da realidade é transfuncionalizada pela fantasia de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’.

Para Zizek, no dia 11 de setembro de 2001 nosso olhar foi ‘transfixado’ pelas imagens do avião atingindo uma das torres do WTC e “fomos forçados a sentir o que são a ‘compulsão à repetição’ e a *jouissance* (gozo) além do princípio do prazer, tínhamos de ver tudo aquilo vezes sem conta; as mesmas imagens eram repetidas *ad nauseam*, e a estranha satisfação que elas os davam era a *jouissance* em estado puro”.

4

Derrida, em *Estados-da-alma da psicanálise*⁷, em relação

à crueldade, indaga-se se existe um para além desses possíveis, que “ainda são os princípios do prazer e de realidade e as pulsões de morte”. Derrida quer pensar um para além da pulsão de morte, o além de uma crueldade que não teria nada a ver nem com as pulsões nem com os princípios. Um para além do além. Derrida assinala a palavra ‘crueldade’ na sua ascendência latina, que implicaria em uma necessária história de sangue, de crime de sangue, de laços de sangue. Em outras línguas e semânticas, contudo, a palavra ‘crueldade’ aparece sem ligação com derramamento de sangue. Ela designa o desejo de fazer sofrer ou de se fazer sofrer por sofrer, até mesmo de torturar ou de matar, de se matar ou de se torturar ou por matar, ou para sentir um prazer psíquico no mal pelo mal. Derrida fala em um “gozar do mal radical”.

É possível estancar a crueldade sanguinária ou colocar um fim ao assassinato por arma branca, por guilhotina, nos teatros clássicos ou modernos da guerra sangrenta. Hoje, no Brasil, defrontamo-nos com o Estatuto do Desarmamento, esforço colossal para colocar um fim à terrível violência levando a assassinatos por armas de fogo. Mas, Derrida nos lembra, segundo Nietzsche ou Freud, que uma crueldade psíquica aí restará sempre inventando novos recursos. E, Derrida quer enfrentar essa crueldade, que é um estado de alma, um estado de todo ser vivo, uma crueldade da psique, uma crueldade não-sanguinária. Há um prazer agudo tomado pelo mal na alma.

Para Derrida, a psicanálise abriria o único caminho para pensar o que poderia significar a palavra ‘crueldade’, ao mesmo tempo estranha e familiar. Psicanálise seria então o nome disso que, sem alibi teológico ou outro, voltar-se-ia para o que a crueldade psíquica tem de mais próprio. É preciso que a psicanálise se volte para os mais traumáticos acontecimentos geopolíticos, os mais cruéis, para que possa propor transformações nos axiomas da ética, do jurídico e da política.

Derrida resgata a revolução freudiana que relacionou agressividade e sexualidade, lembrando que o sadomasoquismo jamais poderá prescindir de seu caráter libidinoso, sexual, como

⁷ Derrida, J – *Estados-da-alma da psicanálise, O impossível para além da soberana crueldade*, Ed. Escuta, SP, 2001.

⁸ Bataille, G. – *O erotismo*, LPM, Porto Alegre, 1987.

ponto de partida de sua elucidação. E aqui chegamos a Bataille que, no seu livro *O erotismo*⁸, partindo do Marquês de Sade, estabeleceu uma relação entre a morte e a excitação sexual. Bataille acredita que uma verdade se revela no paradoxo de Sade – o fato de que a visão ou a imaginação de um assassinato possa trazer o desejo do prazer sexual.

Bataille parte da constatação de que entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. A morte teria o sentido da continuidade do ser e a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas, ao mesmo tempo, põe em jogo a sua continuidade. Por isso, a reprodução está intimamente ligada à morte. A reprodução sexual que, em sua base põe em ação a divisão das células funcionais, faz intervir uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. Para Bataille somos seres descontínuos, que morrem isoladamente, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.

O domínio do erotismo é, pois, o domínio da violência, da violação. O mais violento é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que é próxima à morte, ao assassinato? Sem a violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O erotismo sempre dissolve (vida dissoluta) as formas constituídas.

5

Michel Foucault, em um ensaio escrito para o número da revista *Critique* em homenagem a G. Bataille⁹, caracteriza a sexualidade no mundo contemporâneo como ‘desnaturalizada’, “lançada em um espaço vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem para além, nem prolongamento a não ser no frenesi que a rompe”. A sexualidade

é o único conteúdo universal do absolutamente interdito, sendo também limite de nossa linguagem. Ou seja, a sexualidade não libera e sim, marca um limite em nós. Mas, ainda é a única partilha possível em nosso mundo, pois autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos. Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não seria o que nomeamos como transgressão?

Foucault enuncia sua tese: “A palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos a nós mesmos que Deus está morto”.

Propõe então que a importância da sexualidade em nossa cultura consista nesse vínculo que a liga à morte de Deus. Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, surge então o ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento. É o excesso que descobre, ligadas em uma mesma experiência, a sexualidade e a morte de Deus. O erotismo é, para Foucault, uma experiência da sexualidade que liga por si mesma a ultrapassagem do limite à morte de Deus.

Na raiz da sexualidade, uma experiência singular se desenha: a da transgressão. Mas, constata Foucault, a linguagem onde a transgressão encontrará seu espaço está para nascer.

No ensaio, Foucault homenageia Bataille, onde encontra essa linguagem. A transgressão é movimento de pura violência que se encadeia em direção ao limite e àquilo que nele se acha encerrado. Afirma Foucault: “Essa existência tão pura e tão embaralhada, para tentar pensá-la a partir dela e no espaço que ela abarca, é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética. Libertá-la do que é o escandaloso ou o subversivo, ou seja, daquilo que é animado pela potência do negativo. A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético)...” Foucault propõe que busquemos uma linguagem para o pensamento do limite.

⁹ Foucault, M - “Prefácio à Transgressão” in *Ditos & Escritos III*, Forense Universitária, RJ, 1994.

Não seria na busca dessa linguagem que dá conta do limite e da transgressão que poderíamos situar o cinema contemporâneo? Foucault propõe que, como Bataille, possamos fazer falar a experiência da transgressão “no próprio vazio da ausência de sua linguagem, lá onde precisamente as palavras lhe faltam, onde o sujeito que fala chega ao desfalecimento, onde o espetáculo oscila no olho transtornado”. Não há como não nos lembrarmos aqui, entre outros, do cinema de Tarantino, do filme *Irreversível*, de Gaspar Noe. Além de *Natural Born Killers*, de Oliver Stone, e alguns filmes de Martin Scorsese – *Goodfellas* – além de David Lynch. E, no Brasil, filmes como *O invasor*, *Amarelo Manga* e algumas cenas de *Cidade de Deus*.

Parece que no mundo contemporâneo, quando a linguagem chega aos “confins de si mesma”, usando os termos de Foucault, acaba irrompendo fora de si, explodindo. Foucault fala em “lágrimas, nos olhos perturbados do êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício...”. Foucault fala do olho extirpado e revirado onde acontece a linguagem filosófica de Bataille. Em *Kill Bill 2*, a heroína arranca o único olho que restara de sua rival e, depois, um plano fechado sobre o pé que o estraçalha. É o olho de Bataille estabelecendo a relação entre linguagem e morte. Prova da finitude, torção da luz que apaga, ausência central.

Fernão Ramos, no ensaio citado, marca o aparecimento da imagem traumática em dois campos: o sexo e a morte. Todos esses filmes radicalizam o trabalho com a imagem traumática, são filmes construídos na busca da imagem obscena, criando uma tensão entre o representado e a representação. Para Zizek, a transgressão acontece ao nível do Real lacaniano, ou seja, daquilo que não cabe na linguagem, do que é pura materialidade. É nesse campo que se situa o excesso batailleano. Zizek cita como ícone da ‘paixão pelo real’ o filme *O império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, filme *cult* da década de 70. Hoje, assistimos a proposta de Oshima absolutamente radicalizada em filmes recentes.

Em artigo publicado no caderno Ilustrada, na *Folha de São Paulo* de 27 de agosto de 2003 – “*Irreversível e o cinema*

do explícito”, Walter Salles coloca importante questão sobre a possibilidade de representação da violência. Ao iniciar sua crítica, relata como a partir de *Pulp Fiction*, de Tarantino, já na primeira cena onde “miolos voam para todos os lados” pensou: “...o cinema mudou. E para pior. Agora vale tudo”. Walter Salles fala então de um “cinema do tudo-mostrar”. E, analisando o filme *Irreversível*, dirigido pelo franco-argentino Gaspar Noé, mostra como, de acordo com um manual bem preciso, o espectador vai sendo levado à posição de *voyeur*.

Citando Walter Salles: “Há de tudo um pouco: curra, vingança, sexo ‘transgressor’, homofobia... (...) tudo salpicado de banalizações de Nietzsche ou Schopenhauer”. A crítica é devastadora. Walter Salles faz uma escolha clara: elogia filmes que escolheram “nem tudo mostrar” e, por isso mesmo, trataram da violência de maneira muito mais contundente. Cita *Fogos de Artifício*, de Takeshi Kitano, e *About love Tokio*, de Mitsuo Yanagimashi. Mas, esse pudor não levaria a uma conformidade com uma impossibilidade de pensamento sobre o transgressivo?

O questionamento de Zizek vai em outro sentido. O que ele nos mostra é como essa implacável busca do Real, que há por trás das aparências, seria o estrategema definitivo para evitar o confronto com ele. Daí sua crítica a Alain Badiou, pois a tal ‘paixão pelo Real’, que caracterizaria o século XX, não seria uma paixão pelo real e sim uma falsa paixão. O problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real, que há por trás das aparências, é o estrategema definitivo para evitar o confronto com ele.

Zizek, ao refletir sobre um sintoma bastante comum em nosso mundo – a necessidade que algumas pessoas têm de se mutilar, talvez nos dê um importante caminho para pensar a violência no cinema de hoje. De fato, o Real, tal como pensado por Lacan, é o verdadeiro contrário da realidade. As pessoas que se cortam estariam tentando fugir não somente da sensação de irrealidade, da virtualidade artificial do mundo em que vivemos, mas do próprio Real, que explode sob a forma de alucinações descontroladas que nos invadem quando perdemos a âncora que nos prende à realidade.



O cinema contemporâneo, com toda sua violência, falamos dessa perda. Mostra as alucinações possíveis quando perdemos o real. Há uma busca desenfreada da dor, do transgressivo, do excesso. Viver em um mundo cada vez mais artificialmente construído gera a necessidade de 'retornar ao Real' para reencontrar algum terreno firme em alguma realidade real. Aí o paradoxo: o Real que retorna é sempre um outro semblante, pois o Real é inapreensível. O Real, por definição, é sempre excessivo e não pode ser integrado em qualquer experiência. Ele é sempre um pesadelo fantástico. E, se não fosse semblante, não seria cinema. Mas, a imagem traumática é o que de mais próximo temos do Real na medida em que é o que interrompe a possibilidade de significação.

Arnaldo Jabor, em ensaio publicado no Caderno 2 de *O Estado de São Paulo*, em 12 de outubro, a propósito do novo filme de Tarantino - *Kill Bill 2* - afirma: "A vida em Tarantino é ilógica, fragmentada, uma comédia violenta, sem princípio nem fim previsíveis". (...) "Ao ser absolutamente desumano, cínico, violento, ele expõe nossa ausência da compaixão". Aqui Jabor fala em uma nostalgia da moral e o que acontece em Tarantino, e outros, é um funcionamento no para além do para além a que se refere Derrida ao refletir sobre a crueldade. Uma ausência de qualquer afinidade com a ética, numa fidelidade a como Foucault pensa a transgressão. Quando assistimos em *Irreversível*, de Gaspar Noé, os oito minutos do estupro, sem qualquer som que amenize a dor, quando vemos

o sexo exposto em confusas imagens e estranhas junções transexuais, vivemos em nós a transpassagem de algo inominável. A transgressão em toda sua violência faz com que saíamos marcados, no corpo, pelas cenas a que assistimos.

Zizek lembra que no caminho entre sua casa e o teatro, em julho de 1953, Brecht passou por uma coluna de tanques soviéticos que se dirigia para a Stalinallee a fim de esmagar a rebelião operária. Brecht os saudou e mais tarde escreveu em seu diário que, naquele momento, ele (que nunca foi membro do partido) sentiu-se tentado, pela primeira vez na vida, a se filiar ao Partido Comunista. A violência pura teria questionado Brecht na forma de seu engajamento político. Zizek lembra também Ernes Jünger que, nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, já celebrava o combate corpo-a-corpo como o autêntico encontro intersubjetivo: a autenticidade reside no ato de violenta transgressão do Real lacaniano até o excesso batailleano.

Não dá para esquecer que os dois filmes tomados como exemplos de violência no cinema, a série *Kill Bill* e *Irreversível* são histórias de vingança. Uma vingança que ocorre no corpo da luta ritualizada de espadas, no primeiro, e na luta de puro encontro de corpos transexuados no segundo. E não é a questão da vingança que tem movido a luta anti-terror no mundo contemporâneo? Parece que o cinema atual, na sua atroz violência, vem nomeando a política no contemporâneo: paranóia norteando o terrível 'olho por olho, dente por dente'.

