

Kineo

*Ensaaios Sobre o
Cinema do Simulacro*

Cinema Existencial, Cinema Estrutural e
Cinema Brasileiro Contemporâneo

ANDRÉ PARENTE



PAZULIN

ISBN 85-86816-01-9



9 788586 816017

ANDRÉ PARENTE

Ensaaios Sobre o Cinema do Simulacro

EE

Os ensaios que compõem este livro são atravessados por uma idéia que confere unidade aos textos e lança os termos para se pensar o cinema contemporâneo numa única operação - estética e política - que define em larga medida o lugar que a reflexão sobre a imagem cinematográfica deve instaurar hoje. Este lugar, que é de forma ampla o da crítica de arte, precisa, de acordo com Giulio Carlo Argan,

Ensaaios Sobre o Cinema do Simulacro

Copyright © by André Parente

Catalogação na fonte do Departamento Nacional do Livro

P228e Parente, André. 1957-
Ensaios sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema
estrutural e cinema brasileiro contemporâneo / André Parente: prefácio,
revisão técnica e organização: Liliane Heynemann. - Rio de Janeiro:
Pazulin, 1998.
172 p.: 14.5 X 20.5 cm.

ISBN 85-86816-01-9
Inclui Índice.

1. Cinema - História. 2. Cinema - Brasil. 3. Roteiros cinemato-gráficos -
História e Crítica. I. Heynemann, Liliane. II. Título.

CDD-791.4

Capa

Marcello Lino

Projeto Gráfico

Mariana Hermeto

Revisão

Cecília Moreira

*Assistente de Projeto Gráfico
e Edição Eletrônica*

Aline Coelho

Direitos para esta edição contratados com
PAZULIN EDITORA LTDA.
Rua das Laranjeiras, 441/401
22240-002 Rio de Janeiro, RJ
tel/fax: (021) 225-2215
e-mail: pazulin@pontocom.com.br

Núcleo de Tecnologia da Imagem
Escola de Comunicação UFRJ
Av. Pasteur, 250 / fundos
cep 22290-240
Praia Vermelha
tel: (021) 295 9399
fax: (021) 295 9499
e-mail: aparente@acd.ufrj.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não autorizada desta
publicação, no todo ou em parte,
constitui violação do copyright.
(Lei 5.988)

Sumário

Agradecimentos, 7

Prefácio, 9

Cinema Existencial, 15

A Arte do Interstício e do Vazio, 17

O Pequeno Teatro e a Grande Ilusão, 28

Modelos de Vozes Brancas, 42

As Linhas de Fuga de Alain Tanner, 52

Andrei Tarkovski, 59

Cinema Estrutural, 65

Marienbad, a Última Versão da Realidade, 67

Alphaville, a Capital da Dor, 77

O Impostor Inverossímil Raul Ruiz, 90

Cinema Brasileiro Contemporâneo, 105

A Década de Oitenta, 107

As Novas Gerações: o Cinema da Vila, 111

Passagens Entre Imagens, 115

A Luta Operária e o Documentário, 118

A Juventude e o Cinema Existencial/Comunicacional, 123

Um Cinema Pós-Moderno?, 126

Um Cinema de Replicantes, 131

Os Anos 90: Cinema e Audiovisual, uma Questão Política, 135
For All: o Triunfo da Vontade, 142
Espaço Crítico e Produção Audiovisual: uma Questão
Estética, 149
Um Outro Cinema: o Super-Outro, 152
Índice Onomástico, 156

Agradecimentos

Este livro é fruto do convite desinteressado de alguns amigos como Bernardo Carvalho, Rosa Lima, Eric Alliez e Muniz Sodré, que me incitaram a escrever grande parte dos artigos aqui apresentados.

Os artigos que o compõem foram escritos entre 1987 e 1997, nos anos seguintes à minha volta da França, onde fiz o Doutorado em Cinema sob a orientação de Gilles Deleuze.

O apoio do CNPq foi decisivo para a realização das pesquisas que resultaram nestes ensaios.

Agradeço a generosidade de Liliane Heynemann, que dedicou algumas de suas preciosas horas na organização e revisão do livro.

Prefácio

Os ensaios que compõem este livro são atravessados por uma idéia que confere unidade aos textos e lança os termos para se pensar o cinema contemporâneo numa única operação – estética e política – que define em larga medida o lugar que a reflexão sobre a imagem cinematográfica deve instaurar hoje. Este lugar, que é de forma ampla o da crítica de arte, precisa, de acordo com Giulio Carlo Argan, ser o da luta por uma “intrínseca politicidade da cultura”, tarefa aqui assumida em sua radicalidade.

A centralidade que a noção de simulacro ocupa nos ensaios de André Parente vem, portanto, contemplar as instâncias política e estética, integrando-as num só domínio e substituindo uma ordenação cronológica de vertentes cinematográficas em favor de um peculiar caráter “histórico” que orienta sua leitura: história que procede por estilos e devires, não por etapas, e que por isso mesmo engendra um pensamento sobre o cinema no sentido deleuziano de “algo que também se faz, não menos que seu objeto”.

É assim que, numa perspectiva nitidamente comparativa, o autor nos dá a ver um embate entre um cinema capaz de “nos dar um pouco de real e de mundo”, de extrair imagens verdadeiras dos clichês, e aquele, característico da vertente de inspiração pós-moderna da década de 80, que reproduz seus recorrentes impasses, não sob a forma de uma crise, como nas expressões artísticas de extração moderna, mas como submissão às

determinações que anunciam o fim da história e sepultam a possibilidade do novo num funeral de citações.

Se o cinema é por excelência arte do simulacro, da cópia, da representação, termos pesados de sentido na longa história do pensamento sobre as relações entre arte e realidade, o cinema do simulacro – cujos pressupostos estéticos se identificam com o conceito de imagem-tempo em Deleuze – deve fazer da arte cinematográfica *uma potência do falso*.

Em *Cinema 2: a Imagem-Tempo*, Deleuze descreve a passagem realizada pelo cinema moderno do pós-guerra, a partir, sobretudo, do marco do Neo-realismo italiano. Passagem que vai da crise da imagem-ação à pura imagem ótica-sonora e que, ao provocar, através de diferentes operações filmicas, uma ruptura com os esquemas sensório-motores que constituíam nossos sistemas de defesa, revela, e nos devolve, o mundo em seus aspectos intoleráveis ou de insuportável beleza.

Uma vasta produção de imagens irá atualizar essa possibilidade. Os *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro* fazem irromper, na cena mesma dos clichês da pós-modernidade, algumas de suas expressões mais significativas, que se convertem desse modo em verdadeiras imagens de resistência.

“Tudo que há de novo na arte surgiu em resposta a uma necessidade espiritual”, afirmou Tarkovski. A leitura dos textos de André Parente potencializa essa necessidade para além dos limites circunstanciais que restringem sua validade a um tempo de inquietações, de cuja morte precoce somos herdeiros tanto quanto vítimas. Ao submeter suas “imagens-resposta” à luz fria das imagens-pastiche de um dado cinema mais recente, o autor comprova que as primeiras podem consistir num presente que não cessa de nos percorrer.

Dividido em três partes, Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo, organizadas em torno de determinados elementos em comum que justificam sua periodização, *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro* coloca em circulação os temas, conceitos e rupturas estéticas perpetradas pelas próprias imagens cinematográficas e que se relacionam necessariamente com outras práticas: “É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos”, afirma Deleuze sobre a teoria do cinema.

As leituras de filme do presente volume presentificam essa multiplicidade do olhar, ao incorporar, por exemplo, à vigorosa análise fílmica de Renoir, a reflexão de Rilke sobre a representação da paisagem na pintura. Multiplicidade do olhar e do pensamento que incide na imagem cinematográfica, sem abandonar o que lhe é próprio: a substituição do plano pela cena a partir da utilização da profundidade de campo, as relações entre som e imagem, as modalidades de duração dentro de um mesmo filme (descritas no texto sobre Tanner), comentários que contribuem para que cada imagem constitua uma experiência original e permutável de conhecimento.

Em Cinema Existencial, o autor analisa os cineastas Yasujiro Ozu, Jean Renoir, Robert Bresson, Alain Tanner e Andrei Tarkovski. Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Raul Ruiz formam o elenco de diretores enfocados em Cinema Estrutural, enquanto os ensaios de Cinema Brasileiro Contemporâneo formulam uma reflexão crítica sobre a produção brasileira das décadas de 80 e 90.

O primeiro bloco trata de autores que, guardadas as diversidades de suas escritas, inscrevem-se na retomada de uma perspectiva

espiritual encarnada na espessura mesma da existência, expressa nas operações fílmicas. Os ritmos de enunciação, a construção e desconstrução de personagens, os enquadramentos e *travellings*, a escolha dos pontos de vista significam uma ação sobre o mundo: imagens como eventos, recortadas à homogeneidade do tempo, um “encerrar-se fora de si”, como ensina Blanchot.

Em Ozu, por exemplo, nos mostra o autor, que recria a estilística do cineasta japonês pela categorização de suas imagens em plano *Tatami*, *Ma* e *Mu*, o cotidiano, o regular, o banal, o anônimo integram uma narrativa desconcertante por corresponder ao próprio espaço em que se atualizam: “Como na pintura japonesa ou chinesa, Ozu aperfeiçoou os espaços descontínuos, os espaços vazios e o silêncio, ao mesmo tempo em que as trajetórias de seus personagens foram se transformando em trajetórias anônimas, como a de um trem, e imóveis, já que os personagens foram perdendo a mobilidade”.

A descrição das diferentes maneiras com que as imagens fílmicas podem romper com a indiferenciação é desenvolvida nos demais ensaios. Renoir subverte o real e o espetáculo “convidando o espectador a participar do jogo e da multiplicidade de máscaras”. Em *Charles Mort ou Vif*, primeiro longa de ficção de Tanner, o personagem, emblemático da “perfeição” e da neutralidade suíça, literalmente “rompe com as aparências”, passando a ver e experimentar para além delas. Nos filmes de Tarkovski os anti-heróis executam movimentos do espírito, mais que ações, seu trágico heroísmo consistindo em “estar pronto ao sacrifício” (e, acrescentaríamos, a partir da indicação do autor da relação desses personagens com os heróis de Dostoiévski, um trágico extraído ainda da confissão de seu

próprio ridículo e de sua impotência).

Em *Diário de um Pároco de Aldeia*, adaptação do romance de Georges Bernanos por Bresson, a palavra desliza e faz problema com a imagem, que chega ao limite de seu desaparecimento, realizando uma ausência análoga ao da poética moderna em Mallarmé.

Cinema Estrutural, segunda parte do livro, trabalha com a noção de uma estética do simulacro que aqui assume diferentes estratégias. Ela pode constituir uma “geometria variável”, como em *O Ano Passado em Marienbad*, de Resnais (e Robbe-Grillet, roteirista do filme), ou, como em *Alphaville*, de Godard, operar uma serialidade tríplice que corresponde “às três formas de pensamento presentes no filme, como se fossem três metafísicas ou automatismos psíquicos distintos”. E pode, através de uma estética propriamente barroca, utilizar de forma labiríntica o infinito potencial de falsificação do cinema, reproduzindo-o num jogo de espelhos e citações, como vemos no ensaio sobre Ruiz.

Cinema Brasileiro Contemporâneo, última parte (ou “viagem”), constrói, através de cinco ensaios, uma verdadeira e contundente revisão crítica do cinema brasileiro realizado nas últimas duas décadas. Trata-se de um olhar intensamente atento a todas as suas manifestações, este que André Parente lança ao nosso cinema e ao próprio pensamento que busca apreendê-lo. O papel da urbanidade e o *revival* do gênero policial, o *Cinema da Vila*, a temática da questão operária, o “cinema gaúcho”, os curtas, os personagens estrangeiros que irrompem profusamente na cena de nossa “pós-modernidade” cinematográfica acabam, quando historiadas pelo autor, por desenhar um panorama inquietante da produção nacional mais recente. Realizando um confronto entre as imagens criadoras de um cinema de invenção

e as de “um cinema de replicantes”, os textos dedicados ao cinema brasileiro sugerem o diagnóstico, mas também o antídoto: “O que quer o que pode esse cinema? É uma questão que devemos nos lançar. A luta por recursos do governo e dos empresários talvez tenha obscurecido a luz da ousadia de um cinema do possível, do devir, do novo que sempre foi a única possibilidade para os cinemas do Terceiro Mundo”.

Liliane Heynemann

PRIMEIRO ENSAIO

Cinema Existencial

A Arte do Interstício e do Vazio

O cinema de Yasujiro Ozu suscita, ainda hoje, muitas questões. A obra de Ozu não pertence ao passado do cinema, mas a seu futuro. Não por acaso ele foi redescoberto nos anos 80, como contraponto ao cinema pós-moderno: trata-se de um cinema de grande atualidade, na medida em que aponta ao mesmo tempo para o fim de um antigo mundo e para a ausência de mundo, para o fim de um antigo cinema e para a ausência de cinema. Falar de Ozu hoje é ao mesmo tempo um prazer e uma necessidade: é uma forma de resistência, já que o campo onde se exerce o cinema se reduz a cada dia devido à proliferação de imagens-clichê.