Realismo e desprendimento, grotesquerie e sublimação

por Rubens Machado Jr.

ao Jairo Ferreira

Coisa desajeitada essa, para se falar. Nas poucas sessões que tenho visto a cada ano no Mix Brasil encontro uma impressão meio unânime de baixa qualidade dos filmes entre os freqüentadores, talvez não exatamente do público mais cativo. Não só eu concordo com a estupefação negativa, como não me convencem, mesmo que presentes e verificáveis, os motivos sempre aventados para tanto (pela ausência, na verdade, de debates estéticos públicos dos filmes, que é também habitual no cinema brasileiro desde os anos 70)

— pensa-se na cumplicidade inebriada da dinâmica de ‘gueto’; no primado da expressão ritual sobre a fatura formal; ou ainda naquele vício militante clássico de pregar a convertidos. Não é bem o amadorismo, percebido como natural, o que incomoda, mas um certo primarismo estético. Amadureceria até, entre as fitas, uma consciência deste estilo numa postura meio trash, ou francamente trash, sabiamente acolhida pela sensibilidade dos eficazes programadores. Estamos, afinal, em terra de Mojica... e de tantos outros que, menos felizes, do Cinema Mudo ao Cinema da Boca, desfilariam espécies diversas de ‘primitivismo’, esta grave rouquidão do cinema-indústria. É bom deixar claro que nada tenho contra o perfil do evento, muito pelo contrário; eu sou do tempo pouco saudoso em que quando uma produção semelhante era acessível, viria antecedida na tela de um certificado da Censura com um carimbinho embaixo advertindo ao público CENAS DE SEXO, ou então um sintomático TEMÁTICA COMPLEXA. Além disso, nunca acompanhei no conjunto uma edição do festival para ter uma idéia muito clara a respeito, nem me interessou em particular

a problemática às vezes chamada de estética gay, outras vezes olhar homoerótico etc.

É possível que uma boa parte deste primarismo decorra do realismo *finissecularis*, já característico do nosso tempo, e impregnado, em geral, não só numa mentalidade discernível entre as novas vagas de realizadores, quanto no uso técnico potencial dos equipamentos mais acessíveis, como os automatizadíssimos DVCam, Vídeo ou Super-8. Tal vocação realista não se coadunaria, este é o mote, com a índole fantasiosa e inclinada ao desprendimento comportamental homoerótico. Daí, supõe-se, podermos neste campo contar com o olímpico êxito estético contemporâneo das peripécias mirabolantes de

um Almodóvar — em tramas lembrando bordados e chuleios vistosos —, ou do distanciamento melodramático de um Fassbinder — proposta cênica bastante brechtiana —, longínquos, ambos, das mais evidentes radicalizações realistas dos últimos 15 anos. Nesta hipótese, o tom remanescente ecoa mais do chamado realismo ontológico. O afã cruento do registro imediato, da não-decupagem, matariam inopinadamente as necessidades cênicas mais latentes do gênero, bem como outros rebuscamentos sintáticos. Em todo caso, independente da adoção desta tese, o que vinha acima em pauta na produção homoerótica foge um tanto, se lembrarmos que a fatura apressada ou inábil recairia também num ‘realismo’, ainda que parcialmente involuntário, por assim dizer, contingente de uma histeria ritualística que não se submete à mediação da pesquisa expressiva. Ou seja, ingênuo ou não, primário ou não, uma questão de saída seria a virtual incongruência deste realismo desavisado, assumido ou contingente, e um reconhecido e manifesto desprendimento gay, o gesto renitente na cultura homossexual.

Pensou na questão do procedimento estilístico homossexual Jean-Claude Bernardet quando refletia sobre os filmes por ele dirigidos e sobre as fitas que se apropriam de diversos materiais filmados em trabalho de montagem, que nos termos por ele descritos não se diferenciariam muito do gênero do cinema experimental conhecido por *found footage* (p.ex. os filmes do alemão Matthias Müller, que esteve na Mostra de São Paulo e workshop no Cinusp em 1998). Planos alheios ressemantizados exprimiriam uma ressubjetivação¹, espécie de travestimento presente no gesto homossexual. Creio que a base da argumentação reside no desejo capital de se ressemantizar o corpo. De fato o agenciamento cênico do corpo na experiência homoerótica faz do seu estar no mundo uma presença intensificada, como em perene

performance. O efeito buscado está na transcendência do *parti pris* físico. Contrário às costumeiras redensões da realidade física, tal ponto de partida transcendido instala-se nos corpos como centro de gravidade da *mise-en-scène* gay. Penso nas aparições mais salientes e esfuizantes, como nas mais discretas e sutis, de que nos dá exemplo o clássico rodado pelo dramaturgo Jean Genet, *Um Canto de Amor* (1950, projetado na mostra *Parade*, na Oca, Ibirapuera, 2002), em que presidiários se relacionam amorosamente por sons de distantes toques nas paredes. O desprendimento espiritual supera, tenaz, a contingência física aprisionante, com



Rasgue Minha Roupa

poesia e sublimação. No viés bernardetiano temos material encontrado, filmes-corpos via remotos celulóides, tanto quanto teríamos em geral corpos humanos via gestos cênicos, e todos ganhariam essencialmente no momento ressemantizante do empréstimo.

Com isto, nas produções de boa ou má qualidade, a performance cênica pode ser considerada um centro, uma sorte de ‘fonte alimentadora’ do exercício cinematográfico gay, matriz fundante e originária de uma gama de gestos diferentes de criação. Dado elementar, a presença cênica com tais ambições é talvez o lado mais simples da discussão. Em cinema, ela não é só performance do ator, ela é uma conjunção que por falta de termo melhor continuamos a chamar de *mise-en-scène*. Mas sabemos que na prática

tudo pode recomeçar pela performance do ator. E isto, por mais amadorístico e ingênuo que seja o desempenho, se constitui num ponto forte, mesmo do que de pior se vê no Mix Brasil. Pode ser que se perceba tanto o precário dos outros parâmetros técnicos da linguagem

audiovisual empregada até pelo seu desnível para com o capricho destas aparições performáticas. Pois, ainda que em composição das melhores, tal destaque do desempenho cênico não é suficiente para ‘segurar’ a realização. Eis, no entanto, uma boa defesa destes ‘opúsculos execráveis’, originada de onde menos se esperava: — eles possuem justamente aquilo que corresponde a

¹ A ressignificação (J. Butler) seria uma subjetivação recriadora de identidades pessoais, a partir das sócio-designadas, como um ato de liberdade (D. Éribon). Cf. Bernardet, J.-C., “A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação” in: Bartucci, G. (org.), *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*, Rio, Imago, 2000, p. 43.

uma das maiores dificuldades do cinema nacional em suas diversas modalidades, profissionais ou não, o desempenho do ator. Não é pouco; ainda que largamente insuficiente. Restaria passar à discussão do ‘uso’ destes desempenhos ², da sua integração no filme, da direção de atores e da *mise-en-scène* em si. Mas começam talvez a amadurecer destas brincadeiras alguns produtos híbridos, propondo surpresas, ou pequenas pérolas como os curtas *Rasgue Minha Roupa* (2002), Super-8 de Lufe Steffen, e *A Mona do Lotação* (2002), Vídeo de Daniel Ribeiro & José Eduardo de Mattos.

Este último, provocando bastante o público, foi no penúltimo Mix Brasil o grande vencedor da Sessão do Gongo (vale-tudo em que os inscritos podem ser gongados a qualquer momento pelo clamor da platéia). *A Mona do Lotação* é uma brincadeira bem simples, improvisada num fim de semana por alunos do 2º ano da ECA-USP. Tudo se passa no percurso de um ônibus normal de linha urbana, com o embarque de um traveco simpático. Para o escândalo de uma freira gordinha (Fernanda Fernandes), as interações com a fauna de usuários

desenvolver-se-ão num crescendo previsível, proliferando em aproximações de variado naipe. O pequeno esquete elementar e sem diálogos põe abaixo a sala pela força da encenação, que acaba, como em certas páginas de Robert Crumb, em divertida orgia generalizada, ou quase isso. Ao contrário do tom *absolute beginners* deste exercício, já *Rasgue Minha Roupa* parece condensar um estilo. Importante notar que ambos começam de modo empolgante, abrem a cena com bastante ‘atitude’. *Mona* nos apresentava chegando ao ponto de ônibus a provocante travesti (Vanessa Valesca), em toda a sua chinfra compósita, pose comedidamente excessiva, elegância discreta de ademanos marcantes mas simples, um olhar seguro e folgado que distribui aos circunstantes, enquanto evolui da espera ao ingresso esportivo mas solene no coletivo. Essa combinação híbrida e dialética da simplicidade realista e da compostura posada flui na gestualidade inaugural da personagem, como na

linguagem restante do vídeo. A sedução ‘contaminante’ dissemina a sua lógica exemplar em pura progressão à medida que se tornam mais e mais francas ou desbragadas a simplicidade & a compostura, o realismo & o posado.

Também em *Rasgue Minha Roupa* a abertura parece reger a obra com um gesto fundador. Uma mulher que se desinteressa pelo seu par passa-o nos cobres, na verdade o permuta por um frango assado com um açougueiro mal-intencionado. Mas, para tanto, vem puxando o pobre galã apático e seminu por uma coleira em plena rua. Na trilha, o conhecido hit pop rock dos anos 80, com o refrão “Ai, Blau-blau, ela não me quer!”. A rua é de comércio movimentado em São Paulo, o Largo da Batata em Pinheiros, e a nossa ‘loira *junkie*’ arrasta o outro (Priscilla Maia e Gaion de Oliveira) com a naturalidade de quem é seguida pelo seu cãozinho blasé em marcha segura pelas calçadas populares. A loira é precisa em seus gestos e possui uma fotogenia especial, sublinhada pelo bom trabalho com a plasticidade carregada da película Super-8, ultrapassando o espectro da banalidade *junkie*. Há algo por trás de seu aspecto

limítrofe de delicada jovem sonolenta e a loira viciosa, relativa ao mundo do comércio sadomasoquista, resultando numa figura meio pop de dona-de-casa underground, com leve alusão ao *star system* dos anos 20, e pinceladas ora circenses ora expressionistas, não muito distantes d’*O Anjo Azul* de Marlene Dietrich. Claro que a pregnância da marcha inaugural rumo ao açougue se complementarà à sua reparição, que se dá apenas na seqüência de encerramento do filme. A jornada do herói apático o levava a circular de mão em mão, comercializado pela cidade por uma plêiade de inesperados personagens. Na parte final, ela recebe o noivo de volta, literalmente embrulhado para presente, e comemora o reencontro em *happy end* ceando a dois com alegria na sua cozinha.

Esta trama pode na cultura pop sugerir algo dos longas que fizeram Paul Morrissey e Andy Warhol com o ex-galã infantil Joe Dallessandro. Embora aqui numa versão Super-8 e periférica,

² Sobre o problema do gesto cênico na história do nosso cinema escrevi “Passos e descompassos à margem” in: *Cinema Marginal e suas fronteiras*, orgs. E. Puppo & V. Haddad, São Paulo, CCBB, Heco, 2001, pp. 16-19.

além de atual. Entretanto a sua brevidade lapidar visa, na economia da fábula, o corpo transacionado como mercadoria, cumprindo o seu ciclo na azáfama citadina, sem extinguir — pelo contrário — uma reserva de ligação amorosa existente. A versão apequenada é feliz justamente no seu viés regressivo e primitivista: simplificado, sem diálogos, vem resolver-se em gestualidade espontânea, embora caricata e cultivada em filme mudo ou cinema marginal brasileiro. Parte do êxito reside no que há de paradoxal entre a informalidade ligeira, dissipada, da encenação, e o toque preciso da direção, quase lubitschiano, ecoando não tanto o bom mestre dos melodramas americanos, mas sobretudo o iniciante, das anárquicas comédias alemãs. Como marca distintiva, os personagens exibem um sóbrio tédio, cujo *spleen* se atravessa da mais familiar e

corriqueira preguiça. Estão se avizinhando ou saindo de alguma ressaca que lhes é normal, ordinária. Um pouco diferente da *grotesquerie* jovial d'*A Mona do Lotação*, que pode ser perfilada à pulsão contracultural, aqui haveria uma adesão irreversível ao mundo do consumo, ainda

que na chave irônica do underground pop, a perfazer e a refazer as ligações amorosas — em descrição hai-kai da avassaladora submissão contemporânea de tudo às leis do capital. Aliás, neste sentido, muito pouco há em ambos os filmes de especificamente homossexual ou homoerótico. Se são gays, o são em múltiplo sentido, partindo daquele fundamental, de *alegre*. Público vário os aplaudiria, como tem mesmo aplaudido. *Rasgue Minha Roupa* está sendo premiado em diversos festivais pelo país. O que faz deles produto híbrido

do evento Mix é talvez o que precisa por todos ser melhor discutido.