Ozu nasceu em 12 de dezembro de 1903, em Tóquio. Entre 1927 e 1963 realizou 53 filmes de longa-metragem, 21 dos quais desapareceram. A imensa consagração crítica de seus filmes (seis deles ganharam o 1º prêmio do ano da revista *Kinema Jumpo*) teria, paradoxalmente, dificultado sua difusão no estrangeiro: os japoneses o consideravam tipicamente japonês e temiam que ele não fosse compreendido no ocidente. *Viagem a Tóquio*, um dos seus filmes mais conhecidos, só foi exibido em Paris em 1978, com vinte e quatro anos de atraso. No entanto, ao contrário do que se pensa, esse atraso deve ser atribuído muito mais ao estilo do que ao “conteúdo cultural” dos filmes. Com o aparecimento do Neo-realismo, da *Nouvelle Vague* e dos novos cinemas do ocidente (“cinema direto”, “cinema novo” no Brasil, na Alemanha e nos países do leste), criou-se uma receptividade maior para esse tipo de cinema onde a intriga, a dramatização das emoções, as ações espetaculares e o sensacionalismo são secundários, senão inexistentes.

Trajetórias anônimas

Os filmes de Ozu, feitos nos estúdios Shochiku – onde ele tinha a sua própria *troupe* de atores e técnicos – com grande rapidez e poucos recursos, contam sempre as mesmas histórias banais, sobre os mesmos personagens comuns, da mesma cidade, Tóquio. Eles formam uma grande crônica da metamorfose da vida da classe média no Japão, do processo de ocidentalização e do declínio da família tradicional japonesa. No entanto, o olhar de Ozu não é ressentido ou acusador, nem mesmo nostálgico, como, por exemplo, a nostalgia distanciada de um Wim Wenders. As relações sociais que formam a substância dos filmes de Ozu, os conflitos de gerações, as relações de trabalho do homem assalariado e as relações familiares que constituem mais ou menos as três fases temáticas de sua obra não são hierarquizadas segundo reflexos fixos, sejam eles históricos, ideológicos, éticos ou estéticos. Trata-se de um ponto de vista mutável, móvel, que segue a inclinação do olhar e as solicitações do novo tempo. Ozu não é historiador, político, moralista ou esteta, mas sim um pensador, um artista, diria Nietzsche, que deseja o novo mundo. Não se trata apenas de um saber, mas de uma sutil sabedoria que não confunde o sentido do novo com a verdade da coisa dita, vista ou sentida pelo novo homem, já que este se encontra no momento raro em que o pleno de sua identidade se instala num novo espaço, aquele do interstício e do vazio. Neste sentido a arte de Ozu se afirma extremamente oriental: arte do interstício (*Ma*) e do vazio (*Mu*).¹ Trata-se de deixar o caminho do sentido aberto e incerto. De *O Coração de Tóquio* a *Dia de Outono*,² os trens atravessam os filmes de Ozu como um *leitmotiv*. Em *As Irmãs Munekata* e em *Viagem a Tóquio*, os trens parecem desviar ou mesmo excluir os seres que os contemplam de suas próprias trajetórias, assim como faz um silêncio que emerge no meio de uma linha musical. Como na pintura japonesa ou chinesa, Ozu aperfeiçoou os espaços descontínuos, os

espaços vazios e o silêncio, ao mesmo tempo em que as trajetórias de seus personagens foram se transformando em trajetórias anônimas, como a trajetória de um trem, e imóveis (trajetória interior), já que os personagens foram perdendo a mobilidade. Além disso, os personagens que sofrem a ausência de um outro – em *Pai e Filha*, *Também Fomos Felizes*, *Viagem a Tóquio*, *Flor Higanbana* e *A Rotina Tem Seu Encanto*, o pai fica só, seja porque a mãe morre, seja porque sua filha se casa – foram se transformando cada vez mais em personagens que sofrem radicalmente a ausência de si mesmos.

Cotidiano

Quando Ozu começou a fazer cinema, o cinema japonês se dividia entre os filmes *Jidai-Geki* (filmes sobre o Japão tradicional) e os filmes *Gendai-Geki* (filmes sobre o Japão moderno). Seus primeiros filmes eram bastante influenciados pelo cinema americano, sobretudo Lubitsch, McCarey e Hawks: a mistura da comédia, do melodrama e do filme *noir*, a utilização um tanto expressionista da luz, as fusões etc. Nesta época, seus filmes se alternavam entre comédias sobre os estudantes e melodramas realistas sobre as dificuldades da vida dos assalariados e desempregados. Na verdade, a divisão entre comédia e melodrama exprime muito bem a alternância de dois sentimentos que acompanham todo seu cinema: o humor sutil, por vezes anarquista, e a tristeza suave (*mono no aware*). Mas, ao contrário do cinema ocidental, Ozu rejeita os acontecimentos, as ações e os personagens notáveis: nele, tudo é ordinário, banal, cotidiano, repetitivo, mesmo as lágrimas e a morte são parte da vida ordinária e não emergem como tempo forte ou como acontecimentos extraordinários: “Eu quero dar às pessoas o sentimento da vida sem retratar os altos e os baixos dramáticos”.³ Os tempos fortes do cinema clássico, tanto nas comédias e melodramas,

como no cinema de ação, dão lugar, em Ozu, à banalidade do cotidiano e à imagem do que é o personagem, do que ele diz e faz, independente de qualquer referência à intriga. O roteiro é quase exclusivamente realizado através de conversações quaisquer, sem que exista um assunto preciso. Os próprios atores não representam nada. O que importa são as suas presenças, suas expressões físicas e morais, assim como em Bresson e Rohmer. É sintomático que Ozu fale de seus atores como de “pinceladas de cor”. É significativo, também, que tenha feito *remakes* de seus próprios filmes: *Bom Dia* retoma *Eu Nasci, Mas...*; *Ervas Flutuantes* refaz a *História de Ervas Flutuantes* e *Dia de Outono* é um *remake* de *Pai e Filha*.

Plano *Tatami*

Pouco a pouco, o estilo de Ozu foi se depurando e se tornando um dos mais concisos e sóbrios de todo o cinema. Ele abandonou os procedimentos de ênfase e hipérbole – iluminação ligeiramente expressionista, fusão, ritmos e elipses marcados, movimentos de câmera, dramatização dos gestos – para adotar um princípio de naturalidade zen, o *wou chi*: um nada de nada, ou, em outras palavras, um nada especial que se refere a um estado de coisas expresso em sua naturalidade.

Em 1932, durante a filmagem de *Eu Nasci, Mas...*,⁴ Ozu abandona para sempre as fusões e decide utilizar a montagem *cut* (corte seco). Em 1932, em *Coração de Tóquio*, “forçado” a baixar a câmera a alguns centímetros do solo para filmar crianças numa seqüência antológica, gostou do resultado e o adotou para sempre. Não podendo deslocar a câmera sob um tal ângulo, acabou aceitando o corolário da câmera fixa, abandonando quase totalmente os movimentos. Plano fixo, câmera baixa, em ligeiro *contre-plongé*, o teriam levado a adotar também a

objetiva 50 milímetros para todos os filmes, na medida em que uma objetiva mais aberta ou fechada implicaria, nesta posição, em ângulos acentuados ou aberrantes. A câmera baixa de Ozu não parou de fazer glosar seus exegetas: parábola estética, *parti-pris* arbitrário, expressão da comunicação horizontal entre os personagens (o conflito de gerações seria a comunicação vertical), olhar da infância perdida sobre a imobilidade dos adultos... Ora, o plano *tatami* de Ozu tem a ver com a sabedoria zen, feita de aceitação do mundo, que nos ensina que tudo na vida é ordinário, regular, cotidiano. “Às vezes”, diz Ozu, “as pessoas tornam as coisas simples complicadas. A essência da vida, que parece confusa, pode ser simples de maneira totalmente inesperada”.⁵ Em *Dia de Outono*, num diálogo entre dois amigos, um deles diz: “Somos nós que complicamos a vida, agitando a água que dorme”. A experiência do *satori* é assim definida por Suzuki: “ela é semelhante à experiência ordinária, cotidiana, salvo que ela se passa a alguns centímetros do solo”.⁶ Não há nada que explique melhor o plano *tatami*.

Ma

Os espaços descontínuos e desconectados, tão constantes e sistemáticos na obra do cineasta japonês, produzem uma transgressão da decupagem clássica e destroem a representação de um espaço-tempo orgânico e totalitário. No cinema clássico, a determinação do enquadramento, do plano e da decupagem é motivada, isto é, ela deve manter a ilusão de que a coisa filmada ou narrada é anterior ao dispositivo fílmico utilizado para “enunciá-la”. Os espaços descontínuos, as discontinuidades de olhar, de direção, de movimento, de objetos etc., assim como os planos vazios que veremos adiante, atestam a anterioridade dos processos fílmicos utilizados em relação ao filmado ou narrado. Mesmo quando Ozu ainda utilizava movimentos de câmera, os reenquadramentos e os

movimentos de acompanhamento provocavam arbitrariamente o movimento dos personagens. Ao contrário do cinema clássico, os movimentos de câmera precedem os deslocamentos dos personagens ou condicionam seus comportamentos. Em *Eu Nasci, Mas...*, um *travelling* nos mostra empregados de uma firma em suas mesas de trabalho. Cada empregado boceja isoladamente no momento preciso em que ele é visto. Um único empregado foge à regra e não boceja. Após ter passado por ele, a câmera pára, volta atrás e aguarda que ele execute o gesto esperado, o que ele não deixa de fazer. Mesmo mais tarde, com o abandono dos movimentos de acompanhamento e dos reenquadramentos, os dispositivos da decupagem de Ozu continuaram a preceder e condicionar o narrado ou enunciado. Desta forma, se um personagem sentado se levanta, a câmera continua imóvel, enquadrando a parte baixa de seu corpo. No plano seguinte, fixo, à meia altura, no mesmo eixo, o mesmo personagem se levanta e entra no campo visual. Essa repetição do gesto do personagem cria a impressão de um retrocesso no tempo e atesta a anterioridade do filme sobre o seu conteúdo. Um outro modo de descontinuidade consiste em deslocar os objetos de lugar, ou mesmo suprimi-los ou acrescentá-los, entre um plano e outro.

É que Ozu, assim como Eisenstein,⁷ se preocupava mais com a composição de cada plano isoladamente do que com a ilusão de verossimilhança. Uma das funções da decupagem clássica consiste em situar os personagens no espaço. Assim, quando dois personagens se olham ou conversam, o “campo/contracampo” mostra cada um deles isoladamente olhando em direção contrária. Em Ozu, o olhar dos personagens vai quase sempre na mesma direção e cria no espectador a impressão de desorientação espacial e o sentimento de que os personagens não somente não se olham, mas olham no vazio, no infinito.

Segundo Bergala,⁸ os “olhares-Ozu” se furtam à paixão suturante do

espectador e frustram a sua vontade de identificação. O olhar indeterminado dos personagens de Ozu, na medida em que não sabemos de onde e para onde eles olham, coloca o espectador numa posição singular: um espectador que não é nem centrado (*voyeur*), nem excluído (interpelado pelo filme), mas espectador desse vazio, desse nada que os personagens parecem olhar; um espectador cujo olhar participa da linha de fuga dos olhares, jamais um interlocutor. Se o cinema de Ozu nos dá a impressão de que os homens e as coisas se mostram como eles são em si, é que os dispositivos fílmicos são paradoxalmente arbitrários e sem origem. O cinema de Ozu consegue o milagre de criar um tipo de “enunciação” que diz: “eis aqui, mas um eis aqui que não remeteria, como em tantos outros cineastas, à autoridade do mostrador, ao ‘eu’ que elegeu o ‘isso’ em questão (eu escolhi mostrar isso), nem à necessidade histórica de um destinatário subjugado (veja isso que é para você)”.⁹ Assim como os espaços e olhares descontínuos, desconectados, os espaços vazios nos dão o sentimento de uma enunciação sem autor, de um olhar sem sujeito, de uma presença concreta criada por uma enunciação vazia.

Mu

Muitos filmes de Ozu começam com imagens de espaços vazios, como em *Pai e Filha*: três planos fixos da estação de Kamakura vista do exterior, onde temos pedaços do prédio, árvores, flores etc., e um plano fixo do teto de um templo, cujas arestas formam diagonais simétricas. Os espaços vazios – exteriores ou interiores vazios de acontecimentos e personagens – podem muitas vezes surgir numa cena, como *inserts*, ou entre uma cena e outra. No entanto, ao contrário do que se pensa, eles não possuem nenhuma função narrativa, seja ela rítmica ou descritiva, como por exemplo a descrição do espaço que engloba a

cena ou a situação narrada. Os espaços vazios de Ozu são autônomos e atestam um estado de pura contemplação, ao mesmo tempo em que são fortes injeções infinitesimais de a-temporalidade. Deleuze mostrou que os espaços vazios (*naturezas-mortas*, D. Ritchie, *stases*, P. Schrader e *pillow-shots*, N. Burch) se dividem em espaços ou paisagens vazias e naturezas-mortas, assim como em Cézanne.¹⁰ Os espaços vazios são acontecimentos puramente óticos e sonoros num espaço vazio de acontecimentos.