Uma coisa é certa, e pode ser um bom ponto a debater: a presença do 'espaço público' no jogo das performances cênicas. É certo que eu deveria conhecer melhor os movimentos das minorias sexuais para poder falar por exemplo em problemas como o de vida em 'gueto', tal como vagamente se escuta falar, seja em tom de lástima ou de entusiasmo, fora dos circuitos específicos, como é o meu caso. Imagino que a 'guetização' das

minorias esteja implicada num evento como o Mix Brasil. Muitos se impressionam com os desfiles da Parada Gay, em particular pelo que têm de desrecalque extra, isto é, de exagero no tom grotesco e mais agressivo da performance, comparando-se com aqueles de



Rasgue Minha Roupa

outros países. Acho que, além da nossa maior diferença social, isto se explica também pelo recalque a que se submete na sociedade a minoria que assume tal isolamento: uma vez em espaço público, ali vem o troco extravasado, em contrapartida ou justa resposta

à violência sofrida pela ação da sociedade rígida, a qual se encontra figurada ali, a céu aberto e à luz do dia, no próprio espaço público das ruas. É uma hipótese razoável. Pergunto: não seria, em grande parte das produções participantes do evento Mix Brasil, sintomático deste recuo ao gueto um determinado predomínio de espaços pouco públicos ou bastante reclusos, como as boates, a noite, os apartamentos, locais despovoados e cenografias evasivas? O que há de transgressor em *A Mona do Lotação* e em *Rasgue Minha Roupa*

não dependeria de as encenações ocorrerem em claro diálogo com típicos espaços públicos? Das várias sessões que vi com estes dois filmes, foram as do evento Mix as que mais vieram abaixo.

O par conceitual ‘sublime’ e ‘grotesco’, tal como posto por Victor Hugo no século XIX, parece atualizar-se inconvenientemente no universo destas produções. De lá para cá, o capitalismo operou tanta transformação que a balança parece ter pendido em definitivo ora para o sublime, ora para o grotesco – mesmo quando as intenções vêm em sentido contrário. Ao largo da rareada união do par em complexa e fecunda manifestação moderna, o acesso ao sublime se tem dado cada vez mais em terreno grotesco, terreno no qual a comunicação de massa ganhou crescente soberania. Não obstante, tanto numa direção quanto noutra as produções de que falamos sugerem uma reposição intensa daqueles termos, já em suas manifestações mais tateantes e espontâneas. Sua pesquisa

intuitiva, esboçando sublimações ou grotesquices, evoluiria segura pela provocação cênica do gesto ambíguo ou rasgado. Acredito que em matéria de primarismo e achado estético o que se fez de equivalente no Super-8 dos anos 70 não soa anterior mas posterior. Isto são, entretanto, apostas para o futuro, verificações que pedem análise. A impressão que se tem é a de que ultimamente a fetichização andou comendo solta, progrediu muito, não só no sentido psicanalítico, e emprestou às necessárias ressemantizações a virulenta analogia do fetiche da mercadoria, correnteza contemporânea, reprodução da ideologia avançada do capitalismo, deixando as possíveis subjetivações ‘na lembrança’. Num abuso da aproximação Marx-Freud, enxergaríamos um desejo importante de se ressemantizar o corpo degringolado num alienante desejo-capital. As formas de consciência deste processo de fetichização, em sua reflexividade cinematográfica, podem vir na contramão dessa

correnteza. E os dois filmes discutidos acima dão o seu pequeno testemunho.

Por mais que não sejam evidentes as reminiscências de Sônia Braga, ou efetiva a glosa da rodrigueana *A Dama do Lotação* (1978, Neville d’Almeida) no primeiro caso, no segundo as referências sem reverência de Steffen pela origem do *star system* cinematográfico, seu glamour e depois filtragem pop, asseguram-nos da cultura criativa de tradições afinal bem relevantes. Das quatro grandes carências tradicionais do cinema brasileiro – que entendo serem o roteiro, a direção de atores, a unidade plástica (de espaço-tempo) e o debate estético –, ao menos duas vieram bem encaminhadas. Deixando de lado o roteiro (seu diagnóstico hoje quase unânime já é promissor, se levarmos em conta as tradições literárias do país) e o debate estético (ausente nas últimas três décadas, precisa de muito espaço para ser exposto), encontramos alvissareiras a plástica e as atuações. Com isso se poderá repor no mercado o que já se

chamou um dia de *timing*. Não se inflacione nenhuma expectativa: acredito que são filmes importantes pelo que têm de esboço, de projeto, de vontade artística. No cinema brasileiro recente a tendência do academicismo mais pesado esteriliza e engessa possíveis artistas (e autistas)³. Tal tradição não pode ser subestimada, revela-se pujante desde a Vera Cruz, mas também desde o nosso cinema silencioso e do forte enraizamento parnasiano de que nos alertava Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*. Alambicar o engenho, com muita ordem e progresso, Caminho da Esfinge para se escapar da inóspita realidade movediça que nos ultrapassa. O seu antídoto cinematográfico parece ser este frescor vindo da produção barata, que germina e faísca no espaço criado por eventos como o Mix Brasil e os festivais de vídeo e Super-8. Ou muito me engano, ou deve vir daí, se já não veio, uma “retomada” mais significativa artisticamente que a que está sendo discutida hoje.

³ Sobre esta inclinação ver o artigo que escrevi com Roberto Moreira, “Chegando junto”, Sinopse n 2 ano I, Cinusp, outubro 1999, pp. 2-5.

Interrogando o documentário brasileiro

por Stella Senra

Duas exposições realizadas no ano passado — uma no CCBB do Rio de Janeiro e a outra no Paço das Artes, em São Paulo¹ — apresentaram propostas de grande interesse não só para os artistas e o público das artes plásticas, mas também para os que, no campo do cinema, vêm discutindo os rumos do documentário e os sentidos da sua repercussão atual. A volta do documentário à cena cinematográfica está relacionada com um interesse crescente por temas da chamada ‘vida real’, interesse que não se limita ao campo do cinema, mas ganha igualmente outras práticas artísticas, além de assumir novas feições num terreno que foi sempre considerado ‘naturalmente’ seu — o dos meios de comunicação. No Brasil, o interesse recente pelo gênero também obedece a uma tendência semelhante, mas ainda é particularmente determinado pelo cultivo de temas ligados à ‘realidade brasileira’ pela ficção mais recente.

Assim como o interesse pelo documentário não se restringe ao contexto brasileiro, a valorização contemporânea da chamada ‘realidade’ não é privilégio exclusivo do cinema: muitas outras manifestações atestam tal prestígio — basta lembrar o sucesso dos *reality shows* ou a evidência das novas modalidades artísticas (sobretudo daquelas que incorporam as novas tecnologias audiovisuais) que têm se voltado para a ‘vida real’. Se o ressurgimento do documentário se deve a um recente apreço pela ‘realidade’, ele não sucumbe mais — ou sucumbe bem menos — ao velho projeto da objetividade que o perseguiu durante uma boa parte de sua história. Nos últimos anos, o documentário tem assumido um tom mais ‘intimista’, expondo opiniões e sentimentos de seus realizadores, chegando até mesmo a mostrá-los em cena.

No caso do Brasil, é bom acrescentar que o documentário retorna após algumas décadas de ‘maldição’, durante as quais novos padrões orientados pela demanda do mercado minimizaram a dimensão política que, nos tempos do Cinema Novo, impunha o exame da realidade e chegava a determinar até a definição de novos padrões estéticos. Mas se a ficção mais recente retomou a pauta do Cinema Novo e vem buscando afirmar — embora de modo diferente da inspiração cinema-novista — o caráter ‘nacional’ e ‘popular’ do cinema, raramente a dimensão política será invocada ou fundará um diagnóstico das situações; menos ainda, uma ruptura estética.

Acompanhando esta tendência da ficção, o documentário brasileiro apresenta idêntico rebaixamento da contundência política, assim como uma certa ‘complacência estética’ — características que fazem com que ele atualmente se aproxime mais do modelo da informação televisiva do que de seus ancestrais cinematográficos mais imediatos. Se essa ‘acomodação’ do documentário — ou o seu alinhamento com o modelo televisivo — é reveladora do forte predomínio da televisão entre nós, convém lembrar, além disto, que nos últimos anos o documentário vem tendo seu campo minado também pelo redimensionamento do campo artístico, um redimensionamento que se deve não apenas à incorporação de práticas audiovisuais muito próximas do documentário, mas também ao esmaecimento — não só no cinema, mas também fora dele — da linha que separa realidade e ficção.

Recentemente, o crítico Jean-Claude Bernardet diagnosticou o ‘esgotamento’ do documentário brasileiro e atribuiu sua decadência à pobreza de uma dramaturgia baseada em métodos descritivos e na entrevista². Em nome de uma ‘aber-

¹ *a respeito de Situações Reais*. Curadoria de Catherine David e Jean-Pierre Rehm, Paço das Artes, São Paulo, maio-junho de 2003; *Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Curadoria de Philippe Dubois e Ivana Bentes. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, maio-junho de 2003.

² Bernardet, JC. Catálogo da exposição *a respeito de Situações reais*, Paço das Artes, São Paulo, janeiro-março de 2003, p. 6.



tura' ao novo contexto artístico, mas também para incentivar a crítica à metodologia surrada do documentário, e às suas velhas categorias estéticas, ele pedia a atenção de todos os envolvidos nessa prática para as novas atitudes artísticas que vêm promovendo a renovação do trânsito entre arte e realidade.

Essa abertura do campo cinematográfico – e principalmente do documentário contemporâneo – a outras manifestações artísticas deve ser tomada como contrapartida da recente reorientação das novas práticas artísticas na direção da chamada 'realidade'. Nos últimos anos, as artes plásticas passaram não só a incorporar uma imensa variedade de materiais – no limite, qualquer matéria pode ser usada pelo artista na elaboração de sua obra – como a escolher seus temas num terreno habitualmente dominado pelo documentário. Nesse contexto de transformações tão radicais, talvez seja a hora de o documentário passar a considerar estas novas maneiras de negociar com o real.

Duas exposições

A exposição *a respeito de Situações Reais* abordou um campo de relações muito familiar ao documentário. Atentemos em primeiro lugar para o seu título: 'Situações reais' e não 'o real', ou 'a realidade', como o documentário costuma nomear. A escolha do termo 'situações' implica o abandono das habituais e endurecidas categorias de real e de realidade, em nome de uma condição passageira de determinada realidade, de uma configuração momentânea que pode ser percebida num dado momento.

A maioria dos trabalhos – fotografias ou imagens-movimento – recorre a uma tecnologia sofisticada de produção de imagens, mas a exposição não os convoca, como se faz muito hoje em dia, como 'garantia' da sua contemporaneidade e tampouco para colocá-los a serviço da tão prestigiada 'ruptura' de fronteiras entre atividades artísticas diferentes. Ao contrário,

³ Retomo esses termos da curadora da exposição. "Em foco, o complexo embate entre arte e realidade", Entrevista de Catherine David a Maria Hirszman, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 3 de maio de 2003, p. D8.

⁴ "Método" não designa um processo cientificamente estabelecido para uso generalizado, mas um caminho pessoal, único, resultado do encontro de uma mente e de uma sensibilidade únicas com determinado objeto.

⁵ A expressão é da curadora, na entrevista já citada.

ela explícita de saída seu *parti pris* político ao considerar tanto esses novos meios, como a ruptura para a qual eles apontam, como conseqüência da articulação entre diferentes procedimentos que viabilizam o acesso às situações reais.

Estão reunidos nesta exposição trabalhos de artistas que vêm elaborando determinadas práticas documentais para se confrontar com uma realidade extremamente complexa. Eles criam seus próprios procedimentos ou ‘métodos’ de aproximação, deixando claro, com tais construções, que o embate do artista com a realidade não é ‘direto’ nem ‘espontâneo’, e nem pode mais se exprimir através dos já tão batidos (mas aparentemente inquestionáveis) ‘clichês documentais’ – lugares-comuns da representação documental que já instituíram uma verdadeira ‘volta ao mundo da miséria’³. Para escapar à facilidade desses clichês que “não garantem a boa imagem nem estimulam a reflexão”, estes artistas dedicam-se à elaboração rigorosa de verdadeiros ‘protocolos’ de aproximação, que mobilizam uma grande variedade e riqueza de procedimentos.

O que interessa nestas obras é o tipo de relação que o artista pode estabelecer com determinadas situações. São privilegiados justamente os trabalhos em que o artista é levado a criar seu próprio processo ou ‘método’ de aproximação. Distante dos velhos clichês sobre a representação da realidade, este ‘método’ criado pelo artista é ‘pessoal’, ‘único’: cada um deles constrói seu próprio processo de aproximação com a realidade⁴. A obra exigirá, em contrapartida, do espectador, um ‘exercício mental’⁵ de decifração e de descoberta que, mobilizando sua sensibilidade, seus conhecimentos, sua experiência – suas energias – lhe mostrará que não é só o artista que passa por este processo de construção; também o espectador tem de construir o seu próprio caminho para a realidade.

Tomemos um exemplo: ao notar como as casas dos assentamentos israelenses parecem artificiais nas fotos de Efrat Schvily, como parecem vazias e sem relação com o ambiente, como se tivessem sido abandonadas ou ainda fossem ser ocupadas, o espectador é levado a se perguntar se elas se destinam, efetivamente, a abrigar moradores. Sua dúvida o impele a convocar toda a sua rede de conhecimentos e de experiências, seu entendimento das relações políticas, sociais e simbólicas e suas experiências estéticas para se dar conta de que

a fotógrafa está discutindo ali o objetivo político desta arquitetura: o que faz um Estado ocupar um determinado espaço e a fazê-lo de uma determinada maneira. Ao cabo desse processo de auto-interrogação, ou desse ‘exercício mental’, ficará claro para o espectador que estas construções não visam propriamente ‘alojar’ uma população, mas ocupar a terra e afirmar uma vontade de poder do Estado.

A segunda exposição, *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, tem outro ponto de partida e não faz pensar de imediato no documentário. Aqui não se considera mais uma situação real que o artista deseja examinar, ou a sua relação com determinada realidade, mas o cinema como modelo do pensamento que funda nossa relação com as imagens – donde seu perfil, pelo menos à primeira vista, mais alinhado com a crítica cinematográfica nos anos 70. Ela aborda obras – fotografias, vídeo e cinema – que questionam as fronteiras perceptivas da figuração do movimento ‘na’ e ‘pela’ imagem-movimento. Os trabalhos escolhidos são aqueles diante dos quais o espectador é invadido por uma ‘dúvida’: há aqui movimento ou não há? O movimento é ‘da’ imagem ou ‘na’ imagem? O que precisamente se movimenta: a imagem em si ou o que há na imagem? Eu diante da imagem ou é a tela que se movimenta, o projetor, a luz? Ou ainda outra coisa?

O movimento cinematográfico é tomado, assim, como ‘operador’ privilegiado, ou melhor, como “revelador do processo que coloca em dúvida o visível”: ao interferir no tempo das imagens, acelerando-o ou reduzindo sua velocidade, ao fixar imagens movimento ou pôr em movimento imagens fixas – enfim, ao romper a simetria a que estamos acostumados entre o movimento e o tempo, os trabalhos visam provocar no espectador um certo desconforto, levando-o a se perguntar; o que é, afinal, uma imagem? O que é, exatamente, ver? Se o trabalho do espectador, na primeira exposição, consistia em reconstituir ‘mentalmente’ o ‘método’ do artista, a segunda o leva a pôr sob suspeita tanto o que vê, quanto a evidência do próprio ato de ver.

É a novidade e o arrojo dos trabalhos da primeira exposição, e a ambigüidade constitutiva das obras da segunda que devem interessar ao documentário brasileiro, ultimamente

tão pouco afeito a soluções arrojadas e, quase sempre, muito cioso do caráter inquestionável de suas afirmações. Com certeza a dúvida e o arrojo não são novidades na história do documentário; muitas das chamadas ‘escolas’ documentais lidaram com ambos, e propuseram soluções ousadas em diferentes períodos da história do cinema. Por diversas razões, no entanto, o documentário brasileiro ainda não chegou a formular nem grandes desafios nem dúvidas tão radicais. Para ficar apenas num período de grande radicalidade estético-política, durante o Cinema Novo – quando o gênero beneficiou de grande prestígio – sua atenção parece ter-se concentrado no exame de uma realidade até então pouco desvendada no cinema, mas cuja crueza parece ter exaurido suas forças.

Se a dúvida e o arrojo não têm sido o motor do documentário brasileiro – e, aliás, nem da produção cinematográfica recente – é salutar que entremos em contato com trabalhos que, vindo de contextos diferentes, podem abalar algumas atitudes e certezas muito arraigadas.

A ‘boa’ distância

Examinemos mais de perto as duas exposições no seu contraponto com o documentário.

Uma das provas de que os trabalhos expostos em *Situações Reais* praticamente recobrem certos procedimentos dos documentaristas, ou da relação estreita entre o que impulsiona, por um lado, esses artistas e, por outro aqueles realizadores, é a presença de diretores cinematográficos entre os convidados da exposição. É assim que a diretora Chantal Akermann apresenta uma instalação a partir dos materiais de um documentário que realizou sobre a imigração clandestina do México

para os EUA; ou que o diretor português Pedro Costa faz também uma instalação com imagens e sons de um documentário realizado no bairro Fontainhas, em Lisboa.

O trabalho de Pedro Costa é a instalação *O quarto de Vanda*, 2000, com imagens do documentário com o mesmo título. Fontainhas é habitado por imigrantes – sobretudo cabo-verdianos – que ali construíram modo de vida à margem da sociedade portuguesa. O bairro está sendo destruído pelos *bulldozers* em mais uma daquelas operações de ‘renovação’, hoje tão corriqueiras, que visam ‘limpar’ partes degradadas das cidades de sua população ‘descartável’ (negros, imigrantes e outras comunidades), em geral em benefício da exploração imobiliária. O filme acompanha o dia-a-dia de Vanda, uma das moradoras, e o modo de vida daquela comunidade.

Na instalação há duas telas, lado a lado. Duas imagens diferentes são projetadas: uma de interiores e a outra numa rua movimentada do bairro. O visitante senta-se à frente das telas enquanto dois fones de ouvido transmitem o som direto correspondente a cada imagem. Esta estratégia leva de saída o espectador a escolher o modo como vai aceder ao trabalho: que imagem vai olhar (as duas alternadamente, uma só tela ou a outra) e que som vai ouvir (o mesmo som da imagem que contempla, o som da outra imagem, um só som ou nenhum deles). Esta profusão de alternativas e a multiplicidade de combinações que ela propicia deixam claro que a instalação não propõe aquela visão ‘absoluta’ – a que o documentário foi habituado – nem chega a constituir um ‘ponto de vista’, como acontece hoje na sua vertente ‘intimista’. Tal amplitude de opções diante de materiais visuais e sonoros tão diversos desmente até mesmo qualquer possibilidade de estabelecer um

⁶ Em recente artigo onde discutiu o surgimento de uma ‘estética do esboço’, Jean-Claude Bernardet analisou justamente o trabalho de Pedro Costa, que a seu ver não estabelece relações fixas entre seus materiais sonoros e visuais e nem os fecha numa narrativa homogênea, coesa e única, estimulando assim o espectador a construir conexões e “a experimentar inesgotável emoção estética”. Bernardet, JC, “O processo como obra”, Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 13 de julho de 2003, pp. 10 a 13. Apesar das convergências entre as duas análises, não partilho com o crítico a designação de ‘esboço’ para esse tipo de obra. O esboço é uma preparação para um trabalho definitivo que lhe sucede. Apesar da abertura desse tipo de obra, elas não preparam uma outra, mas são, elas mesmas, autônomas e definitivas. No caso específico desse trabalho, há ainda a agravante da instalação ‘suceder’ a um documentário com o mesmo tema e de utilizar seus materiais, o que pode sugerir falsamente a dependência daquela em relação a este.

⁷ Pedro Costa. “A vida depende dos trocos – conversa com Francisco Ferreira”, Catálogo da Exposição, pp 29 a 33.

⁸ Pedro Costa. “A vida depende dos trocos – conversa com Francisco Ferreira”, idem.

⁹ Pedro Costa. “A vida depende dos trocos”, idem, ibidem.

¹⁰ Pedro Costa, “No palco da vida”, entrevista a Francisco Villa-Lobos, *Jornal de Letras Artes e Idéias*, idem.

sentido único para aquela ‘situação real’. Diante de tal abertura o espectador tem de assumir a tarefa “de escolher o tempo todo”, e de escolher conscientemente. É ele, assim, quem ‘constrói’ o trabalho; melhor ainda, o trabalho que o espectador vê, fruto de suas escolhas e decisões, não passa de uma das possibilidades abertas à visão⁶.

Mas, ao mesmo tempo em que, como se estivesse à distância das imagens, o espectador ‘decide racionalmente’ o que olhar, ele tem, curiosamente, a impressão de que está muito ‘perto’, de que está ‘dentro’ do quarto de Vanda. Esta situação estranha – estar à distância, mas estar ‘perto’, estar ‘dentro’ mas estar ‘fora’ só é possível porque Pedro Costa cria, na sua instalação, uma ‘distância’ que é a chave de seu trabalho. Encontrar a boa distância de onde olhar implica na descoberta de um ‘lugar’, de um ‘centro’, como dirá o diretor, de onde se possa ‘começar a filmar’⁷. A boa distância é estabelecida em função do encontro desse lugar.

Segundo o diretor, para filmar é preciso combinar reflexão e intuição por um lado, geometria e sentimento pelo outro: “Amar, dizer sim a alguém ou a alguma coisa com uma câmara de 35mm ou de vídeo, implica saber se nos aproximamos um centímetro ou se nos afastamos cem metros (...) e então é preciso encontrar outra distância, pensar se devemos subir ou descer a altura da câmara. É preciso saber onde estamos e a que distância estamos do que filmamos.”⁸ “É uma questão de ver, ouvir e saber as distâncias da câmara e de nós em relação às pessoas.”⁹ “Só com um olhar firme sobre um espaço bem definido se pode partir à aventura (...)”¹⁰

No trabalho de Pedro Costa a distância é, assim, construída. Ela é fruto de um ‘encontro’, não só de um ‘lugar’ mas também de um encontro entre o artista e a comunidade; encontro que não se dá ao acaso, mas se constitui, passo a passo, em anos de convívio; encontro ‘mais sensual do que intelectual’, guiado pelos ‘cheiros’ e pela ‘atmosfera psicológica’, mas feito também de estima e confiança mútuas. O diretor escolheu Fontainhas porque “há ali uma idéia de humanidade que me agrada, como as pessoas vivem em conjunto, como se separam tão brutal e dolorosamente, como se vive tão sozinho e, ao mesmo tempo, tão acompanhado. Há ali formas de relacionamento interessantes e contraditórias. Aquele bairro é uma espécie de comunidade muito misturada, falam-se várias línguas, são várias raças, pontos de vista completamente opostos (...) É um pequeno mundo esquecido, um gueto onde decidi passar algum tempo.”¹¹

As imagens da instalação foram feitas de muito perto; mais ainda, “de frente, simplesmente, como num palco”¹². Mas ao mesmo tempo algo nos diz que não se trata de uma câmara oculta. Ela se encontra à vista de todos os presentes na imagem; mas se parece, ao mesmo tempo, invisível é porque a presença do diretor no espaço de filmagem não é extraordinária. Por isto ele pode filmar sem despertar constrangimento ou suscitar a pose dos moradores de Fontainhas e, ao mesmo tempo, sem criar, pra o espectador, a sensação desconfortável de ‘penetrar’ na intimidade de alguém ou de um grupo¹³.

Achar ‘a boa’ distância: a série de fotografias¹⁴ que Efrat Schvily fez das casas de Israel e das colônias em territórios

¹¹ Cf. “No palco da vida”, idem, ibidem.

¹² Cf. “No palco da vida”, entrevista de Pedro Costa a Francisco Villa-Lobos, *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa, 7-03-01. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/cinema/pedrocosta.htm>

¹³ Sensação muito diferente – para evocar um documentário que também focaliza uma comunidade à qual o diretor não pertence e que se passa num espaço igualmente “claustrofóbico” – daquela diante de *Edificio Master*, de Eduardo Coutinho, onde o espectador tem a incômoda sensação de estar “invadindo” a privacidade dos entrevistados. Estranho à comunidade – como em geral acontece com os documentaristas – Coutinho não conviveu com ela e nem teceu laços de amizade (como fez Pedro Costa) para se aproximar tanto dela, como acontece cada vez mais em seus filmes. Ele chega como um estranho, que quer satisfazer sua curiosidade pela vida de seus retratados. Por isto suas entrevistas visam mostrar quem são eles, como vivem, etc. Esta procura de uma espécie de “verdade de cada um” é muito difundida no documentário contemporâneo (e não só no brasileiro), como se esta fosse a única saída a partir do momento em que o documentário deixou de procurar simplesmente “a verdade”. A aceitação desta postura, ou seu caráter “indiscutível”, justifica e mesmo acoberta o voyeurismo e a operação de sedução que sustentam o dispositivo de aproximação criado pelo diretor. (Tratei desta valorização da história do “homem comum” nos meios de comunicação em “Tempo de guerra – O 11 de setembro, os *reality shows*, e as estratégias de mobilização pela imagem”, *Novos Estudos – Cebrap*. N^o 64, novembro de 2002 pp 72 a 81.

¹⁴ Série *Novas Casas em Israel e Territórios Ocupados*, 1992-1998.

ocupados são fruto, também, de uma boa distância — não mais perto do objeto, como Pedro Costa, mas longe dele. Distância não mais construída passo a passo, como no caso dele, mas ‘encontrada’ por acaso. De fato, enquanto o diretor veio de fora para se integrar à comunidade, Efrat Schvily é israelense, mas passou muitos anos fora do país; quando voltou, percebeu que ainda tinha um olhar de alguém ‘de fora’, de alguém que não pertence ao país. Por isto ela podia olhar para as casas de Israel e dos territórios ocupados como ‘turista’, abordando-as sem modo ‘ambivalente’ e ‘sem raízes’¹⁵. É esta sensação de não pertencer que, de resto, ela partilha com os colonos israelenses em geral, lhe permite ver e mostrar a arquitetura como ‘gesto político’, como expressão de uma vontade política — conquistar e ocupar a terra — impondo-se ao ambiente, à paisagem, à geografia.