A natureza-morta é a imagem do vaso que se intercala entre os dois primeiros planos de Noriko, no quarto, logo depois que ela havia decidido se casar (*Pai e Filha*); é a imagem belíssima da garrafa e do farol no começo de *Ervas Flutuantes*; do vaso com frutas em *Mulher de Tóquio* ou das frutas em cima da mesa em *O que a Dama Esqueceu?*. No momento em que a imagem cinematográfica se confronta mais estreitamente com a foto, ela se distingue desta radicalmente: “as naturezas-mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos do vaso: essa duração do vaso é precisamente a representação do que permanece, através da sucessão dos estados mutáveis. Uma bicicleta também pode durar, o que significa representar a forma imutável, isso que se move, a condição de permanecer, de ficar imóvel, colada no muro (em *História de Ervas Flutuantes*). A bicicleta, o vaso, as naturezas-mortas são imagens puras e diretas do tempo. Cada uma delas é o tempo, a cada vez, sob tais e tais condições do que muda no tempo. O tempo é o cheio, ou seja, a forma inalterada preenchida pela mudança”.¹¹ Com os espaços vazios e as naturezas-mortas Ozu se confronta com a questão do cheio e do vazio nas artes japonesa e chinesa. O cheio e o vazio são os dois aspectos ou dimensões da contemplação pura, mas também se relacionam com o pensamento do permanente e do efêmero. O que permanece é o tempo como forma pura, o que muda é o efêmero, as coisas em sua evanescência: “Agora, diz Ozu, eu creio que o que me atrai num filme é seu aspecto transitório, sua qualidade evanescente,

como a bruma”.¹² A morte da família japonesa e a morte do indivíduo são os principais temas da última fase do cinema de Ozu. Mas a morte não é um acontecimento irreversível, ela é coextensiva à vida e múltipla (nós não paramos de morrer), a morte é uma instância ao mesmo tempo permanente e mutável, cósmica e cotidiana: forma pura e imutável do que muda.

Ozu morreu, vítima de um câncer, em 1963, no dia do seu aniversário. Ele foi enterrado em Kitaa-Kamakura, no templo de Enkaku-ji. A sua tumba, uma pequena caixa de mármore negro, não traz nenhuma data ou nome, somente um ideograma do chinês antigo – *Mu* – que significa vazio, nada, o nada...

Filmografia de Yasujiro Ozu

Ozu teria realizado, entre 1927 e 1963, mais de cinquenta filmes. No entanto, muitos deles desapareceram, sem deixar traços. A lista que se segue se refere aos filmes conhecidos através de cópia ou negativo.

Wakaki hi, 1929

Hogoraka ni Ayume, 1930

Sono yo no Tsuma, 1930

Kaishain Sekatsu, 1931

Ojosan, 1931

O Coração de Tóquio (Tokyo no Gassho), 1932

Eu Nasci, Mas... (Umarete wa Mitakeredo), 1932

Mulher de Tóquio (Tokyo no Onna), 1933

Hijosen no Onna, 1933

Dekigoroko, 1934

História de Ervas Flutuantes (Ukigusa Monogatari), 1934

Tokyo no Yado, 1935

Jinsei no Onimotsu, 1936
Hitori Musuko, 1936
O que a Dama Esqueceu? (Shukujo Wa Nani Wo Wasurekata), 1937
Toda-ke no Kiodai, 1941
Chichi Ariki, 1942
Nagaya Shinshiroku, 1947
Kaze no Naka no Mendori, 1949
Pai e Filha (Banshun), 1949
As Irmãs Munekata (Munekata Shimai), 1950
Também Fomos Felizes (Bakushu), 1951
Ochasuke no Aji, 1953
Viagem a Tóquio (Tokyo Monogatari), 1954
Soshun, 1956
Tokyo Boshoku, 1958
Flor Higanbana (Higanbana), 1958
Ervas Flutuantes (Ukigusa), 1959
Bom Dia (Ohayo), 1960
Dia de Outono (Akibiyori), 1960
Fim de Verão (Kohayagawa-ke no Aki), 1961
A Rotina Tem Seu Encanto (Samma no Aji), 1962

Notas

¹ O *Ma* é uma noção inerente à cultura japonesa e significa um interstício ou uma ruptura entre dois elementos ou ações sucessivas. O *Mu* é um signo do chinês antigo que significa vazio, nada.

² Título sob o qual o filme foi lançado comercialmente no Brasil.

³ OZU, Yasujiro. *Pour Parler de Mes Films*. In *Positif*, 203, p. 25. A revista

Positif consagrou vários dossiês a Ozu com textos de Hubert Niogret, Michel Ciment, Dominique Paini, Jacques Petat, Joel Magny, K. William Guérin, entre outros (cf. nº 205, 265 e 266).

⁴ Uma seqüência inesquecível desse filme: os filmes amadores do patrão são projetados para os filhos dos funcionários que descobrem que seus pais são submissos aos patrões. Como consequência, eles fazem greve de fome. Já em *Bom Dia*, de 1959, as crianças fazem greve de fome porque os pais tiram a televisão de casa.

⁵ OZU, Yasujiro. *Op. cit.* p. 25

⁶ Cf. WATTS, Alan. *O Budismo Zen*. Lisboa: Presença, 1979, p. 42. Ver também ANDERSON, Lindsay. *Two Inches off Ground*. In *Sight and Sound* nº 27, 1957-58. Este foi um dos primeiros artigos sérios escritos no Ocidente sobre Ozu.

⁷ A respeito da prevalência da composição sobre as regras de continuidade na obra de Eisenstein, cf. BURCH, Noel. *Praxis du Cinéma*. cap. 3, *Plastique du Montage*.

⁸ BERGALA, Alain. *L'Homme qui se Lève*. In *Cahiers du Cinéma* 311, 1980, pp. 24-30.

⁹ *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 26; RITCHIE, Donald. *Ozu*. University of California Press, 1974; SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972; BURCH, Noel. *Pour un Observateur Lointain*. Paris: Cahiers du Cinéma-Callimard, 1981.

¹¹ DELEUZE, G. *Op. cit.* p. 28.

¹² OZU, Y. *Op. cit.* p. 19

O Pequeno Teatro e a Grande Ilusão

"Je joue
Tu joues
Nous jouons
Au cinéma
Tu Crois qu'il y a
Une règle du jeu
Parce que tu es un enfant
Qui ne sait pas encore
Que c'est un jeu et qu'il est
Reservé aux grandes personnes
Dont tu fais déjà partie
Parce que tu as oublié
Que c'est un jeu d'enfants
En quoi consiste-t-il
Il y a plusieurs définitions
En voilà deux ou trois
Se regarder
Dans le miroir des autres
Oublier et savoir
Vite et lentement
Le monde
Et soi-même
Penser et parler
Drôle de jeu
C'est la vie"

Godard - 1967

Jean Renoir, segundo filho do pintor impressionista Pierre-Auguste Renoir, nasceu em Paris a 15 de setembro de 1894. Para ele, a arte não é um empreendimento, mas um modo de vida, uma maneira de positivar a vida, busca constante da arte de viver, da alegria de viver. Se a arte reflete um modo de vida é porque a existência precede a essência: "existamos primeiro", diz Renoir, "e depois veremos". Tudo em Renoir aspira à liberdade de existência e à verdadeira nobreza do homem: "a aristocracia do coração" (André Bazin).

Grande parte dos filmes de Renoir foram realizados em cenários naturais e com som direto e demonstram uma grande atenção pela singularidade das coisas e dos seres, uma visão sensual da natureza. Quando Boudu (*Boudu Sauvé des Eaux.*) se salva das águas e aborda a margem do rio, uma panorâmica lenta de 360 graus olha a paisagem, indicando o espaço e a liberdade reencontrada por Boudu, mas mostra também, de forma poética, a beleza singular das margens do Marne. "No final do movimento", diz Bazin, "a câmera enquadra a relva da margem de perto, e pode-se ver distintamente a poeira branca que o vento e o calor levantaram do caminho. (...) Se eu fosse privado até o fim dos meus dias do prazer de ver Boudu, não esqueceria essa relva e sua poeira e a relação que ela estabelece com a liberdade de um *clochard*".¹ Renoir tem uma predileção especial pela água e pela relva, os títulos dos filmes o confirmam: *La Fille de l'Eau*, *Boudu Sauvé des Eaux*, *Une Partie de Campagne*, *O Segredo do Pântano (Swamp Water)*, *A Mulher Desejada (The Woman on the Beach)*, *O Rio Sagrado*, *Le Déjeuner sur l'Herbe*.

Quando Bazin começou a defender a substituição do plano pela cena, provocada pela utilização da profundidade de campo, em Renoir, Welles, Willer e os neo-realistas, muitos entenderam que ele fazia um simples apelo a um cinema realista. É verdade que, para Bazin, a profundidade de campo tem como efeito um aparente acúmulo de realidade, mas ela

implica também, e de modo mais profundo, em uma nova forma de realidade, onde o real não é mais representado ou reproduzido através de modelos preestabelecidos, mas, sim, visado. Em lugar de uma montagem orgânica, de uma representação orgânica relacionada à ação do homem sobre a realidade, de uma instância construtora de onividência (o caráter analítico dos planos) e de onisciência (o caráter sintético da montagem), Bazin defendia a presentificação de um real ambíguo, indiferente, a ser decifrado, e sobretudo um olhar concreto que se colocasse diante da realidade como se esta fosse autônoma, insignificante: um mero ponto de fuga. Com a profundidade de campo o cinema perdeu a presunção de um olhar que relaciona tudo com a ação do homem sobre a realidade. De fato, a profundidade de campo em Renoir atesta uma mutação da imagem cinematográfica comparada àquela ocorrida na arte da paisagem.

Num texto belíssimo sobre a representação da paisagem na pintura, Rainer Maria Rilke mostra que existiu uma lenta transformação do mundo em paisagem, correlativa a uma evolução do homem. Segundo Rilke, para a antiguidade, a paisagem era uma cena vazia que não existia, que não tinha sentido nenhum enquanto o homem não aparecesse, animando-a com a ação serena ou trágica do seu corpo. A paisagem era orgânica, isto é, ela era vista pelo olhar prevenido do homem, que relaciona tudo com ele mesmo, com suas necessidades e seus interesses: era desconhecida a paisagem que não fosse relacionada à ação do homem sobre ela; “desconhecida a montanha em que nenhum deus com rosto de homem morasse; desconhecido o promontório onde não se erguesse nenhuma estátua visível à distância”.² Lembramos que no cinema os planos são classificados e reconhecidos em função das partes do corpo humano enquadradas. Além disso, eles representam a ação do homem no mundo: o que ele vê (plano geral ou imagem-percepção), o que ele faz (plano médio ou americano ou imagem-ação) e o que ele sente (primeiro plano ou imagem-afecção). Se para a

antiguidade a visão do homem era orgânica, é porque tudo o que ele via tinha significado em função do seu corpo: única coisa que retinha o seu olhar. “O homem”, diz Rilke, “embora existisse há milênios, era ainda novo demais para si mesmo, estava por demais encantado consigo para dirigir o seu olhar para outro lugar longe de si mesmo”. Mas eis que a paisagem se torna arte ao mesmo tempo em que se torna um pretexto para a expressão de um sentimento humano: alegria, tristeza, piedade, uma profundidade quase indizível. Pouco a pouco, e de forma imperceptível, o *pathos* se dissipa e se retira da paisagem e a paisagem vai ganhando autonomia, autonomia de uma natureza em devir, de uma arte autônoma em devir. Quando o homem começa a sentir a paisagem como uma coisa distante, diferente dele, como uma realidade de que não toma parte e que está aí, radicalmente fora, uma realidade que não tem sentidos para nos perceber, realidade indiferente, só então o homem pode compreendê-la. “E quando o homem, mais tarde, entrou nesse ambiente como pastor, camponês, ou simplesmente figura no fundo do quadro, ele havia perdido toda presunção e via-se que ele não queria ser nada além de uma coisa (...), que ele está colocado entre as coisas como uma coisa, infinitamente só, e que toda a comunidade se afastou das coisas e dos homens e se retirou para a profundidade comum onde se nutrem as raízes de tudo o que cresce”. Este texto de Rilke poderia ser uma descrição das cenas em que Legrand (*La Chienne*, 1931), Boudu e o barão (*Bas-Fonds*, 1936) se encontram, no final do filme, solitários, na natureza, em meio à profundidade calma das coisas.

O que Bazin nos diz de forma original e profunda é que a substituição do plano pela cena é uma postura diante da realidade, que a torna independente da significação que ela reveste para cada um de nós: realidade indiferente, natureza indiferente, cena insignificante, *o- sempre-fora*. É verdade que em Renoir nós encontramos as mesmas funções descritas por Rilke em relação à arte da paisagem. Ora ela é um pretexto para a expressão de um sentimento humano – os pântanos

de Sologne refletem a silhueta pessimista dos convidados (*A Regra do Jogo*); os redemoinhos do rio sob a tempestade refletem o remorso da mulher que acabara de fazer amor (*Une Partie de Campagne*) –, ora ela deixa de ser um palco dos sentimentos humanos e reveste a forma de um ponto de fuga, o horizonte e a reserva visual dos acontecimentos, como em *O Rio Sagrado*, onde o Ganges, sereno e majestoso, é uma espécie de imagem do tempo, de forma pura do tempo, horizonte cósmico onde Harriet se encontra como uma coisa entre as coisas.

A Regra do Jogo conta a história de uma caçada e de um baile a fantasia organizado nas propriedades de Robert de la Chasney e sua mulher, Christine. Um quiproquó amoroso vai precipitar, durante a festa à fantasia realizada no castelo, a queda das máscaras e a morte de Jurieu, o aviador, assassinado por engano pelo guarda florestal Schumacher, que pensava se tratar do amante (Marceau) de sua mulher (Lisette). Grande clássico dos cineclubes, *A Regra do Jogo* é considerado a obra-prima de Renoir, embora seu filme mais conhecido do público seja *A Grande Ilusão*. *A Regra do Jogo* reúne todas as descobertas, no campo dos processos artísticos, do cinema de Renoir: a ausência quase total da utilização de primeiro plano e do campo/contracampo, elementos básicos da decupagem clássica; a utilização da profundidade de campo, do plano seqüência em movimento, do som direto e dos cenários naturais; a recusa de uma intriga linear, da dramatização e da direção convencional dos atores e o gosto pela improvisação. Tudo isso faz de *A Regra do Jogo* um grande precursor do cinema moderno, comparável a *Cidadão Kane*.

O título do filme exprime nitidamente a dialética que se estabelece entre o método de filmagem e os processos fílmicos de conteúdo e forma. De que regra se trata senão daquela que rege a vida dessa sociedade que só consegue prolongar a sua existência através de uma regra absurda, a mentira: dos sentimentos, dos atos, dos propósitos,

dos papéis? De que jogo se trata senão do jogo absurdo que consiste em morrer de amor? A regra e o jogo são os dois princípios, os dois movimentos que determinam esta sociedade: o princípio da realidade (a regra) e o princípio do prazer (o jogo). Do ponto de vista da organização formal, o filme segue esta mesma dialética: por um lado, o drama, por outro, a paródia, a farsa; por um lado, a intriga, por outro, a independência dos temas que, como disse Bazin, se refletem e se interpelam para finalmente se disporem em camadas concêntricas como a madrepérola em torno da minúscula impureza que constitui o núcleo da pérola; por um lado, a verossimilhança da história e dos papéis que os personagens encarnam, como se essa história preexistisse ao filme e os papéis aos personagens, por outro lado, uma teatralização, uma fabulação e uma vontade de experimentação atingem os personagens e os atores, de tal forma que eles transbordam os papéis e os propósitos dramáticos, pondo em causa a verdade da história e dos papéis. O método de filmagem de Renoir é um jogo de improvisação e experimentação tão intenso – nem o roteiro, nem a decupagem da cena são considerados regras a serem seguidas –, que o filme acaba quebrando as convenções que, no cinema clássico, subordinam a criação das imagens a regras de continuidade e a interpretação dos atores aos propósitos dramáticos, na tentativa de convencer o espectador da realidade material dos acontecimentos e da verdade psicológica da ação. Diante dos filmes de Renoir, o espectador é convidado a participar do jogo e da multiplicidade de máscaras.

A Regra do Jogo é um carrossel de temas correspondentes que se interpelam em espiral e formam a inteligibilidade da intriga: as caixas de música, a pele de urso onde se debate Octave, a agonia do coelho, o jogo de esconde-esconde nos arredores do castelo, as oposições entre os senhores e os empregados, entre o castelo e seus exteriores, entre o baile a fantasia e a caçada etc. Cada tema constitui uma oposição virtual com sua imagem invertida no espelho do carrossel, do labirinto,

da pérola. Gilles Deleuze descreve como o uso da profundidade de campo, em Renoir, é singular, na medida em que ela tem por função a criação de uma "imagem-cristal" que absorve o real num circuito atual/virtual, ao mesmo tempo em que produz um ponto de fuga em profundidade: "A Regra do Jogo faz coexistir a imagem atual dos homens e a imagem virtual dos animais, a imagem atual dos vivos e a imagem virtual dos autônomos, a imagem atual dos personagens e a imagem virtual de seus papéis durante a festa, a imagem atual dos senhores e a sua imagem virtual nos empregados, a imagem atual dos empregados e sua imagem virtual nos senhores. Tudo é imagem em espelho, mas a profundidade de campo dispõe sempre no circuito de um fundo pelo qual alguma coisa pode fugir. É curioso que à questão "quem não joga a regra do jogo?" se tenham dado várias respostas, e que Truffaut, por exemplo, diga que é o aviador. O aviador, no entanto, fica preso ao cristal, prisioneiro de seu papel. O único personagem fora de regra, interdito ao castelo e no entanto lhe pertencendo, nem dentro, nem fora, mas sempre no fundo, é o guarda florestal, o único a não ter dublê ou reflexo. Irrompendo, apesar da interdição, perseguindo o vassalo guarda de caça, assassinando por erro o aviador, é ele que faz explodir o cristal rachado fazendo fugir o conteúdo, a tiros de fuzil".³

Em Renoir, o real e o espetáculo permutam seus papéis: o real se faz teatro, e o teatro se torna uma presença real. O cotidiano é identificado ao espetáculo e submetido a uma teatralização: as atitudes e as posturas da dona de casa obcecada por uma enceradeira elétrica (*A Enceradeira Elétrica*, episódio de *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*.) constituem um balé que submete seu corpo a um jogo de máscaras. Os próprios personagens são ao mesmo tempo atores e espectadores do cotidiano teatralizado. Em *O Último Réveillon* (episódio de *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*), um casal de velhos mendigos é ao mesmo tempo espectador do *réveillon* dos ricos, vistos como num palco, através de um vidro, e atores de um jantar que eles organizam debaixo de uma

ponte, com os restos da comida do *réveillon*. Em quase todos os filmes de Renoir, o jogo e o espetáculo são objetos da ficção: a *petanque*¹ (*Le Petit Théâtre de Jean Renoir*), o jogo de cartas (*Bas-Fonds*), os brinquedos mecânicos (*La Petite Marchande d'Allumettes*), o esconde-esconde (*A Regra do Jogo*, *O Rio Sagrado*), o baile a fantasia (*A Regra do Jogo*, *A Grande Ilusão*, *A Besta Humana*), a caçada (*A Regra do Jogo*, *Le Bled*), o *music-hall* (*Frenchcancan*), a *commedia dell'arte* (*Le Carrosse d'Or*) e, principalmente, o teatro (*Le Carrosse d'Or*, *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*). Renoir sempre declarou sua paixão pelo teatro e pelos atores. Lembremos que ele começou a fazer cinema porque queria fazer de sua mulher, Catherine Hessling, modelo de seu pai e atriz principal de seus quatro primeiros filmes, uma grande atriz de cinema. Frequentemente, reformulava inteiramente um roteiro, um diálogo, uma cena, ou mesmo um personagem, pensando no ator: "procuro seguir o aprendizado de Shakespeare e Molière, que escreviam para os atores". *Toni*, filme sobre a vida dos operários imigrantes que trabalhavam no sul da França, é considerado um precursor do neorealismo, entre outras coisas, por ter sido filmado com pessoas da região.

O essencial é que em Renoir o teatro não é somente um objeto do filme, é o próprio filme que se designa como teatro, como espetáculo: em *Le Carrosse d'Or* e *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, o espectador do filme se torna espectador de teatro, ou seja, o que ele vê é a própria peça sendo representada. Nesses filmes, tudo é representação, representação de representação como num jogo de caixas chinesas. O teatro se acusa e triunfa: à verdade do teatro como representação se substitui uma verdade do espetáculo como acontecimento: o teatro é esvaziado de sua artificialidade para fazer sair dele a vida. O cinema de Renoir implica, desta forma, numa destituição do mundo como modelo do filme, dos modelos de representação e de reprodução mecânica da realidade. Para ele, nem o roteiro, nem os propósitos dramáticos e o conteúdo, são preexistentes ao filme: "é preciso não

esquecer uma coisa que eu respeito o tempo todo”, diz Renoir, “é que se descobri o conteúdo do filme à medida que nós o filmamos”. No filme *A Direção de Atores de Jean Renoir*, de Gisèle Braunberger, Renoir faz uma linda demonstração do seu método de direção de atores, servindo-se de Gisèle como atriz: “Agora nós vamos ler (a cena) impedindo absolutamente qualquer expressão... Eu lhe disse o porquê, não? Se na primeira leitura de um texto, um ator procura dar uma expressão, ele tem todas as chances de que essa expressão seja um clichê... seja uma rotina... seja algo que ele viu na tela ou que já fez, que seja algo já utilizado. Se você chegar com uma Emily (personagem da cena) preexistente, nós não encontraremos a verdadeira Emily...”. Em seguida, referindo-se à cena experimentada: “Quando você pensa na criança mordida, você tem imagens que afluem imediatamente ao seu cérebro, e você imagina a trágica mordida numa criança. Não deve”. Sobre a reação de Emily vendo a criança mordida: “Pode ser que Emily ria quando ela sente muita dor... Pode ser que ela seja insultante... Pode ser que ela cuspa, ou talvez que ela fique imóvel e não faça nada. Nós não sabemos ainda. Então, não fechemos o futuro decidindo sobre o que fará Emily. Nós não o sabemos”. Essa passagem é exemplar no que concerne à noção de que, em Renoir, as idéias preconcebidas sobre o que é o personagem dão lugar a uma experimentação que força o ator a se desfazer de si mesmo e a atingir uma espécie de nudez necessária ao aparecimento do verdadeiro personagem. É como se, cansado de representar, o ator parasse para tomar fôlego e, de repente, se tornasse, não ele mesmo, mas um outro, o personagem.

Bazin dizia que a arte de Renoir é a arte da defasagem: o ator, através de uma experimentação, de uma teatralização e de uma fabulação improvisada, é forçado a ir além de si mesmo, transbordando o seu papel e os propósitos dramáticos tanto quanto a sua pessoa, assim como na pintura uma cor que transborda o desenho. Daí a importância do teatro e do fato de que, em Renoir, os atores freqüentemente interpretam

papéis de personagens que representam e experimentam vários papéis. Deleuze mostra que, “em Renoir, o teatro é inseparável, ao mesmo tempo para os personagens e para os atores, desse empreendimento que consiste em experimentar e selecionar papéis, até que se encontre o papel que transborda o teatro e entra na vida. Para Renoir, se o teatro é primeiro, é porque a vida dele deve sair. O teatro só vale enquanto busca de uma arte de viver”.⁵ Renoir cria uma imagem-cristal onde cada face representa um aspecto do tempo como forma pura, como devir que reúne o presente, o passado e o futuro. O passado é o conjunto dos papéis fixos, congelados, mortos, condenados à lembrança, prisioneiros do passado: são os diversos papéis que Boudu experimentou na casa do livreiro; os papéis experimentados pelo convivas no castelo do marquês (*A Regra do Jogo*), que tentou em vão todos os aspectos do papel de marquês; os papéis experimentados pelos amantes de Christine (*A Regra do Jogo*) e Camilla (*Le Carrosse d'Or*), papéis heróicos e românticos inúteis... O presente é o ato de experimentar papéis. O futuro é o que sai vivo da cena e do teatro. No final de *Le Carrosse d'Or*, o rei, o oficial e o tesoureiro, amantes de Camila, encontraram seus verdadeiros papéis, enquanto Camilla fica presa no teatro, no cristal do tempo, até conseguir descobrir ou inventar seu verdadeiro papel. No final de *A Grande Ilusão*, os dois fugitivos da fortaleza conseguem a liberdade através do sacrifício do nobre, Boieldieu, que não soube renunciar à sua nobreza; no final de *La Chienne*, *Bas-Fonds* e *Boudu Sauvé des Eaux*, Legrand, Le Baron e Boudu conseguem atingir a verdadeira nobreza, a liberdade através de um devir *clochard*; em *O Rio Sagrado*, Harriet será salva porque soube renunciar ao papel de seu primeiro amor. Deste ponto de vista, e em relação ao tema que permeia toda a obra de Renoir (a oposição entre senhores, nobres e ricos, de um lado, e vassallos, pobres e empregados, do outro), é interessante notar que aqueles que se salvam souberam renunciar aos seus papéis submetidos às convenções sociais. É ao sair do grande teatro

das convenções que o tempo se dá como futuro. Daí a importância da questão muitas vezes colocada por Renoir e seus críticos: “Onde acaba o teatro, onde começa a vida?” (diálogo de *Le Carrosse d'Or*).