Mas convém ainda examinar de que ‘acaso’ se trata quando abordamos o trabalho de Schvily. Se Pedro Costa construiu sua relação com o bairro de Fontainhas, se este foi um trabalho feito no dia-a-dia junto com os moradores, mesmo descobrindo ‘por acaso’ sua distância em relação ao objeto, Efrat Schvily não pode deixar, por sua vez, de ‘construir’ esta ‘separação’ das casas de Israel. Na verdade, só de início esta distância é fruto do acaso. Uma vez constatada,

uma vez atestado o efeito desta distância nas primeiras fotografias, a artista precisa compreender como funciona tal distância para poder continuar a guardá-la: ela tem de entender as condições que a determinaram e identificar seus efeitos nas fotografias — enfim, ela tem de estar ‘consciente’ da distância criada pelo acaso para poder ‘exercitá-la’ efetivamente no decorrer do seu trabalho.

O resultado deste processo de conhecimento são imagens que revelam o estranhamento ou a alienação das construções, como se aquelas casas não pertencessem de fato ao lugar. Elas podem estar no alto de uma colina brutalmente aterrissada, mostrando o desencontro do homem com a terra; podem não ter janelas, ignorando a paisagem e exprimindo o desejo de não olhar para fora; podem reproduzir estilos historicamente determinados, alheios ao seu contexto: fazenda espanhola, casa de campo inglesa, por exemplo. Reconhecendo esse olhar da fotógrafa, o espectador também atenta para esta ‘estranha’ arquitetura e passa a relacionar o modo de mostrá-la à sua finalidade eminentemente política.

Movimentos improváveis

As obras apresentadas na primeira exposição têm o dom salutar de questionar um dos pressupostos fundadores do





Do Outro Lado

documentário — sua certeza sobre o real — um pressuposto que, é bom que se diga, nem sempre se manteve incólume ao longo da sua longa história. Mas não é aí que se encontra o seu interesse maior: ele está, sobretudo, numa espécie de ‘elasticidade’ dos procedimentos, de ‘maleabilidade’ dos vários *approaches* que tanto diz respeito ao modo como se considera cada ‘situação’ quanto aos meios — técnicos ou não — encontrados para abordá-la. A segunda exposição não partilha, pelo menos à primeira vista, as preocupações do documentário. Mas ao acionar a dúvida sobre a imagem ela alcança também, num outro patamar, algumas das certezas que vêm também sustentando esse gênero: aquelas que dizem respeito à justeza da imagem e à evidência do olhar.

Na primeira exposição observamos trabalhos que apresentam métodos, caminhos ou processos — com as devidas ressalvas ao termo — ‘pessoais’ de aproximação com determinados contextos reais. Na segunda não nos encontramos mais diante da construção de um caminho rumo à realidade, mas diante de uma espécie de ‘desconstrução’ ou de ‘desmontagem’ da imagem, ou melhor, do visível e do que se vê.

Vejam os desses trabalhos, *Tu* de Thierry Kuntzel¹⁶. Ele é composto por nove imagens. São grandes reproduções colocadas lado a lado em semicírculo. As primeiras oito mostram fotos de um menino numa variante do retrato, muito em voga há algumas décadas, que exhibe várias poses consecutivas, como se fosse possível devolver ao rosto sua ‘mobilidade’ natural subtraída pela fotografia. Nesta modalidade do retrato poder-se-ia dizer que o movimento (imaginado) é justamente o objetivo visado pela sucessão de imagens fixas: o movimento subtraído que poderia conferir mais ‘vida’ às reproduções estáticas. O trabalho de Kuntzel consiste em expor oito delas imprimindo, na nona imagem, o movimento ou ‘a vida’ que lhes faltava.

De fato esta nona imagem é de vídeo, ela se move: o menino sorri, vira o olhar, mas este movimento nos parece pouco ‘natural’. É que, logo percebemos, ele foi alcançado por meio de um efeito *morphing* a partir das imagens anteriores. O computador calculou todas as formas intermediárias entre os estados do rosto fornecidos pelas fotos e lhes ‘deu’

¹⁵ Recorro aqui à descrição que a fotógrafa faz de seu trabalho em entrevista a Ariella Azoulay. “Cidades questionadas – conversa com Ariella Azoulay”, Catálogo da Exposição, pp. 65 a 71

¹⁶ Instalação fotográfica e vídeo, Espaço circular, 8 fotografias em p&b, tela de vídeo do mesmo formato, leitor de DVD, projeção de vídeo. França, 1994.

movimento. O movimento não é, portanto, ‘real’, o computador ‘inventou’ estas fases ‘intermediárias’ e as organizou numa animação que veio ‘dar vida’ a uma imagem que não corresponde, na verdade, a nenhum rosto efetivo.

A sensação do espectador diante desta imagem que não tem seu correlato no mundo real, ou melhor, de uma imagem animada por um ‘falso’ movimento é de um certo incômodo. Ele não a aceita, como acolhe as outras oito fotos anteriores. Parece que o movimento calculado e mostrado pelo computador, diferentemente daquele apenas ‘imaginado’ na série ‘fixa’, não dá conta de sanar o vazio entre as poses. Se antes o olhar ‘preenchia’ com o movimento imaginado este intervalo, agora o movimento real só aumenta o vazio entre as fotos. Por isto o ser animado por ele não corresponde ao rosto naturalmente animado do menino, tornando ainda maior e mais insondável o vazio que ele, ao preencher, cria.

Das imagens nos acostumamos a pensar que o movimento veio torná-las ainda mais reais e, portanto, mais próximas do objeto representado. Por isto o ‘realismo’ das imagens cinematográficas é tão difícil de ser desmentido. *Tu* não visa propriamente este intervalo, por si mesmo já tão problemático, entre a coisa e a sua imagem. O trabalho de Kuntzel interfere no hiato, ainda mais sutil, que separa o movimento *da* imagem do movimento *do* objeto, esfacelando ainda mais a velha solidariedade que os uniu.

Movimento multiplicado

A projeção já é, em si mesma, movimento: movimento das rodas do projetor, da película que corre, do feixe de luz que chega à tela, da própria imagem que vai se formar logo à frente. A exposição mostra alguns trabalhos que exploram esta vertente do movimento, e que, em geral, ainda lhe acrescentam um ou mais de um outro movimento.

Do espetáculo cinematográfico, a projeção é uma operação que deve permanecer, em grande, parte oculta. No limite, e se voltarmos nossa cabeça para cima e para trás, poderemos ver apenas o feixe de luz. Os trabalhos aqui presentes

não só procuram deixar à mostra tal dispositivo, mas jogam com ele, integrando-o com outros objetos em cena. A instalação *E o vento levou*¹⁷, de Alain Fleischer é um deles. Ela põe em cena os elementos do dispositivo cinematográfico: projetor, película, feixe de luz, e opera também por meio da superposição de movimentos: o giro da roda do projetor é duplicado por um outro movimento, também circular, de um ventilador colocado à sua frente.

Mas nem todo o dispositivo de projeção cinematográfica está presente na sala. O ventilador substitui a tela fixa e, ao girarem, suas paletas oferecem ao espectador a imagem vacilante de um rosto de mulher. Se a imagem do cinema é fugaz, se ela só existe enquanto ‘passa’ (sem desaparecimento, já dizia Paul Virilio, não há imagem de cinema), o recurso ao ventilador parece levar tal fugacidade às suas últimas conseqüências; a imagem tem de se projetar sobre uma superfície que não existe enquanto tal, e que só capta a imagem porque ‘se move o tempo todo’.

De início o espectador não identifica o fundo contra o qual a imagem tremulante se desenha. Ele tem de examinar o conjunto do trabalho, perceber as conexões entre seus diferentes componentes para sanar sua dúvida e se dar conta de que a imagem se forma contra um ‘fundo’ em movimento. Como se o sentido figurado do título do filme aqui ‘se materializasse’, a imagem ‘aparece’ mas, ao mesmo tempo, parece estar sendo ‘agitada e levada pelo vento’, impressão ainda reforçada por outro movimento, o dos cabelos esvoaçantes da mulher — como se o vento que se origina do ventilador pudesse soprar ‘dentro’ da imagem.

Toda esta operação de ‘decifração’ do funcionamento do dispositivo, ou toda esta ‘desconstrução’, faz com que o espectador, ao atentar para cada etapa da construção da instalação, esteja na verdade decompondo, em diferentes etapas, sua própria percepção da imagem cinematográfica. Ao cabo da última delas — a percepção da imagem na tela — tudo como que se desmancha no ar. Ele entende, então, que ‘ver’ não é um fato ‘natural’: é também uma ‘construção’, um trabalho. Mas não será este o ‘trabalho’ exigido do espectador?

¹⁷ *Autant en emporte le vent*, instalação cinematográfica com projeção em *looping* de filme 16mm sobre as palhetas de um ventilador. 1980, França.

Poetas, artistas, anarco-superoitistas a marginália 70 e o cinema experimental*

por Rubens Machado Jr.

O que haveria de extraordinário ou polêmico em afirmar que os filmes experimentais brasileiros em sua metade ou dois terços teriam sido realizados em Super-8? Poucos teriam meios para discordar ou concordar, começando pela elasticidade do conceito internacional de cinema experimental, maior ainda no caso brasileiro. Uma das tradições que se renovam até hoje num ténue, porém, resistente circuito americano e europeu de museus ou salas especializadas tem sido a convergência, que em certos momentos, transforma em quase sinônimos as designações de ‘filme de artista’ e ‘filme experimental’. Aqui, ao contrário, raras foram as ocasiões em que isso se deu, embora a produção de artistas plásticos muito tenha se aproximado da pesquisa dos nossos cineastas experimentais e vice versa. Outro motivo que impossibilita a discussão do quadro experimental no país é a sua grande produção em bitolas menores (também o 8 mm regular, bem como os primeiros formatos do vídeo), cuja ‘irreprodutibilidade técnica’ tornou a memória de suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões, não raro, o único acesso às obras. Isso equivale a dizer que tais obras não têm sido mais vistas ou revistas por qualquer público, e nem mesmo por pesquisadores, desde os anos 70, época de sua maior produção e difusão.

A multiplicidade e diversidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, da segmentação fragmentária das experiências forçada pelo regime político autoritário. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme houve uma proliferação de experimentalismos jamais vista, a maioria das vezes segmentados e localizados, implicando microesferas comunitárias como no caso de festivais intermiten-

tes, mostras artísticas e de uma miríade de pequenos eventos. Procurando os traços comuns mais interessantes desses acontecimentos, encontraremos sem dúvida no Super-8 um material dos mais representativos. Não há, entretanto, nenhum estudo ou levantamento panorâmico sobre a produção nacional superoitista, exceto meia dúzia de livros ou teses sobre surtos regionais, em geral de pouca ambição crítica e deixando totalmente de lado os centros maiores como São Paulo e Rio. Mesmo sobre os filmes de maior repercussão produzidos nessa bitola poucas e breves linhas de caráter crítico foram escritas até hoje.

Em nossa prospecção nos dirigimos ao Super-8 ‘experimental’ (categoria menos numerosa nos festivais, como a de animação, diante das prolíficas como documentário e ficção) tentando abranger as suas diversas acepções. Na escolha para a mostra, entretanto, adotamos critérios mais exigentes dentro de cada acepção encontrada. O objetivo, por um lado, era manter um quadro minimamente significativo da pluralidade das propostas existentes e, por outro, provocar uma compreensão maior de algumas vertentes que nos pareceram mais ricas e atraentes. Nesse sentido, privilegiamos numericamente os pautados de modo mais radical na pesquisa não só da linguagem como do processo específico de realização nessa bitola — desde a concepção à exibição —, sintonizando as tradições artísticas de maior peso às novas posturas estéticas, comportamentais e políticas então em curso.

Foram vistos mais de 450 filmes, dos 681 levantados, envolvendo 237 realizadores (um terço dos quais artistas plásticos) de 21 cidades (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio, Goiânia, Belo Horizonte,

* Publicado originalmente como apresentação do catálogo da mostra *Marginália 70: O Experimentalismo no Super-8 brasileiro*, em novembro de 2001 (São Paulo, Itaú Cultural, 2001, 48 p. il.)

Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus). Para a retrospectiva, escolhemos 125 filmes, envolvendo 78 realizadores (para a mostra nacional itinerante apenas 42 filmes, de 48 realizadores, praticamente um só filme por cineasta), o que espelha a idéia de compor um amplo espectro de tendências, ainda que o nosso recorte obrigasse a deixar fora alguns aspectos do experimentalismo mais ligados às convenções da ficção, do documentário e da animação (e, na esperança de contemplá-los no futuro, nessa mostra não coube muito Super-8 interessante). Os filmes foram especialmente restaurados e novas matrizes produzidas em suporte beta digital, possibilitando o seu acesso em mostras e na videoteca do Itaú Cultural.