A Grande Ilusão é o único filme de Renoir que obteve sucesso imediato, e se tornou mundialmente conhecido, como um dos maiores filmes de todos os tempos. Durante a Primeira Guerra Mundial, o capitão Boieldieu e o tenente Marechal são capturados pelos alemães e presos num castelo para prisioneiros, comandado pelo capitão von Rauffstein. Boieldieu e Rauffstein se tornam amigos porque pertencem à nobreza. Depois de várias tentativas de fuga, Marechal e Rosenthal conseguem fugir graças ao sacrifício de Boieldieu. *A Grande Ilusão* é um carrossel de temas convergentes em torno do tema da ilusão: ilusão de um mundo sem divisão de raças e classes, ilusão da liberdade através de evasões, ilusão do final da guerra, ilusão de que essa guerra é a última e, enfim, ilusão de que todas essas ilusões ajudam a viver. Essa é a grande ilusão que Renoir não pára de exprimir em toda a sua obra, a ilusão da vida, na vida. A ilusão que cada um faz do papel que tem na vida não como se esse fosse o melhor papel (ilusão neurótica), mas como se essa ilusão fosse a única capaz de nos fazer acreditar mais no mundo em que vivemos. É que os homens parecem não acreditar mais no mundo em que vivem. Tudo o que nos acontece, o amor, a amizade, e mesmo a morte, parece não nos dizer respeito, como se acontecesse num filme, como se o mundo em que vivemos tivesse se tornado um filme, um filme que vivemos como se fosse o sonho de alguém que dorme. A ilusão em Renoir é a vontade de viver uma vida que nos pertença. A ilusão não tem como objeto um outro mundo, futuro, melhor. Na verdade, trata-se de uma ilusão sem objeto: o que importa é a ilusão em si, pura ilusão como única forma de transformarmos o filme miserável em que vivemos num mundo positivo. Se Renoir tem uma grande consciência da identidade da liberdade do futuro, é que a ilusão é a vontade de vida no presente como se este fosse um futuro. No mundo em que

vivemos, ganha quem acredita nas regras, no modelo das convenções e suas verdades preestabelecidas, perde quem tem a ilusão de que não há verdade, mas sim vontade, jogo. No pequeno teatro da grande ilusão, quem perde, ganha.

Filmografia de Jean Renoir (1894 - 1979)

La Fille de l'Eau, 1924

Nana, 1926

Charleston, 1927

Marquitta, 1927

La Petite Marchande d'Allumettes, 1928

Tire-au-flanc, 1928

Le Tournoi dans la cité, 1929

Le Bled, 1929

On Purge Bébé, 1931

La Chienne, 1931

La Nuit du Carrefour, 1932

Boudu Sauvé des Eaux, 1932

Chotard et Cie, 1933

Madame Bovary, 1934

Toni, 1934

Le Crime de Monsieur Lange, 1936

La Vie Est à Nous, 1936

Une Partie de Campagne, 1936

Bas-Fonds (Les Bas-Fonds), 1936

A Grande Ilusão (La Grande Illusion), 1937

La Marseillaise, 1938
A Besta Humana (La Bête Humaine), 1938
A Regra do Jogo (La Règle du Jeu), 1939
La Tosca, 1940
O Segredo do Pântano (Swamp Water), 1941
Esta Terra é Minha (This Land is Mine), 1943
Salut à la France, 1944
Amor à Terra (The Southerner), 1945
Segredos de Alcova (The Diary of a Chambermaid), 1946
A Mulher Desejada (The Woman on the Beach), 1947
O Rio Sagrado (The River), 1951
Le Carrosse d'Or, 1952
Frenchcancan (Frenchcancan), 1955
As Estranhas Coisas de Paris (Éléna et les Hommes), 1956
O Testamento do Dr. Cordelier (Le Testament du Dr. Cordelier),
1963
Le Déjeuner sur l'Herbe, 1959
Le Caporal Épinglé, 1962
Le Petit Théâtre de Jean Renoir, 1971

Notas

¹ BAZIN, André. *Jean Renoir*. Paris: éd. Champ Libre, 1971, p. 73. *Clochard* é um vagabundo por escolha que perambula pela cidade, sem trabalho e sem casa.

² RILKE, Rainer Maria. *Das Landschaft* In *Sämtliche Werke*. Tomo 5. Frank-

furt: Insel-Verlag, 1965.

³ DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: l'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985, p. 114.

⁴ *Petancle* é um jogo com bolas de gude grandes, de aço, muito difundido na França.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 115.

Modelos de Vozes Brancas

Robert Bresson é um dos raros cineastas que não fazem concessão de nenhuma ordem: seus filmes sempre foram rigorosamente realizados sem a utilização de atores profissionais e tudo o que os cerca (efeitos teatrais dos gestos, atitudes e vozes). Seu tom lírico, límpido, litúrgico se opõe ao drama psicológico e ao expressionismo. Comparados a Bresson, os realizadores, em sua maioria, parecem meros funcionários da indústria do espetáculo. Tudo isso explica, talvez, a dificuldade que ele encontrou para realizar seus filmes (doze em 40 anos).

Bresson renovou a concepção da adaptação, do ator, da montagem, do enquadramento, das relações do som e da imagem e da narrativa cinematográfica, abrindo caminho para alguns dos mais interessantes cineastas do nosso tempo: Alain Resnais, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Agnes Varda, Jean Eustache, Maurice Pialat, Marguerite Duras, Andrei Tarkovski, entre outros. A título de exemplo cabe citar alguns testemunhos. Jean Cocteau: “Bresson existe à parte nesse difícil *métier*”;¹ Godard: “O que caracteriza Bresson é que ele nos ensinou muito, a nós da *nouvelle vague*, pelo rigor de seu pensamento, sem jamais desviar da sua linha: qualquer que seja o risco ou violência das coisas, ele vai até o fundo dos homens”;² “Bresson é para o cinema francês o mesmo que Dostoievski para a literatura russa”;³ Eric Rohmer: “Digamos, se isso for o bastante para o elogio deles, que depois de Rouch e Bresson, não se pode mais interpretar como antes”;¹ Marguerite Duras: “O que os homens faziam até aqui em

poesia, Bresson o faz no cinema”.⁵

As adaptações de Robert Bresson – *Les Dames du Bois de Boulogne*, a partir de Diderot; *Le Journal d'un Curé de Campagne* e *Mouchette*, a partir de Georges Bernanos; *Une Femme Douce* e *Quatro Noites de um Sonhador*, a partir de Dostoievski, e *L'Argent*, a partir de Tolstói – são ao mesmo tempo muito e muito pouco fiéis. Vejamos o caso do *Diário de um Pároco de Aldeia*, que pode servir de modelo para a compreensão do método de Bresson. O filme relata a experiência de um jovem padre na sua primeira paróquia: suas relações dramáticas com as pessoas do vilarejo e do castelo, os progressos de sua misteriosa doença e o processo que o leva a ser prisioneiro da Santa-Agonia. É inútil procurar uma fidelidade direta ao livro de Bernanos,⁶ a diferença entre os dois autores é evidente: o temperamento de Bernanos, seu universo quase sobrenatural, onde dominam a profusão de imagens, a magia do verbo, o sarcasmo e o tom polêmico dos sentimentos, está mais próximo de um Dostoievski e de um Léon Bloy do que do universo de Bresson, aparentemente carregado de classicismos e do repúdio aos efeitos expressionistas.

O maior paradoxo da fidelidade do filme consiste no fato de ele ser mais “literário” que o romance. Bresson não só não transpõe em diálogo as passagens do livro em que o pároco d'Ambricourt relata determinada conversa, como também impede que os verdadeiros diálogos (discurso direto) sejam interpretados como no cinema e no teatro habituais: ele pede a seus atores – Bresson utiliza o termo “modelo”, já que eles não têm nada dos atores convencionais – para dizê-los numa entonação *recto tono*, monocórdia, sem inflexão: são as chamadas vozes brancas dos modelos bressonianos, que falam como se escutassem suas próprias

palavras ditas por um outro. Neste sentido, os diálogos perdem o valor de discurso direto e passam a valer como discurso indireto livre (enunciação fazendo parte de um enunciado que depende de uma outra enunciação): eu falo e, quando falo, é como se um outro falasse. Lembremos, de passagem, que Dostoievski e Bernanos são mestres do discurso indireto livre. Dostoievski dotava seus personagens de estranhas vozes. Em *Quatro Noites de um Sonhador* um deles diz: “quando você fala, dá a impressão de estar lendo um livro”. É o caso dos atores do *Diário de um Pároco de Aldeia*, que falam como se estivessem lendo o livro de Bernanos, apontando, assim, para a materialidade da escritura do romance.

Sonoridade

Muitos autores do cinema moderno (Rohmer, Resnais, Straub, Pialat, Duras) atingem certa literariedade das vozes e impedem que a ressonância direta e a dialética interior/exterior se estabeleçam. É o que se pode chamar de discurso direto impessoal (Flaubert e Bakhtine) ou discurso indireto livre, neutro (Blanchot), afocal ou afônico (Duras). Assim como o discurso indireto livre, indizível na língua falada, os diálogos e narrações destes autores se liberam da função comunicativa da linguagem⁷ e se tornam, não somente literários, mas propriamente sonoros: “Diziam-me”, diz Resnais, “é literário. Eu respondia: não, é sonoro”.⁸ As vozes brancas, monocórdicas, dos modelos de Bresson, têm pelo menos duas funções: de um lado, deixam pressentir que o que é dito não remete a nenhum sujeito determinado, pelo contrário, o sujeito de enunciação cai numa relação de indeterminação. Por outro

lado, apontam para a materialidade e a sonoridade do discurso.

O *Diário* de Bernanos é como um acontecimento, um personagem do filme de Bresson: as cenas do diário e do pároco escrevendo rompem a série de acontecimentos e conferem ritmo à narrativa. Mas a colocação em evidência desses materiais “abstratos” e a progressiva elaboração do ato de escrever dispensam sua representação. Na verdade, Bresson não adapta o texto de Bernanos, já que ele o mostra como um fato estético bruto. Se o texto se libera das imagens, estas últimas se tornam mudas: “devemos dizer”, pergunta Bazin, “do *Diário*, que ele é um filme mudo com legendas faladas?”.⁹ O fato é que a palavra não se insere na imagem como componente realista e que Bresson substitui pura e simplesmente o romance de Bernanos por uma montagem radiofônica e um filme mudo. Aqui, jamais o som completa o que é visto, embora o reforce e o multiplique.

A partir da imagem e em relação à banda sonora, se organizam diferenças de potenciais estéticos cuja tensão vai se tornando pouco a pouco insustentável. No final do filme, a imagem se retira da tela em benefício do texto de Bernanos. “Ao ponto onde chegou Bresson”, diz Bazin, “a imagem só pode dizer mais desaparecendo. O espectador foi progressivamente levado a essa noite dos sentidos cuja única expressão possível é a luz branca sobre a tela”.¹⁰ Eis aí a que tendia esse cinema aparentemente clássico: volatilizar a imagem e ceder o lugar ao som e ao texto do diário. Assim como a página branca de Mallarmé e o silêncio de Rimbaud são um estado sublime da linguagem, a tela esvaziada de imagens marca aqui o triunfo do cinema, muitas vezes vencido em sua falsa especificidade, a de uma arte da presença: em geral, presença da violência e da pornografia.

O cinema de Bresson, como a literatura de Bernanos, exprime profundamente a vida espiritual: a paixão de Lancelote (*Lancelot du Lac*) e de Michel (*Pickpocket*), a fé de Joana d'Arc (*Le Procès de Jeanne d'Arc*), o sacrifício do pároco e de Mouchette, a graça de Anne-Marie (*Anjos do Pecado*) e de Jacques (*Quatro Noites de um Sonhador*), a salvação de Thérèse (*Anjos do Pecado*) e de Lucien (*L'Argent*). No *Diário de um Pároco de Aldeia*, assim como nos outros filmes de Bresson, o valor das imagens não procede dos acontecimentos mostrados, mas sim de uma espécie de encadeamento de atos livres e coincidentes, onde a liberdade e o destino, o acaso e a graça, se condensam numa modalidade de energia estática que não avança sem recomeçar (duração). No *Diário*, como em *Le Procès de Jeanne d'Arc*, a paixão se apresenta sob a forma de estação: marcha e "parada" do personagem em sua via-crúcis. A esse respeito, não é inútil assinalar as conjunções virtuais entre a vida do pároco e de Cristo, os vômitos de vinho e de sangue, o sangue da Paixão e a esponja de vinagre, a estopa de Seraphita e o véu de Verônica...