Trata-se de um resgate que nos dará a ver um *corpus* formidável e em grande medida inédito do universo audiovisual brasileiro. É bem verdade que esse aspecto de ‘terra incógnita’ já tem lhe dado, por vezes, uma aura de coisa fabulosa (tanto quanto insondável) que poderá agora ser devidamente analisada, desvendada, desmitificada. Além da proximidade verificável entre o experimentalismo de cineastas e de artistas plásticos, um outro paralelo de grande pertinência contemplaria a jovem produção poética dos anos 70 e a chamada literatura de mimeógrafo. Por exemplo, o mesmo traço localista revela-se explosivamente numa verve telúrica irônica e estranha, pois menos romântica que realista, ou concreta (ou neoconcreta...). A mesma inflamação do aqui-agora levada às raias da consciência física dos corpos, do mundo e também do meio específico de expressão, em várias auto-reflexividades. Foi pensando nisso que buscamos nessa mostra o maior diálogo possível entre as três partes – poetas, artistas plásticos e a provocativa inquietude dos jovens cineastas. Essa tripla confluência talvez nos ajude a explicar tanto cineasta em flor equiparando as falas dos seus filmes à melhor poesia marginal; artista a decupar e ritmar as suas fitas melhor que muito cineasta de carreira; ou poeta convertido a bom praticante da plástica cinematográfica.

Na programação das sessões, em lugar de segregações temáticas ou estilísticas, tentamos manter um espírito híbrido fiel à convivência daquela diversidade de posturas que foi emblemática dos maiores festivais do período, caso da Jornada

Mostra

8 a 25 novembro 2001

Itaú cultural

Marginalia 70

O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro

nos 0: Trajetórias

de Salvador ou do Grife em São Paulo. Espaços de respiração democrática, manifestações diversificadas, contestação política, esculacho do status quo vigente. A graça e a jovialidade das expressões mais espontâneas temperavam com o seu frescor a sisudez e o conservadorismo artístico persistentes. Em pleno regime autoritário, o isolamento exacerbado das gestações criativas, na verdade, prepara o confronto súbito de mentalidades.

Um olhar mais atento perceberá, entretanto, para além do impacto comportamental, uma riqueza de proposições estéticas que nos permitiria cogitar de atitudes e conceitos perfeitamente aplicáveis nesse conjunto de filmes oriundos de diferentes esferas. Sem pensar em termos muito particulares, não faltaria ocasião para num exame detido falarmos de filme estrutural, abstrato, de *found-footage*, onírico, conceitual, minimalista, materialista, prop-art, construtivo, pop, noturno, vivencial, primitivista, odara, neoconcreto e assim por diante. Se pudermos apostar na pertinência desses termos genéricos na futura análise dos filmes escolhidos, mais interessante seria tentar haurir nos próprios filmes conceitos mais singulares. Há uma riqueza das proposições anunciadas pelos realizadores, que escancaram várias pistas possíveis: cinema rudimentar, cineviver, antropofagia erótica, terror, vanguarda acadêmica, megalomaniaco neocinemanovíssimo, cinema de salão, anarco-superoitismo...

Apesar da vocação tropicalista e pós-tropicalista de citar, dialogar ou incorporar o discurso dos diversos meios de comunicação, uma característica entranhada na produção Super-8 em geral, e que a distingue da realizada em outras bitolas (até mesmo do chamado Cinema Marginal), é a sua oposição clara a tudo aquilo que tenha a ver com a TV, sua antípoda máxima no período. Outro superoitismo curioso foi o de interação com a precariedade do veículo, aderindo estudiosamente aos seus grãos, sua textura, às 'aberrações' de sua facilidade de manuseio, mobilidade e exposição automática, a desritualização contingente, mas também voluntária, de todo o processo de produção. Nisso houve, sem dúvida, a contribuição dos artistas

plásticos, que, aliás, participavam com alguma frequência dos festivais. Já a ligação imediatista ao cotidiano é irmã gêmea do que também fizeram os jovens poetas.

Essa consciência do meio de expressão, compreendida em sua precariedade, configura num certo sentido a mais funda repercussão em nosso universo audiovisual da Estética da Fome, escrita por Glauber Rocha anos antes, em 1965, e que se tornou, talvez, mais profética do que ele gostaria. O recrudescimento das malhas do poder forçaram o que já havia de significativo e mesmo de fálico na legenda "uma idéia na cabeça e uma câmara na mão". A transformação sofrida no tema do fálico mostra-se, em seu sentido psicanalítico de ordem e de presença do pai, figurada numa realidade física ambiguamente evasiva ou senão coalhada de símbolos e monumentalizações irônicas. Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Negação dimensionada esteticamente em diversas direções, compreendida a cívica, da declaração contra um status quo cultural e político, mas também aquela comportamental, estigmatizada como desbunde, cheia, porém, de diferentes matizes contraculturais.

Polis e política¹

O cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou além do Cinema Novo e Marginal (1960-1974), foi pensado historicamente como algo politicamente suspeito, formalismo conservador. Com o Cinema Novo, isto de certo modo ainda continuaria acontecendo, embora com uma nova visão do problema e, desde então, persiste um desinteresse um tanto paradoxal sobre o teor político do chamado cinema experimental, que alcança mesmo os dias de hoje. A descoberta recente de uma grande produção quase 'clandestina' dos anos 70 em Super-8 obriga-nos a reconsiderar completamente este lugar-comum.

A especificidade política das realizações em Super-8 fundamenta-se nas suas condições técnicas de realização e, claro,

¹ Uma versão anterior deste texto saiu no catálogo *Golpe de 64: amarga memória*, org. Reinaldo Cardenuto Filho, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004, pp. 24-27.

no desenvolvimento correspondente das suas proposições estéticas. Precursor do vídeo e das atuais câmeras digitais, o Super-8 surge nos anos 60 e se difunde no início dos anos 70 como técnica acessível no âmbito do consumo de massa, atingindo camadas de classe média. O uso doméstico da película nesta mini-bitola de 8 milímetros dava um salto significativo em relação à utilização similar que se verificava desde os anos 20 com as pequeninas Pathé Baby, passando depois pelas bastante portáteis câmeras 16 mm de corda, até chegarmos às Regular-8 que ainda usavam nos anos 60 a tecnologia 16 mm, sem as facilidades do automatismo introduzidas com as Super-8. Antes destas últimas, exigia-se do cineasta amador uma certa cultura técnica para a manipulação, por exemplo, do foco (facilitada nas ‘revolucionárias’ Super-8 pela visão direta do foco no visor reflex, tornado padrão), da medição de luz para a exposição (contra a adoção da nova fotometragem automática), da escolha de objetivas (incorporação regular da zoom). E outras facilidades como o característico formato ergonômico da pistola, ou a solução inovadora dos cartuchos que aposentaram os rolinhos, exigentes de cuidados de encaixe nas roldanas internas, em resguardo das luzes do céu aberto, que podiam sempre fazer do simples carregar da câmera a ‘queimada de filme’ precoce.

Naturalmente esta maleabilidade eletrodoméstica do Super-8, embora capacitasse de imediato uma legião de incautos, leigos e curiosos, dotados de um mínimo de intuição para a filmagem, não iria reverter-se necessariamente em melhoria do resultado técnico. Antes pelo contrário. É certo que com os novos recursos eliminavam-se as barbeiragens mais graves, de visibilidade elementar, mas de certo modo multiplicavam-se os pequenos titubeios de fatura próprios da captação inadvertida, como tremidos, desfoques e todo tipo de ingenuidade compositiva. Este rebaixamento do padrão técnico se dá mesmo no melhor caso de habilidade técnica do usuário, já que as características físicas da película e do equipamento eram sensivelmente inferiores se comparados aos formatos e tecnologias profissionais. Por exemplo, não só eventuais riscos ou sujeiras existentes na emulsão da película pareciam amplificados, como a sua própria granulação vem marcar presença, proporcionando uma textura final que sugere com

certa veemência ao espectador, a cada momento, tratar-se aquilo de um filme projetado. O uso consciente e mesmo expressivo desta miríade de ‘defeitos técnicos’ típicos do Super-8 torna-se depressa muito rico no plano estético, graças à sua incorporação à linguagem dos filmes, sobretudo por parte de artistas plásticos que, na primeira metade dos anos 70, adotam o meio, chegando mesmo a inscrever os seus filmes nos eventos e festivais que foram se proliferando ao longo da década.

De par com a facilitação técnica e sua apropriação estética mais aguda, o que distingue a atividade superoitista é o caráter marginal de significativa parcela da produção. Durante os anos mais negros da repressão política e depois no período de abertura, a férrea modernização conservadora que se instalava, galvanizando a cultura, vinha garantir ao precário amadorismo do Super-8 um contraponto dissonante e irônico, de que, aliás, muito realizador se valeu com inteligência. Como para a ‘imprensa nanica’, os poetas de mimeógrafo, os grupos teatrais mambembes, tratava-se de subverter as relações de produção da cultura. Como disse o poeta e cineasta Sérgio Peo, “transformar o objeto de consumo em instrumento de produção”, “usar esse instrumento produzido e distribuído visando o consumo doméstico das classes médias para criar um movimento”. Clamava de sua coluna-tribuna Geléia Geral o tropicalista Torquato Neto nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. Isso é possível”. A marginalidade estendia-se à exibição, buscando extrapolar mesmo a vitrine formidável dos festivais de Super-8, em espaços de exibição alternativos ou provisórios, articulados, às vezes, aos movimentos sociais e cineclubes.

A década de 70 iniciou-se sob o peso da repressão em seu período mais extremado. À violência do AI-5, uma parte importante da produção artística, passando ao largo da integração no mercado florescente e da negociação de subsídios estatais à ‘cultura nacional’, fazia sua apropriação da herança imediata tropicalista em formas de linguagem e de produção que improvisavam caminhos, e definiam suas primeiras manifestações de resistência. Na segunda metade da década, com a abertura e a proliferação dos festivais, nota-se o crescimento uma franca politização dos realizadores, sensíveis

às mudanças no âmbito do circuito. Mas o Super-8 está desde o início nesta seara próxima à da poesia de mimeógrafo e ao *happening*, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam elementos que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária. Daí a sua diferenciação aguda para com a pornochanchada ou o filme de perfil cultural, assim como as produções da Embrafilme. Isso não impede, entretanto, que mesmo no Super-8 houvesse quem, sob o manto do “cinema é cinema, não importa a bitola”, sonhasse com a profissionalização. Não faltou quem tentasse implementar salas comerciais, exibição televisiva, grandes festivais na trilha kitsch do fausto hollywoodiano, como foi o caso do Grife em São Paulo, que organizava cursos eficazes e o mais estável dos festivais de Super-8. O apagamento das especificidades ligadas à bitola, que por vezes traduzia-se no entendimento dos superoitistas como aspirantes a cineastas profissionais, era uma forma de apagar também a dimensão política, tornada ponto cego, denegado. Na visão de seus opositores, como disse o realizador João Lanari sobre o Grife, almejar “proporções industriais”, “vincular o Super-8 a esse jogo, é participar de maneira total de uma ideologia reacionária”.

À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade de experiências superoitistas. Em meados dos anos 70, já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à ‘cultura popular’ dos anos 60. Uma distinção eloqüente se dava entre ‘documentaristas’ e ‘anarco-superoitistas’. O experimentalismo não era decerto exclusivo do gênero Experimental que se encontrava como classificação nos festivais, lado a lado com Ficção, Documentário e Animação. Entre os documentaristas porém, dominava uma postura comparável aos folcloristas do 16 mm que, num prolongamento das questões pré-tropicalistas, estavam interessados em temas da cultura popular, Fernando Spencer sendo dentre eles o maior exemplo. Já na virada para os anos 80, uma variante desta tendência surgiu em João Pessoa (até hoje em funcionamento no NUDOC) a partir de um ateliê de cinema direto ministrado pelo próprio Jean Rouch. Diferentes e em oposição aos documentaristas, estavam os autodenominados ‘anarco-superoitistas’ (expressão dos recifenses Paulo Cunha

e Amin Stepple) que consideravam que seu ato político estava na busca libertária por novas formas de linguagem.

A mostragem hoje recuperada de que falo está, em sua ampla maioria, dedicada ao experimentalismo mais radical e a esses anarquistas cinematográficos. Entre a diversidade libertária, emergem muitos traços que mostram claramente a marcação política dessa experimentação de linguagem. Isto não quer dizer que não tenham se proliferado nesta bitola filmes que, sem grande invenção formal, sejam politizados, engajados e mesmo de cortante intervenção propagandística. De modo análogo se encontra em Super-8 muito filme de animação, documentário ou ficção perfeitamente convencional, e até bem conservador. Até mesmo entre os filmes catalogados e premiados nos festivais dentro da categoria Experimental encontramos filmes cuja importância maior está na comunicação com o público, impacto da mensagem, transgressão no plano dos conteúdos – e não da sua diferenciação ou experimentação formal. Poderíamos lembrar aqui a contundência de trabalhos de uma porção de superoitistas, alguns deles bastante laureados, outros muito disseminados em circuitos alternativos ou de oposição. Para citar poucos realizadores, destacamos Celso Marconi em Recife, Pedro Aarão de Siqueira em Caruaru, Claudinê Perina em Campinas; e, segundo depoimentos, também em Porto Alegre teríamos João Guilherme Barone Reis e Silva. Já na capital paulista a ocorrência deste engajamento ‘não-formalista’ é das maiores, além de mais complexa e heterogênea, mas podemos falar assim mesmo de alguns filmes de Jorge Caron, Flávio Del Carlo, Otoniel Santos Pereira, Moysés Baumstein ou Francisco Conte.

Um princípio bastante recorrente na produção mais radical é a glosa ou o ataque aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade. Sempre que se comentam as históricas Jornadas de Salvador, maior evento do cinema independente no país desde os anos 70, reunindo democraticamente os diversos suportes, Pola Ribeiro gosta de lembrar a fórmula que o seu grupo de superoitistas considerava lapidar: “Os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16 mm propõem-se a colocar-lhes questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”. De fato, há algo desta espécie de pulsão antimonumental, num sentido mais

abstrato e simbolicamente abrangente, como traço distintivo e singular do experimentalismo superoitista. Performances desmistificadoras contracenam com estátuas e prédios importantes, instituídos ou não como patrimônio histórico: ícones de uma ordem pública são fustigados pelo que consolidam de impositivo e inaceitável. No *Explendor do Martírio*, de Sérgio Peo, um ator ataca violentamente uma estátua e é, de fato, preso. Já *Relax Místico*, de Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad, propõe diante do descalabro da cena pública um irônico relaxamento iogue, em prática pop/zen.

A desmonumentalização estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento ‘respeitável’. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na ‘observação-ação’ proposta por Peo, que quer “usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes”. O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do *happening* teatral, da pixação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade nos filmes Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, um dos protagonistas do tropicalismo no nordeste. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, freqüentavam a bitola Super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 70, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. A fruição da relação imediata corpo-espaço, sob o signo da natureza, como em *Vitrines* de Rui Vezzano ou *Pó e Mandalas* de Paulo Barata, é outra das formas de contestação da ordem, ora se aproximando da ‘curtição’ primitivista hippie,

ora impostando um olhar que desdenha ou estranha o advento sisudo da urbe.

Logo no começo da década, a presença do pop, do conceitual e do minimalismo nas artes plásticas nacionais, herdeiras imediatas da sólida tradição concretista e neoconcretista, mesclam-se aos últimos gritos do Cinema Novo e Marginal antes da integração no projeto embrafilmico do “Mercado é Cultura”. Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, Nelson

Leirner, Marcello Nitszche e tantos outros artistas trouxeram contribuições notáveis (desde então bastante esquecidas) construindo obras explosivamente concisas e definitivas. Noutra modulação desta estética do grito, existem ainda os filmes que, numa certa continuação do cinema marginal, exploravam a exasperação como forma de ‘expiar’ da repressão, como vemos em certos filmes de Jorge Mourão. Mas de modo geral, a experimentação supe-



roitista inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos quase sempre aliados a uma espontaneidade radical e ligados a uma visceralidade existencial que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do ‘milagre’ conduzido pela ditadura militar. A consolidação da TV e do cinemão teriam raros contrapontos no universo audiovisual, já que as recentes vibrações tropicalistas endossavam — mesmo com sua larga irrisão — um convívio amistoso e fértil com a indústria cultural. E o Cinema Marginal não foge a esta regra, de maneira geral. No pouco que a tematizou, apenas o Super-8 opõe-se diametralmente a tudo que tivesse relação ou se referisse ao universo da TV. Pelo trabalho diferente de sua própria linguagem e temática, desde o início dos anos 70, o experimentalismo superoitista foi no audiovisual brasileiro o pólo mais vivo de negação ao que se fazia na TV, a sua antípoda visceral.

Um projeto para a marginália:

alguns palpites sobre a mostra do Super-8 do Itaú Cultural

por Marcos Pierry

“Quem nasceu para Super-8 nunca vai chegar a cinemascope”. A frase, extraída dos diálogos de uma pornochanchada de 1975, ainda não perdeu sua carga de ironia. Um breve contexto de época não só é capaz de recuperar a força da piada, atribuída ao personagem de Cláudio Mamberti em *Luz, Cama, Ação!*, como também serve de entrada à reflexão em torno de um esforço recente que fez viajar pelo Brasil, e fora do país, um certo repertório de filmes rodados na mesma época com uso da pequena bitola. Naquele ano, entre inúmeros outros realizadores, Isay Weinfeld e Marcio Kogan (*Paixão Maldita*), Nelson Leirner (*Variações sobre um Tema de Steinberg*), Gabriel Borba (*Poesia e Vento*) e Luiz Alphonsus (*Rio de Janeiro*) produziram alguns das centenas – não seria exagero pensar até em milhares – de títulos em Super-8 assinados pela geração pós-tropicalista.

Enquanto a produção superoitista de caráter experimental e transgressivo era ignorada ou, quando muito, desqualificada pela *intelligentsia* do cinema, filmes como *Luz, Cama e Ação!* partiam para carreiras de sucesso. A pornochanchada de Claudio MacDowell, realizada em 35 mm, fazia uma bilheteria de 800 mil espectadores e ainda hoje pode ser conferida na programação do Canal Brasil. Depois de um ostracismo de mais de duas décadas, os filmes de Weinfeld e Kogan, Leirner, Borba e Alphonsus tiveram uma segunda chance. Não só integraram a mostra *Marginália 70 – o Experimentalismo no Super-8 Brasileiro*, exibida no Itaú Cultural, em São Paulo, em novembro de 2001, como fizeram parte da versão reduzida do evento, que viajou por 25 cidades do Brasil, França e México.

Calcula-se que a mostra itinerante, de março de 2002 a setembro de 2003, tenha somado um público superior a 20 mil pessoas. Dado o generalizado desconhecimento em torno da referida produção, tal margem de público representa uma vitória do projeto, que contou com a curadoria de Rubens

Machado Jr. e apoio logístico do Itaú Cultural. São filmes raros ou jamais vistos, que foram restaurados (parcialmente: limpeza, emendas, perfurações, além da banda sonora de alguns) e ganharam novas matrizes em beta digital com correção de cor. Dos 122 títulos recuperados e inicialmente mostrados em São Paulo, 31 foram escolhidos para a etapa itinerante do projeto.

Apesar dos sacrifícios obrigatórios em adaptações desse gênero, a mostra conseguiu reunir uma espécie de suco concentrado do que foi visto pelo público paulistano: levou trabalhos de Helio Oiticica, Lygia Pape, José Agrippino de Paula, Geneton Moraes Neto, Edgard Navarro, Ivan Cardoso, Jomard Muniz de Britto, Carlos Vergara, Torquato Neto e Claudio Tozzi, entre outros, a cidades como Rio Claro (SP) ou Goiânia (GO). O único longa-metragem exibido na mostra em São Paulo, *O Vampiro da Cinemateca*, de Jairo Ferreira, também foi escalado para percorrer o circuito itinerante. Os parceiros locais da mostra puderam optar por cópias em beta ou VHS. Como ocorrera em São Paulo, as mídias regionais acolheram a *Marginália 70* com relativo entusiasmo.

Linhas gerais como essas não permitiriam outro diagnóstico: o projeto cumpriu seu objetivo de democratizar a apreciação de obras de difícil acesso. Em termos. O panorama geral, para uma mostra de tamanha amplitude, pode relevar algumas questões próprias a eventos com as características do *Marginália 70*, de pretensões revisionistas e totalizantes. Tinha-se ali, pelo crivo dos cineastas do Super-8, toda uma ‘nova’ reinterpretação do país para todos verem com, no mínimo, 20 anos de atraso. Ou seja, os filmes do pacote respondiam ao dilema de um Brasil cuja era estava por encerrar-se naquele começo de década de 80, mas que havia começado, do ponto de vista cultural e político, dez anos antes.

Se muitas das obras, com suas tematizações libertárias

em formulações de linguagem francamente anárquicas, podem ser vistas como uma reação ao quadro repressivo dos governos Médici e Geisel, outras se inscrevem no momento pós-conjuntural bastante reconhecível, a fase do chamado ‘entulho autoritário’. E como mensurar fronteiras e contaminações entre, por exemplo, uma emergente poesia marginal e um ‘segundo tempo’ da expressão dos neoconcretistas, que estavam em atividade, mesmo que ainda sem câmeras, desde os anos 60? Um arriscado efeito de superfície, enfatizado apenas pela filmografia de parte dos diretores, acaba por filiar quase toda a produção de um período tão vasto e diversificado a uma compreensão, bem clichê, diga-se, do Cinema Marginal e do Tropicalismo.

O denso monolito da expressão superoitista não prescinde de guias de leituras para ser compreendido. A recepção é truncada mesmo entre os cinéfilos e interessados; nada a espantar, tendo em vista o amplo caldeirão de propostas perpetrado pelos realizadores. Seria recomendável, assim, realizar palestras e debates em todas as paradas da *Marginália 70*, com a convocação dos próprios protagonistas do movimento para prestar testemunho e de estudiosos para as mediações conceituais. Isso somente ocorreu em Salvador, Recife e Fortaleza.

Em São Paulo, além de um debate caloroso, mediado pelo curador, com realizadores de três estados – Ivan Cardoso, do Rio de Janeiro; Edgard Navarro, da Bahia, e Jomard Muniz de Brito, de Pernambuco – contribuiu de modo positivo o fato de a mostra estar imersa nos vários desdobramentos do projeto *Anos 70*, do Itaú, que resgatava a música, a dança, a poesia e outras expressões da década, havendo, assim, uma maior força de contexto para a recepção dos filmes. O próprio catálogo da mostra traz sugestões de tópicos para a discussão na itinerância, que parecem ter sido ignorados, já que os mesmos citam filmes que não foram exibidos fora de São Paulo.

Antes de pisar no acelerador, talvez a *Marginália 70* precisasse rever com que bagagem iria chegar em cada parada; é ponto pacífico o caráter fortemente local da produção superoitista. Não faz sentido, por exemplo, que o público de Florianópolis tenha visto o mesmo número de filmes baianos

que a platéia de Salvador; e nenhum filme catarinense. Ao ganhar a estrada, portanto, a seleção de títulos mostrou a sua vulnerabilidade por conta da configuração pré-estabelecida e rígida. Ignorar as possíveis demandas locais pode ter custado uma redução de público em lugares como o Recife, cenário dos mais férteis no acontecimento do Super-8 setentista, que mobilizou uma platéia de apenas 180 pessoas, metade do público que ocorreu às sessões em Fortaleza e menos de um quarto do público total que foi conferir a *Marginália 70* em Mauá (789 pessoas).

Sem abrir mão de uma presumível representatividade nacional, a mostra poderia ter tentado uma terceira via, com mais filmes locais nas praças que assim justificassem. Coincidência ou não, José Umberto Dias, que com Robinson Roberto dirigiu, em Salvador, o premiado *Brabeza* (78), afirmou não ter comparecido ao debate na etapa baiana por considerar que a mostra não representou a ‘totalidade’ do que foi o Super-8 na terra de Glauber.

Outra consulta ao mapa de viagem do projeto mostra que Porto Alegre e Rio de Janeiro não estiveram presentes no roteiro, lacuna que beira o absurdo pelo papel fundamental que os realizadores cariocas e gaúchos (artistas plásticos, poetas, músicos etc) tiveram na produção em recorte, seja pela riqueza e quantidade de propostas, seja pela elaboração singular de uma representação do espaço urbano da cidade em filmes como *Relax Místico* (77), da dupla Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad, *Carnival in Rio* (74), de Lygia Pape, e *Guilherme Mandaro* (76), de Luiz Alphonsus. De um outro olhar, bastaria a filmografia de um Ivan Cardoso, que lançou as bases de seu *terrir* ainda na fase Super-8, para justificar a passagem da *Marginália 70* pelo Rio de Janeiro. Sobre o Rio Grande do Sul, além da consistente obra do francês Raymond Chauvin (que se radicou em Porto Alegre nos anos 50), basta lembrar que o estado é, desde os anos 80, o mais fértil pólo da produção em Super-8.

Ocorre que o mecanismo foi inverso: a mostra só se dirigiu a cidades que solicitaram a itinerância (algumas mais de uma vez), conforme as regras do Itaú Cultural para o projeto. Nesse sentido, deve-se registrar o mérito da quebra de protocolo em relação à França, onde a mostra, ainda que reduzida a 22

títulos, chegou por iniciativa do próprio Itaú, contando com a participação do curador nas sessões realizadas no CinéAlternative, dentro da quinta edição do Festival du Cinéma Brésilien, além de projeções em mais quatro cidades — Toulouse, La Garde, Chambourcy e Estrasburgo.

Nos anos 70, apesar da defesa de nomes como Lygia Pape e Carlos Vergara, o Super-8 foi desautorizado por diretores do Cinema Novo como suporte autônomo capaz de atender a uma invenção criativa que desse conta de novas investigações de linguagem para a expressão cinematográfica. Essa é a versão que continua a valer nas bibliografias, inclusive em publicações recentes, dedicadas à história do audiovisual brasileiro, nas escolas de cinema, nos jornais, no ‘canal do cinema brasileiro’ e mesmo no debate cultural mais amplo, que não demarca o específico da produção elencada na mostra por relacioná-la, sem maiores conseqüências, às atividades das artes plásticas. Esquece-se até de que o pioneirismo, ainda que no aspecto técnico, das câmeras portáteis pertence ao Super-8, de fato a primeira bitola caseira, promovendo toda uma reinterpretação da subjetividade em nível doméstico-familiar a partir dos anos 70 (isso para ficar só no Brasil). *Marginália 70* foi ousada ao desafiar toda essa ordem de coisas. Ficou a dever, porém, um ‘projeto nacional’ ativo, coerente com seu objetivo.