Cada um dos filmes de Bresson narra a "evolução" espiritual de um personagem confrontada com os acontecimentos (situação ou história). Mas o que interessa a Bresson é a parte do acontecimento que transborda a sua realização, ou seja, a determinação espiritual. A história é horizontal, enquanto a determinação espiritual é vertical. O personagem bressoniano deve afrontar o acontecimento do interior; ele deve merecê-lo transformando-o no seu eterno contemporâneo. É o que Charles Peguy chamava de "internel" (interno), no lugar de "éternel" (eterno).¹¹ O encontro do personagem e do acontecimento, a situação ou história, se realiza no espaço e no tempo, no presente abstrato e contínuo. Mas o

verdadeiro encontro – a fé, a graça, o sacrifício, o amor – é a parte do acontecimento que não se confunde com o estado de coisas determinado (situações, corpos, enunciados etc.). O verdadeiro encontro está sempre para acontecer ao mesmo tempo em que sempre aconteceu. "Amar", diz Guimarães Rosa, "é se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado".¹²

No cinema de Bresson, a determinação espiritual¹³ se exprime através de um espaço regido pela fragmentação ou "espaço qualquer" (Gilles Deleuze). Deleuze mostrou em que consiste a novidade do espaço qualquer bressoniano. Trata-se de um espaço ou imagem que não prolonga ao infinito um estado de coisas e que não se encadeia segundo as relações sensório-motoras que o homem estabelece com o mundo. O "espaço qualquer" resulta de uma alternativa entre um estado de coisas e a virtualidade que o ultrapassa; é a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas determinado; é o mistério desse presente reconhecido acima descrito.

No cinema de Bresson, os espaços, corpos e objetos não são mostrados inteiramente, eles são submetidos à fragmentação. A fragmentação para Bresson "é indispensável se não quisermos cair na representação. Ver os seres e as coisas em suas partes separadas, isolar essas partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência".¹⁴ A nova dependência significa que o cinema adquire uma nova dimensão perceptiva e afetiva: de um lado, o espaço se torna pura conjunção virtual, puro lugar do possível e, de outro, ele exprime o afeto enquanto potencialidade pura. Os espaços fragmentados são submetidos a encadeamentos rítmicos e tácteis variáveis, cuja conexão é dada pelo espírito, a alternância do espírito ou a escolha (Deleuze).

Pascal, Kierkegaard, Peguy, Bernanos e Bresson formam uma linha de pensadores moralistas e religiosos que se opõem à moral e à religião. Segundo Deleuze, com eles se desenvolve uma idéia muito interessante: a alternativa ou a escolha do espírito remete ao modo de existência daquele que escolhe e não ao combate, à oposição e à alternância do bem e do mal. Cada um dos personagens de Bresson tem um modo de existência concreto: os homens brancos do bem e da virtude, guardas tirânicos da ordem e da religião – o pároco de Torcy (*Diário...*), o delegado de *Pickpocket*, a madre Saint-Jean (*Anjos do Pecado*), o tribunal de Joana d'Arc –, os homens negros do mal – a vingança de Helena (*Les Dames du Bois de Boulogne*), a ruindade de Gérard (*Au Hasard Balthasar*), os crimes de Yvon (*L'Argent*), a violação de Mouchette –, e os homens cinza da incerteza (o ladrão, Lancelote etc.). Para Bresson, a infâmia e a hipocrisia estão tanto do lado do mal quanto do bem, pois o homem do mal e o homem da incerteza só podem escolher na medida em que negam que tenham escolha, seja em virtude de uma necessidade moral ou religiosa, seja em virtude de um estado de coisas ou situação qualquer. A esses três tipos de personagens, Bresson opõe o personagem da escolha autêntica: o crente ou o homem de determinação espiritual, que escolhe escolher e, por isso mesmo, exclui todos os modos de vida que consistem em não ter escolha. Deleuze indica como o personagem da verdadeira escolha se encontra no sacrifício, ou se reencontra para além do sacrifício que é sempre recomeço (presente vivo, duração etc.): o pároco, Joana d'Arc, o condenado à morte (*Um Condenado à Morte Escapou*), Mouchette etc., encarnam essa situação.

Bresson inclui ainda um quinto tipo: o jumento Balthasar (*Au Hasard Balthasar*), que, não estando em estado de escolher, só conhece o efeito

das escolhas dos homens, não podendo, desta forma, atingir a face dos acontecimentos que transborda a sua realização no espaço e no tempo, ou seja, a determinação espiritual. “Assim”, diz Deleuze, “o jumento é o objeto preferido da maldade dos homens, mas também a união preferencial do Cristo ou do homem de escolha”.¹⁵

Filmografia de Robert Bresson

- Anjos do Pecado* (*Les Anges du Péché*), 1944
- Les Dames du Bois de Boulogne*, 1945
- Diário de um Pároco de Aldeia* (*Le Journal d'un Curé de Campagne*), 1951
- Um Condenado à Morte Escapou* (*Un Condamné à Mort s'Est Échappé*), 1956
- Pickpocket* (*Pickpocket*), 1959
- Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1962
- Au Hasard Balthasar*, 1966
- Mouchette, a Virgem Possuída* (*Mouchette*), 1967
- Une Femme Douce*, 1968
- Quatro Noites de um Sonhador* (*Quatre Nuits d'un Rêveur*), 1971
- Lancelot du Lac*, 1974
- Le Diable Probablement*, 1977
- L'Argent*, 1983

Notas

¹ Prefácio ao livro de Robert Briot: *Robert Bresson*. Paris: Éditions du Cerf, 1957.

² *Cineforum* nº 56, Veneza, junho de 1956.

³ Dictionnaire des Cinéastes Français In *Cahiers du Cinéma* nº 71, maio de 1957.

⁴ L'Acteur In *Etudes Cinématographiques* nº 14-15, 1962.

⁵ *Cineforum*. *Op. cit.*

⁶ BAZIN, André. Le Journal d'un Curé de Campagne et la Stylistique de Robert Bresson. In *Qu'est-ce le Cinéma?*. Paris: Éditions du Cerf, 1981; ESTÈVE, Michel. *Robert Bresson*. Paris: Éditions Seghers, 1974.

⁷ Sobre a questão do discurso indireto livre cinematográfico, ver a tese de doutorado do autor, *Narrativité et Non-Narrativité Filmique*, Université de Paris VIII, 1987, dirigida por Gilles Deleuze.

⁸ *Op. cit.* p. 101.

⁹ BAZIN, André. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁰ *Op. cit.* p. 123.

¹¹ Sobre essa distinção, assim como entre a história e a determinação espiritual, cf. PEGUY, Charles. *Clio*. Paris: Gallimard, 1965

¹² ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, 5ª edição, p. 125.

¹³ Sobre o “espaço qualquer” e a “determinação espiritual” ou a “alternância do espírito”, cf. DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 139-156.

¹⁴ BRESSON, Henri. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, pp. 95-96.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p. 148.

As Linhas de Fuga de Alain Tanner

“A verdade é o que ela pode; o falso, o que ele quer.”

Madame de Duras

Em 1951, Alain Tanner funda, juntamente com Claude Goretta, o Cineclube Universitário de Genebra, cidade onde ele nasceu em 1929. Depois de completar seus estudos universitários (economia e administração marítima), ele passa a trabalhar numa companhia de navegação suíça. Numa de suas viagens, se estabelece em Londres, onde, ainda em companhia de Claude Goretta, estuda cinema no British Film Institute e, graças a Lindsay Anderson, pai do *free cinema*, engaja-se nesse movimento. É dentro do espírito dos documentários do *free cinema* que Tanner e Goretta realizam um pequeno filme (*Nice Time*, prêmio de filme experimental do Festival de Veneza) de fim de curso, cujo tema é a massificação do povo através dos meios de diversão de massa. Entre 1956 e 1969, Tanner trabalha, tanto na Inglaterra quanto na Suíça, na produção e realização de mais de cinquenta documentários e reportagens para o cinema e a televisão. Essa passagem pelo documentário deixa marcas profundas na obra de Tanner, cujo cinema acusa uma forte presença de elementos e dispositivos do cinema documentário – 16 mm ampliado, películas de grande sensibilidade, objetivas luminosas, som direto, *décor* natural, equipe reduzida, utilização de planos-sequência, a quase total ausência de campo-contracampo –, que marcaram a maior parte dos movimentos cinematográficos dos anos 60 influenciados pelo neo-realismo italiano, *Nouvelle Vague*, cinema novo brasileiro, cinema novo do leste, cinema novo canadense...

Em 1969, Tanner realiza seu primeiro longa de ficção – *Charles Mort ou Vif?* – e ganha o Grande Prêmio do Festival de Locarno. O filme conta a história das diversas rupturas e mutações que afetam a vida vazia e monótona de Charles Dé, fabricante de relógios suíços. Charles vive uma existência tão perfectível como os mecanismos de relojoaria que ele fabrica: uma existência beatificamente entregue à felicidade suíça estandardizada. De repente, sem nenhuma explicação, o mecanismo se desfaz e tudo desmorona. No momento de seu quinquagésimo aniversário, no decorrer de uma entrevista que concede a um programa de televisão que o tinha por modelo do triunfo do cidadão suíço, ele abandona as aparências e confessa tudo o que o oprime; de súbito, as cadeias de clichês do mundo interior e exterior, bem como os mecanismos de sujeição que os fazem circular de um a outro se rompem, e Charles Dé começa a ver e viver as coisas em seu excesso, sem metáforas ou clichês: Charles rompe com o “Deus” suíço e com tudo o mais.

Toda sociedade tem seu intolerável quando ela aparece em seus aspectos radicalmente injustificáveis. Para que as pessoas suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que o intolerável tenha tomado conta de seus interiores, suas consciências, e que o interior seja como o exterior. Toda sociedade tem, ao mesmo tempo, seus mecanismos de sujeição que nos tornam insensíveis a tudo que é intolerável e injustificável. O que ocorre com Charles Dé, mas também com outros personagens dos filmes de Tanner – Rosemonde (*La Salamandre*), Vincent e Françoise (*Le Retour d’Afrique*), Jeanne e Marie (*Messidor*), Jonas e Yoshka (*Light Years Away*), Paul (*Dans la Ville Blanche*)... – é que eles se liberam dos mecanismos da sujeição dos clichês e passam a ver e sentir tudo que não pode ser visto ou sentido, porque é intolerável, seja em seu excesso de horror ou de beleza. As rupturas e mutações que afetam Charles Dé se dão em três tempos segundo Tanner. 1) Charles-que-não-fala. Charles paga com seu silêncio cinquenta anos de esforço suíço. Úlcera no

estômago, úlcera familiar, vinhozinho branco traidor, tudo isso porque as palavras não estavam definitivamente mortas: elas sobrenadam na superfície tranqüila. 2) Charles-que-fala. No passado, os homens se dirigiam a Deus. Hoje, eles preferem de longe falar à televisão. A audiência é maior, mas mais difícil de avaliar os riscos. Um pouco por acaso (mas foi por acaso?), Charles fez suas confissões aos telespectadores. 3) Charles-que-falou. Charles desaparece. Ele parte à deriva. Ele é irrecuperável. O mundo se desarticula. Infelicidade e felicidade. É preciso recorrer ao detetive, ao advogado, ao psiquiatra...

Charles Mort ou Vif? foi um sucesso. Tanner aproveita para avançar. Não é fácil filmar a Suíça: “é preciso afastar dez cortinas que escondem a realidade. Logo, olhar não é suficiente. Também não há psicologia. Não há *travellings* que escorreguem no interior das coisas verdadeiras: cai-se no vazio. Não há cenógrafo que faça como se a gente estivesse lá. Mas justamente, o cinema é a arte do real. O que não quer dizer que a arte é a vida. Ao contrário. No cinema, quanto mais verdadeiro, mais falso: logo, quanto mais falso, mais verdadeiro. Então, misturemos o verdadeiro e o falso, os gêneros, as tonalidades”. Com *La Salamandre*, Tanner se aproxima de uma solução para filmar a Suíça atrás das cortinas. A ironia é uma das armas: “a ironia trabalha com o contraste entre o que é e o que poderia ser. Mas a ironia marca também os limites do nosso poder, e pode ser o sinal de impotência. É preciso tentar ultrapassá-la”. De fato, a inquietação de Tanner exprime muito bem uma dificuldade enfrentada por todo o cinema do pós-guerra, seja ele pós-moderno ou não, brasileiro ou suíço. A ironia pode assumir a forma de pastiche, o clichê do clichê, a tentativa de se vencer o clichê com o clichê. Mas o pastiche e a paródia não são suficientes para se vencer o clichê. É preciso todo um projeto estético e político capaz de fazer das imagens algo além dos clichês, imagens que, tal como vimos em Renoir (*A Grande Ilusão*) nos fazem crer no mundo em que vivemos, imagens capazes de transformar a nossa miséria em algo positivo. O pós-moderno

implica, em sua recorrência à ironia, à paródia, ao pastiche, numa positivação desnecessária dos grandes gêneros cinematográficos e, sobretudo, na inviabilização de uma resistência efetiva aos clichês e às estratégias midiáticas de dominação dos homens e das imagens.

Realmente, não podemos dizer, como fazem os pós-modernos, que não há mais nada de novo sob o sol, que não há mais autores como antigamente, que tudo é igualmente clichê, que tudo é igualmente comercial, que tudo faz parte desse grande complô de sujeição, que não há mais verdade nem história... Pura impotência. Certamente houve uma crise dos modelos clássicos de cinema, cinema das massas, que pretendia nos fazer mostrar o verdadeiro mundo. Não há mais verdades absolutas, supremas, globais. Não há mais modelos de verdade. Nem por isso a verdade desapareceu. O que desapareceu foi uma certa produção que consistia em dizer que a verdade preexiste à sua ou à existência de novos modos de vida. A verdade deixa de ser essência ou aparência. O que importa é a descrição das mudanças que afetam a vida dos personagens, suas determinações espirituais. Trata-se de um cinema da imagem-tempo que, ao invés de representar “o tempo que passa”, faz das metamorfoses dos personagens o personagem principal dos filmes: entre ontem e hoje, não se passaram unicamente tantas horas, e a gente não envelheceu somente de um dia, mas a gente mudou (ou não) de um dia. O que muda, muda no tempo. O tempo é a forma mesmo desta mudança. Com isso, o centro do filme se desloca. Ele não está mais no que se passou ou vai passar, mas no porquê isso se passa assim.

No cinema de Tanner, os acontecimentos são as diversas linhas que bifurcam e não param de bifurcar, passando por presentes impossíveis e passados não necessariamente verdadeiros. Em *Le Retour d'Afrique*, existem pelo menos três personagens ou linhas principais: FV (Françoise e Vincent), C (câmera) e E (espectador). O

filme funciona de tal forma que E compreende que não deve simplesmente olhar FV, mas FV visto por C. Além deste ponto de vista indireto, onde a relação sujeito-objeto é desconstruída pela interferência de C como terceiro elemento, cada um dos elementos ou linha de força não param de bifurcar. Vejamos FV: a) não sabem o que fazer; b) hesitam entre partir e ter um filho; c) decidem partir; d) partiram na imaginação; e) são impedidos de partir; f) partiram ficando; g) são exilados na sua própria cidade; h) devem ajudar um amigo que tem problemas com a polícia; i) logo, ficam; j) vão morar perto de um aeroporto; k) trabalham de novo; l) fazem um filho para trair a pátria; m) perguntam-se quem se ocupará dele; n) procuram uma solução. O filme se torna um vasto discurso indireto livre, pois para E o filme é não o filme de uma história, mas o comentário de uma história, e mesmo o comentário de uma história que não pára de bifurcar (abcdefghijklmn...): “Graças a C, E poderia se tornar o cidadão E, papel que, malgrado certas aparências, ele não costuma mais viver fora”.

Em *Amantes do Meio do Mundo*, cada linha do filme tem uma duração própria. O filme é a trama do tempo que faz coexistirem as durações das diversas linhas, bem como suas relações de força: 1) as relações entre Paul e Adriana; 2) Adriana; 3) Paul; 4) os políticos de Saint-Claret; 5) os mecânicos; 6) as mulheres do bar; 7) a natureza; 8) a intervenção em *off* dos autores; 9) a música... Cada uma dessas linhas muda com a interferência das outras. Mesmo a natureza deixa de ser uma espécie de pano de fundo atemporal. Ela muda constantemente, pois não existe senão através do seu reflexo no interior dos personagens. A idéia de Tanner é que o filme, bem como o mundo, tem tantos centros quantos personagens e linhas. O cinema de Tanner é uma contestação dos sistemas de normalização. A normalização significa que, entre as linhas ditas rígidas (as nações, as classes, os partidos, as famílias etc.), tudo pode acontecer, com a condição de que nada possa mudar a natureza das coisas.

Cada filme de Tanner propõe uma questão do tipo: de que são feitas as mutações? De que são feitas as bifurcações e as linhas de fuga? “De que são feitas as curvas do tempo?” (Marco em *Jonas que Terá 20 Anos no Ano 2000*). Cada filme propõe várias respostas, segundo seus personagens, seu humor, sua ironia, sua ternura, sua revolta... É um cinema da pluralidade, das linhas múltiplas que se metamorfoseiam, perturbando e desviando todas as linhas rígidas: os conjuntos, as classes, as barreiras, as fronteiras e as verdades preestabelecidas. “Uma fronteira é feita para ser atravessada, e as pessoas então mudam de estatuto. Estrangeiro ou não. O dinheiro, ele, muda de odor. Sujo ou não. *No Man's Land* é um filme ‘entre’. Entre dois. Entre ficar ou partir, entre Paul e Jean, logo também sobre a amizade. Entre Paul e Madeleine, Jean e Marli, Jean e Lucie, logo, também sobre o amor. Entre Paul e sua linha de fuga, Jean e seu território, Madeleine e sua música, Marie e seu exílio. Entre o trabalho e a fuga do trabalho, entre a esperança e a fuga de esperança. Entre a vida e a morte, a terra e as nuvens, o dia e a noite. Entre duas *douanes*, no *No Man's Land*, na fronteira franco-suíça. Entre mim e o cinema, o cinema e a fuga do cinema.”

Um dia perguntaram a Tanner porque ele fazia cinema. Vejamos uma pequena passagem de sua resposta: “para resistir, na medida em que o campo onde se exerce o cinema se reduz a cada dia, por causa da proliferação de imagens que não têm mais objeto ou sentido. É verdade, não sabemos mais, literalmente, onde nos colocar. Na vida, o real me escapa, ele é imaterial. Ao filmar, eu deixo de ter a sensação de ser um fantasma. Sobra uma pequena margem habitável, com as costas no muro. É ao mesmo tempo estimulante, mas um pouco solitário. E, na solidão, é preciso definir nosso estatuto. O meu é, provavelmente, o de amador, face ao cine-show-business que não é outro senão um simulacro, invadido pelo discurso publicitário, e que será logo engolido pelo

sistema de comunicação global, que é a grande impostura desse fim de século”.

Filmografia de Alain Tanner

Documentários e Curtas-Metragens:

Nice Time, 1957

Ramuz, Passage d'un Poète, 1961

L'École, 1962

Les Apprentis, 1964

Une Ville à Chandigarh, 1966

Longas-Metragens:

Charles Mort ou Vif?, 1969

La Salamandre, 1971

Le Retour d'Afrique, 1972

Amantes do Meio do Mundo (Le Milieu du Monde), 1974

Jonas que Terá 20 Anos no Ano 2000 (Jonas qui Aura 25 Ans en l'An 2.000), 1976

Messidor, 1979

Les Anées Lumière, 1980

Dans la Ville Blanche, 1983

No Man's Land, 1985

Une Place dans Mon Coeur, 1986

La Vallée Fantôme, 1987

Andrei Tarkovski

Podemos detectar pelo menos duas das principais tendências do cinema na década de 80. Uma delas, relacionada ao pós-modernismo enquanto palavra de ordem, pode ser expressa da seguinte forma: não tendo mais histórias para contar, o cinema se voltou para sua própria história (revisitação, reciclagem, *revival*, *remakes*... moda *rétro*), ou, então, teve de apelar para estórias, cenários e mitos de nossa cultura: o rádio, a televisão, a publicidade, a história em quadrinhos, a *pop art*. Jogo fetichista da cinemania, proliferação de clichês cinecomunicacionais. Já não sabemos mais onde acaba uma citação, onde começa outra no grande museu da sétima arte: é o fim da história, dizem. O cinema da década de 80 recusa, no sentido mesmo de uma escolha, a invenção, em favor da cópia. Sim, o campo do cinema se reduz a cada dia, seja por causa da disseminação da pornografia e da violência, seja por causa da proliferação de imagens-clichês que não têm mais sentido, já que o real é desmaterializado. Tal é a violência dos clichês: expulsar o real para fora da história, tornar a experiência histórica impossível.

No entanto, sob a forma de um combate ao reino do indiferenciado, à banalização dos clichês, assistimos ao retorno de um cinema da experiência espiritual. Uma das questões fundamentais levantadas por Gilles Deleuze em *Cinema 2: a Imagem-Tempo*¹ é a seguinte: se todos os complôs políticos, jurídicos e mediáticos bastam para mostrar que o mundo real se pôs a fazer um terrível cinema, então, cabe ao cinema nos compensar, dando-nos um pouco de real e de mundo. É interessante notar que, como contraponto à primeira tendência, o cinema da década de 80 tenha valorizado a experiência espiritual. Podemos citar, à guisa de exemplo, alguns filmes recentes, premiados nos maiores festivais

internacionais: *Passion, Je Vous Salue Marie e Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard; *Therèse*, de Alain Cavalier; *Le Soulier de Satan*, de Manoel de Oliveira; *Sous le Soleil de Satan*, de Maurice Pialat; *A Última Tentação de Cristo*, de Martin Scorsese; *A Festa de Babette*, de Gabriel Axel; *A Lenda do Santo Beberão*, de Ermanno Olmi, *Noites com Sol*, de Paolo e Vittorio Taviani. Entre nós, tivemos *Os Sermões*, de Julio Bressane, filme que vale por toda uma cinematografia. Isso, sem falar da redescoberta de Yasujiro Ozu² e do sucesso da obra de Andrei Tarkovski, autor do lindo livro *Esculpir o Tempo*.³

Andrei Tarkovski é sem sombra de dúvida um dos maiores cineastas do pós-guerra, embora os organismos oficiais do cinema da União Soviética o acusassem de “elitismo” e “subjetivismo místico”. Não podendo mais trabalhar em seu país, ele aproveita a realização de *Nostalgia* (1983), na Itália, para se refugiar no ocidente, onde morre de câncer, em 1987. Para Tarkovski, o homem moderno vive no mundo como num filme, nada parece lhe concernir, lhe pertencer, mesmo a sua própria vida e morte. Nesse sentido, reafirmamos, é essencial extrair dos clichês que nos violentam uma verdadeira imagem que nos faça ver e crer neste mundo em que vivemos, convertendo nossas misérias em algo de positivo e superior. Todo o combate travado por Tarkovski, seja no âmbito da idéia de produção artística, e em particular do cinema, seja no universo do nosso trabalho, e em particular o trabalho de criação de imagens, vai muito além de mera resistência contra a banalização das imagens e clichês artísticos. Para Tarkovski, ao contrário da grande maioria de cineastas e teóricos, o cinema não é somente a expressão da ação e do movimento em extensão, mas, sobretudo, o movimento do espírito, sem o qual o cinema não poderia expressar e afirmar a vida. O interesse do livro está no fato de Tarkovski analisar, de forma notável, os *personagens* que fazem do cinema uma arte capaz de exprimir o movimento do espírito, incluindo os personagens imagéticos, ou seja, a imagem e seus ritmos, seus enquadramentos e decupagens, suas cores

e sons. Para ele, como para Godard, um *travelling* é uma questão moral, tanto quanto qualquer ação humana.

Cada personagem do cinema de Tarkovski é como uma face da imagem-cristal que exprime a multiplicidade de seu movimento espiritual: Ivan, Andrei Rublev, Stalker, Gorchacov, Alexander... Não são propriamente heróis, são quase sempre o contrário, já que não estão prontos para a ação. No entanto, o que significa estar pronto para a ação? Significa poder agir sem, no entanto, se tornar um “assassino comum”. Para Tarkovski, se o homem não for capaz de um sacrifício, ele jamais poderá assumir qualquer responsabilidade, e, com isso, tenderá cada vez mais a acentuar o abismo que o separa da sociedade. Se por um lado não há heróis nos filmes de Tarkovski, por outro, sempre há pessoas cuja força é imensa, uma determinação espiritual capaz de fundar a responsabilidade necessária a qualquer ação.

Aos olhos de Tarkovski, a verdadeira tragédia do homem moderno é hamletiana, não menos que stavrouguiniana (Stavrouguine é o principal personagem do romance *Os Demônios*, de Dostoievski):

“Esta peça, das mais sublimes, aborda o eterno problema do homem que é moralmente superior a seus pares, mas cujas ações necessariamente afetam e são afetadas pelo desprezível mundo real. É como se um homem pertencente ao futuro fosse obrigado a viver no passado. E a tragédia de Hamlet, tal como a entendo, está não em sua morte, mas no fato de ter sido obrigado, antes de morrer, a renunciar à sua busca espiritual e a transformar-se em um assassino comum. Depois disto, a morte só pode ser uma saída bem vinda, pois de outro modo ele teria que se suicidar.”