Leia abaixo, entrevista de Rubens Machado Jr. a Marcos Pierry para a Revista Sinopse.

Sinopse: Como surgiu a mostra *Marginália 70*?

Rubens Machado Jr: Fui convidado pelo Itaú Cultural, em 2000, para fazer a curadoria de um ciclo de filmes experimentais, dado que eles tinham em vista um grande evento sobre o Brasil dos anos 70. Respondi ao convite com uma contraproposta: ou repetíamos os filmes do Cinema Marginal com um recorte meio deslocado para os 70, juntando uma dezena de filmes de artista rodados em 35 ou 16mm, filmes que todos já tinham visto afinal, aqui e ali, ou resgatávamos o que não se tinha mais visto desde então, esse ‘fabuloso colosso submerso’ do experimentalismo superoitista. Um ano e meio de contatos e pesquisa, desde janeiro de 2000. Primeiro, a partir de meu próprio arquivo de cineclubista e das bibliotecas paulistanas, e depois, aí entra o apoio logístico

do Itaú, com algumas poucas viagens e muitíssimos telefonemas, mapeei toda a produção.

Sinopse: Depois você partiu de seis ou sete centenas para ficar nos 122...

RMJ: Assustei-me com os números, pois presumia ser bom conhecedor dos festivais que freqüentei na época. Vi que isso não chegava a 20% e, em seguida, constatei que nem mesmo os superoitistas mais militantes da época conheciam. Falei muito com gente como o Jairo Ferreira e vi que mesmo os maiores acólitos só tinham visto um sexto dos filmes que selecionei (para não falar dos que listei ou vi). As viagens nos frustraram muito, pois vimos que os filmes quase nunca tinham condições de projeção e as poucas VHS telecinadas eram em geral velhas e horríveis. Redimensionamos então o projeto com a compreensão do Itaú. Pela quantidade de títulos foi preciso restringir muito ao experimental, deixando de lado muita coisa boa (e por vezes com nítidos traços experimentais) de animação, ficção e documentário. Era necessário trazer os originais a São Paulo para intervenções de restauro e permitir as minhas projeções de seleção. Depois, a devolução desses mais de 400 originais e a cópiagem digital dos selecionados. Trabalhamos com os restauradores Patrícia de Filippi e Carlos Eduardo Freitas e toda a produção foi da equipe do Itaú. Em seguida fizemos o catálogo, e a sua versão ampliada, no sítio do Itaú Cultural. Trabalho agora na USP sobre um livro de análise dessa produção.

Sinopse: Não houve nenhuma oportunidade anterior em que as pessoas puderam assistir a pelo menos parte dos filmes da mostra?

RMJ: Poucos, em geral filmes de artistas plásticos, como Antonio Dias, ou os recifenses em geral, pois na cidade os superoitistas continuaram reconhecidos por suas atividades posteriores, o que tem ocasionado de lá para cá algumas retrospectivas. Mas Recife é, nesse sentido, uma grande exceção. Podem-se fazer projeções públicas em Super-8 a qualquer momento, há conservação de filmes e projetores nas principais instituições. No resto do país houve má conservação, esquecimento, perda, falta de condições de projeção, o que

vale dizer ostracismo e, logo, a sua proscricção no que entendemos hoje por nossa história dos meios audiovisuais.

Sinopse: Que tipo de impacto você acredita ter tido a questão do suporte na divulgação e recepção da mostra?

RMJ: Questão interessante, eu tendia a crer às vezes que o preconceito que existia na época, hoje já não teria mais sentido, ao menos no meio cinéfilo ou cinematográfico propriamente dito. Ledo engano, talvez o preconceito tenha desaparecido para o grande público do circuito cultural, sobretudo do circuito artístico. Mas nesse campo, já nos anos 70, o preconceito era irrisório. Creio, ao contrário, que ainda hoje, sobretudo entre cineastas, críticos e cinéfilos, o preconceito não só existe ainda como provavelmente aumentou. É só ver o público que acorre aos festivais de Super-8 que têm ressurgido, ou ao público que tem conferido a itinerância da mostra *Marginália 70*, mesmo por ocasião do seu lançamento em São Paulo, com alguma presença, ainda que discreta, na mídia.

Sinopse: Mas o cinéfilo paulistano costuma ter uma receptividade quase irrestrita a mostras e ciclos especiais. É possível afirmar que a *Marginália 70* não encontrou o seu público?

RMJ: Não se viam jamais cineastas, atores, produtores, e nem mesmo críticos. Pesquisadores universitários tampouco, com raras exceções. Os cinéfilos, que a gente conhece muito bem do circuito das sessões especiais, quase nada. Não precisa ir longe, mesmo o pessoal mais próximo, como o da Revista *Sinopse*, passou batido; surpreendeu-me até quando o Alcoforado lembrou de incluir o evento neste número. Mas em geral havia, sim, muito estudante jovem, e não só de arte, uma moçada que não sei direito de onde veio. Talvez tenha razão o Robert Kurz, que, em artigo publicado há pouco, depositava mais esperança na turma de menos de 25 anos, dando como comprometida a que ele chama de ‘juventude dourada’, hoje com 25-45 anos, iludida por dois decênios de ciberprogresso neoliberal. Há no evento do Itaú Cultural, é claro, o problema dos espaços usados terem um público X, a divulgação que certamente não chegou onde mais devia, e de modo talvez mais atraente.

Sinopse: Mas houve, mesmo sem alarde, matéria nos principais jornais.

RMJ: Era, portanto, de se esperar, já na mídia e também no público uma repercussão maior senão quantitativa, ao menos qualitativamente. A revista *Época* fez uma matéria um tanto rasa há alguns meses sobre a retomada do Super-8 e não só por não ter mencionado a mostra *Marginália*, ainda itinerante, ou qualquer referência mais séria ao superoitismo anterior (para não falar das fortes tradições pouco lembradas e pouco consideradas do cinema independente em nosso país), mas também por pintar a coisa quase como animação excêntrica de jovens brincalhões. Matéria assinada pelo Cléber Eduardo, que eu considero um bom crítico, dentre os melhores da grande imprensa. Enquanto isso, esses mesmos jovens têm chamado os velhos superoitistas de antanho para homenagens em seus novos festivais, têm me procurado também, por exemplo, para os júris, e estavam presentes sem dúvida naquele ralo público do *Marginália 70*. Obra rara e inédita para a mídia precisa ser ritualizada via mito do Autor X, do Artista Y. E é possível que, ali, tivéssemos um ritual estranho demais. Pois misturavam-se muitos mitos ao mesmo tempo, constelações abruptas, pouco identificáveis pelo seu desenho ecumênico. Apenas a rubrica *Anos 70* restou como um apelo indiscutível, mas revelou-se também limitado, e talvez pelos mesmos motivos, a saber, a sua aspereza ou resistência aos padrões atuais da indústria cultural.

Sinopse: Nesse ponto, são inevitáveis as conclusões fatalistas em que se verifica um circuito cultural submetido a padrões bem definidos e muito incipiente para abrigar determinadas propostas. Talvez a *Marginália* tenha sido vítima do próprio veneno.

RMJ: Os cineastas, assim como os cinéfilos e a crítica (universitária ou não), não mais pensam em cinema naquela velha chave Indústria & Arte. No Brasil, recalcou-se muito o debate em 20 anos, até pela massacrante instabilidade do suporte à produção. Cresceu a vontade legítima, profunda e meio cega de se chegar um dia à indústria. Não deixa de ser saudável, se não esquecemos o lado da arte, como acontece. Nas novas enciclopédias nacionais, mesmo no caso da Miranda & Ramos,

adotam-se os longametragistas, entre outros critérios super-industrialistas, a meu ver pouco críticos. O certo seria falarmos em pseudo-industrialismo. Todos os balanços da retomada que estão saindo só pensam no cinema industrial. Mesmo quando se fala de curta ou até de experimental, o sentido perdeu o lastro de antes, ou deslocou-se de campo, foi para o museu, é como se fosse outro fenômeno. Há o caso singular e auspicioso do Carlos Adriano, há o pessoal do vídeo por outro lado, e o ressurgimento da produção e de festivais de Super-8. Daria até para dizer que a retomada do Super-8 não tem nada a ver com a dita Retomada do Cinema Brasileiro. Tampouco Arthur Omar, Éder Santos e um monte de curtametragistas interessantes. E quando há debate estético, como começa a acontecer, só interessa mesmo se for sobre os últimos lançamentos do circuitão. O resto anda muito setorizado ainda, apesar de esforços em contrário. O vídeo continua redescobrendo todas as pólvoras. Até o grande ecumenismo do Arlindo Machado, que é formidável, reconhecamos, conseguiu ignorar o Marginália 70 em seu livro recém-lançado dentro do próprio Itaú Cultural.

Sinopse: Até que ponto o contexto de época (da produção dos filmes) foi contextualizado no âmbito específico da itinerância? A temporada inicial no Itaú teve a vantagem de contar com os outros desdobramentos do projeto, que abordavam simultaneamente outras expressões.

RMJ: Eu creio que a itinerância ressentiu-se de algum modo de não possuir meios de fazer o contexto da grande exposição paulistana. Propus ao Itaú que se buscasse em cada cidade um diálogo com os ecos locais da produção superoitista e/ou experimental, que a maioria delas mantém em suas peculiaridades até hoje. Por exemplo, apenas uma sessão de abertura com obras locais não presentes na mostra, debates com figuras correlatas da cidade, pois já tinha tudo isso no mapeamento

que fiz. Eu havia compreendido o quão profundamente localista fora o experimentalismo do Super-8 em seu desenvolvimento geral no Brasil dos anos 70. Tenho certeza que as polêmicas se reacenderiam, a itinerância marcaria bem mais. Porém o Itaú não teve sensibilidade ou flexibilidade para alterar o seu padrão rígido e precário de difusão. É muito prepotente e ‘paulista’ (no pior sentido) ir a Recife, Salvador ou Curitiba explicar e mostrar o que foi o superoitismo (para eles, que o viveram tão intensamente) e ainda sem levar sequer os filmes locais que fizeram parte do resgate e estavam na mostra paulistana.



Sinopse: De onde vem o seu interesse pelo cinema experimental?

RMJ: Trabalho com isso desde os tempos da revista Cine-Olho e dos cineclubes universitários da década de 70, quando organizamos o Cineclubefau e o CINUSP, junto com a reconstrução dos DCEs livres. E, mais tarde, nos cinco anos em que morei em Paris, tive a chance de ver quase tudo aquilo que no Brasil era ultra-espórado de se ver e que sabíamos da existência só por alguns livros importados. Vi que aquilo que os EUA e a

Europa chamam de Cinema Experimental, nós de fato desconhecíamos quase por completo, estávamos, e estamos ainda, fora do circuito. Em seguida, me perguntei se o nosso próprio experimental não nos era desconhecido também. Desde os anos 80, eu vinha relacionando a história do cinema com as matérias que ensinava na Belas Artes, história da arte e da arquitetura, tema também dos meus trabalhos de pós-graduação. A partir de 1998, minhas pesquisas na ECA convergiram de vez para o filme de artista e o cinema experimental brasileiro.

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 10 ano VI dezembro 2004

Diretoria: Ismail Xavier, Maria Dora Mourão, Maurício Hirata F. e Newton Cannito

Conselho Editorial: Eduardo Moretin, Esther Hamburger, Henri Gervaiseau, Ismail Xavier, Leandro Saraiva, Maria Dora Mourão, Mauro Baptista, Maurício Hirata F., Newton Cannito, Paulo Alcoforado e Rubens Machado Jr.

Editor: Newton Cannito

Diretor de Arte e Diagramador: Maurício Hirata F.

Secretários de Redação: Silvio Crespo e
Paulo Santos Lima

Produção: Educine - Associação Cultural Educação e Cinema

Secretária de Produção: Maria Gercina Bastos

Projeto Gráfico: Officinae Design e Maurício Hirata F.

Imagens:

Capa: Cena do vídeo *Televisões* de Luciano Oliveira, Nayana Gouvêa e Thiago de Brito, produzido através das Oficinas Kinoforum

Contra-capas e Índice: Júlia Braga

Míolo: divulgação - exceto quando citado

Revisão: Inês Figueiró

Revisão de diagramação: Rafael Teixeira

Colaboradores: Alexandre Patez Galvão, Maria Rita Kehl, Marcos Pierry, Miriam Chnaiderman, Renato Nery e Stella Senra.

Agradecimentos: Alexandre Linares, Christian Sagaard, Kalu Chaves, Lina Murano, Lizandra Almeida, Oficinas Kinoforum, Rogério Campos e Zita Carvalhosa.

Site: www.revistasinopse.org.br



APOIO

FUNDO
NACIONAL DE
CULTURA



MINISTÉRIO
DA CULTURA

REALIZAÇÃO

fic^s



eca

USP