De fato, nos afastamos tanto de uma busca espiritual, que a voz de Tarkovski parece uma voz saída de um tempo quase imemorial, um ruído de fundo quase inaudível, que tenta irromper em um mundo em

que não mais parecemos acreditar. Mas, e o cinema, ele também não viveria um drama hamletiano? Não poderíamos dizer que a tragédia do cinema está, não em sua morte (dizem que o vídeo de alta definição destruirá o cinema), mas no fato de ter sido obrigado, antes de morrer, a renunciar à produção do novo em proveito do lugar-comum e dos clichês? A televisão, reino do indiferenciado, do clichê – para nós a televisão é o pós-moderno por excelência –, só poderá matar o cinema se o próprio cinema for incapaz de continuar a produzir o novo, não podendo, desta forma, salvar a si próprio e a televisão?

O cinema de Tarkovski faz parte deste cinema nitidamente existencial, cujos autores mais eminentes são Dreyer, Ozu e Bresson. Para concluir, citamos um pequeno trecho da emocionante carta enviada a Tarkovski por uma espectadora de Gorki, relevante por se contrapor a uma série de acusações estúpidas, por parte dos críticos e cineastas oficiais, aos seus filmes:

“Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim. Mas, você, como pôde saber disso? Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade. ‘Galka, ponha o gato para fora’, gritava minha avó. O quarto estava escuro. E a lâmparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe me enchia a alma. E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos! E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto de nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez que não estava sozinha...”

Filmografia de Andrei Tarkovski

Hoje Não Haverá Saída Livre (Segodnia ne Budet), 1959
O Rolo Compressor e o Violino (Katok i Skripka), 1960
A Infância de Ivan (Ivanovo Destno), 1962
Andrei Rublev (Andrei Roublev), 1966
Solaris (Soliaris), 1972
O Espelho (Zerkalo), 1974
Stalker (Stalker), 1979
Nostalgia (Nostalghia), 1983
Tempo de Viagem (Tempo di Viaggio), 1983
O Sacrifício (Offret), 1986

Notas

¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

² Cf. Ozu: *O Extraordinário Cineasta do Cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990. Este livro foi organizado por mim entre 1988 e 1989, a pedido de Carlos Augusto Calil e Lúcia Nagib, que fez a produção editorial.

³ Ver TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SEGUNDO ENSAIO

Cinema Estrutural

Marienbad, a Última Versão da Realidade ¹

O Ano Passado em Marienbad é um filme de bifurcações. Bifurcação da história contada, que passa por presentes contraditórios, impossíveis, como diria Leibniz, e passados modificáveis, ou seja, não necessariamente verdadeiros; bifurcação do som e da imagem, que se repetem e se contradizem a todo momento; bifurcação dos autores do filme, um sendo Resnais e o outro seu roteirista, Robbe-Grillet, cada um invocando, a partir do filme, uma leitura possível; bifurcação do próprio cinema, que com *Marienbad* conseguiu atingir novas dimensões.

Marienbad é, juntamente com *A Regra do Jogo* e *Cidadão Kane*, um filme-chave, que reinventa a estética do paradoxo, estética do simulacro. Enfim, é o primeiro filme de pura ficção da história do cinema, ou seja, aquele que, dando a ilusão de falar de algo, só fala de si próprio. Paradoxalmente, *Marienbad* é também um documentário que joga sobre a matéria mítica do cinema e seus dispositivos de representação.

Bifurcação I

Podemos dizer, para começar, que *Marienbad* é um filme que pertence tanto a Resnais quanto a seu roteirista, o grande romancista e cineasta Alain Robbe-Grillet, cuja cinematografia é lamentavelmente desconhecida no Brasil.

Gostaria de lembrar *Tabu*, obra prima dirigida por Murnau e roteirizada por Robert Flaherty, o documentarista americano. Muito se discutiu para se saber se *Marienbad* e *Tabu* pertenciam mais à concepção cinematográfica do diretor ou do roteirista.

O caso de *Marienbad* é ainda mais interessante, pois a estrutura do filme é como uma espécie de geometria variável, uma imagem-cristal, cujas faces apontam para uma concepção da imagem que ora pertence a Resnais, ora pertence a Robbe-Grillet.

A estrutura do filme, de fato, é, ao contrário do que parece, muito simples: o passado é a substância, modificável, o presente é a forma, inextricável, e a matéria são os próprios dispositivos de representação do cinema, seus agregados sensíveis, imagens e sons. Como veremos mais adiante, Resnais parece privilegiar o passado, ou seja, a substância, embora fazendo dela uma substância modificável, indeterminada: um passado que nunca foi presente, como diria Bergson.

Lembramos que o passado dos personagens de Resnais é sempre indeterminado: não sabemos nada do passado da mulher em Nevers, em *Hiroshima*, *Meu Amor*, nem do grande amor entre Helena e Alfonso em *Muriel*, nem dos riscos corridos por Diego em *A Guerra Acabou*, nem se Claude Ridder deixou de propósito ou não morrer sua mulher em *Eu te Amo*, *Eu te Amo*.

Robbe-Grillet, por sua vez, privilegia o presente e sua estruturação inextricável. Para ele, cada filme conta a história de um personagem que não pára de se inventar, reinventando a realidade, sempre no presente, mesmo que essas realidades sejam contraditórias, impossíveis. Robbe-Grillet ataca o último bastião da verossimilhança, fazendo de cada narrador o personagem de um outro narrador, como no conto borgeano *As Ruínas Circulares* e nos contos imemoriais de tradição pagã nos quais a narração não se encarna, mas, ao contrário,

instaura uma incerteza, um vazio, um movimento através do qual ela se torna puro canto de sereia, que suspende a estrutura transitiva e atributiva da linguagem.

Os filmes de Robbe-Grillet se fecham sobre a imanência que não remete a outra realidade senão a do próprio filme. Trata-se de cortar a via a um sentido escondido por detrás das aparências, a um cinema das representações vividas. E, no entanto, o filme não deve ser apenas uma estrutura vazia que, segundo os críticos de tradição estruturalista, nos faria escorregar de um significante a outro. Para Robbe-Grillet, o que interessa são os efeitos de personagens, ou seja, os personagens enquanto pura vontade de potência (= pura exterioridade), que têm como lema trágico: *ne pas être ou bien jouer*.

Resnais é mais ambíguo, menos radical. Para ele, é preciso que o filme seja algo além dele mesmo, que o filme nos dê uma razão de crer no mundo em que vivemos, através de uma luta contra as petrificações do passado e seus reflexos no presente. Ao contrário do que se pensa, Resnais não é um cineasta do imaginário: de tanto se esquivar do imaginário, ele impede que o real se degrade em imagem mental psicológica. Se há um curto-circuito entre o real e o imaginário, é para melhor acentuar uma terceira dimensão da imagem, que é o tempo. Mas esse tempo não é o passado. De tanto se esquivar do presente, Resnais impede o passado de se degradar em lembranças, em petrificações. Cada lençol do passado, cada curto-circuito real-imaginário solicita, a um só tempo, diversas funções mentais: a lembrança, o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, os sentimentos...

É o sentimento que se estende sobre uma zona de tempo e se matiza de acordo com sua fragmentação, suas variações... Repetidas vezes Resnais declarou que não eram os personagens que o interessavam, mas os sentimentos. Os personagens são presentes, mas os sentimentos, suas

sombras que mergulham no passado. Os sentimentos se tornam personagens, como sombras pintadas no parque sem sol de *Marienbad*: estátuas. O sentimento é o que não pára de trocar, de circular, de uma região do tempo a outra, à medida que as transformações se fazem. Porém, quando as próprias transformações formam regiões do tempo que atravessam todos os outros – por exemplo, o teatro, as petrificações dos hóspedes etc. – é como se o sentimento liberasse a consciência ou o pensamento do qual ele estava prenhe: uma tomada de consciência segundo a qual as sombras são as realidades vivas de um teatro mental, e os sentimentos, as verdadeiras figuras de um jogo cerebral bem concreto. É a hipnose que revela o pensamento a si próprio. Resnais faz dos personagens sentimentos, e destes, movimentos de pensamentos que se tornam personagens. Resnais repete que só se interessa pelo que se passa no cérebro como memória da espécie e do mundo. Se os sentimentos são as idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. O pensamento é o conjunto de relações não localizáveis entre regiões do passado, a continuidade que as envolve e as impede de se petrificarem e se imobilizarem.

No cinema, diz Resnais, algo deve se passar em torno da imagem, atrás e até mesmo no interior da imagem; é o que ocorre com a imagem-tempo, onde o mundo se torna memória, cérebro, superposições das idades ou lóbulos... a tela sendo a membrana cerebral (Deleuze).

Bifurcação 2

Do ponto de vista formal, os três primeiros longas-metragens de Resnais – *Hiroshima, Meu Amor, O Ano Passado em Marienbad, Muriel* – parecem formar uma trilogia. *Hiroshima* exprime a relação, sempre tensa, entre a realidade exterior e o universo mental dos personagens. A partir de *Hiroshima*, os dois filmes posteriores vão privilegiar um dos

aspectos da relação: *Marienbad* é um universo interior como estrutura vazia de temporalidade vivida; *Muriel* é a realidade exterior tornada música e emoção.

No entanto, Resnais, que começou com documentários, nunca abandonou um certo confronto com a História e com o tempo. Para Resnais, a História remete em primeiro lugar à memória. A memória é ao mesmo tempo individual e coletiva, memória individual se fazendo memória do mundo: *Toda a Memória do Mundo* (sobre a Biblioteca Nacional Francesa) e *Nuit et Bruillard* (sobre os campos de concentração).

Mas se há uma relação de *Marienbad* com uma memória do mundo, ela é em primeiro lugar memória do próprio cinema. *Marienbad* não é apenas um jogo de sedução individual, ele é mais propriamente um jogo de sedução em que os personagens principais são parte da história do cinema. Daí essa idéia de fazer um filme que usa de uma memória individual para, indiretamente, contar a própria história do cinema.

O filme é uma construção em abismo que não é senão sua própria repetição. O que nele é dúbio não é apenas o encontro passado em *Marienbad*, mas o próprio passado do cinema, sua história, seus mitos, seus dispositivos de criação de ilusão e sentimentos.

Do ponto de vista da história do cinema, enquanto os cineastas do cinema novo mundial – da *Nouvelle Vague* ao Cinema Novo – tentavam destruir a imagem especular cinematográfica, Resnais construía, ao pé da letra, um grande túmulo para as petrificações (e mistificações) sentimentais produzidas pelo cinema. O lado sepulcral, lúgubre, aparece desde a apresentação do filme, com suas pedras de mausoléu, antes mesmo que se penetre no grande mausoléu barroco alemão. A música de órgão não seria uma missa à memória do cinema? O imaginário aqui presente não remeteria ao próprio imaginário do cinema,

com suas mitologias, com suas intrigas romanescas envolvendo sedução, adultério, violação, assassinato e fuga? O mundo mítico das estrelas de cinema e seus signos mundanos, a riqueza, a alta-costura, o grande hotel, a convenção dos gestos ao mesmo tempo teatrais e petrificados? E o que dizer da cena de teatro, em que esse mundo se oferece a si mesmo como espetáculo?

Bifurcação 3

Em *Marienbad*, tudo é imagem de imagem, anulando qualquer profundidade, qualquer referência a um fora. E, no entanto, o filme é mesmo e outro, repetição e diferença. Se fôssemos buscar uma realidade primeira, uma espécie de cena primitiva, ela seria encontrada em qualquer lugar: a prova fotográfica, o encontro em *Marienbad*, o teatro no grande hotel, a cena da violação... cada uma levando a um personagem que remete, em última instância, aos próprios mecanismos do filme e do cinema. *Marienbad* não toma nenhuma posição sobre o mito, nem sobre o cinema, porém a novidade é que *Marienbad* é o primeiro filme de pura ficção cinematográfica. Entretanto, este para além do princípio da realidade, em *Marienbad*, é a prova de que, no cinema, o princípio da realidade é a mais pura ficção.

Mas é preciso que o filme se dê com uma imagem que vem de fora: e o que vem de fora é o pensamento. Um “pensamento do de-fora”, diria Blanchot.

Bifurcação 4

Marienbad pertence a esse cinema da imagem-tempo, cinema do simulacro entendido como potência do falso. Cinema que, tornando

indiscernível a verdade e o falso, faz do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora.

Marienbad põe em crise a forma de representação do cinema clássico, pelo simples fato de que, nesse filme, tanto os personagens quanto suas ações são indeterminados, arruinando a possibilidade de representação, uma vez que o filme se dá como uma escultura mutante, que se modifica à medida que ela se descobre. Quem é o personagem X que tenta demonstrar a existência de um encontro com a mulher A, no ano passado em *Marienbad*: um sedutor, certamente; um louco, talvez; um sonhador que suscita sonhos; um mentiroso assassino?

O personagem X é, em todo caso, como Proteu. Lembramos que Proteu é um Deus grego cujas formas são indeterminadas. Um dia sua filha resolveu questioná-lo sobre sua identidade. A cada questão da filha, Proteu respondia com uma nova aparência. Ora ele era água, ora fogo, ora pantera. Cada resposta de Proteu é uma resposta local e uma ausência de resposta global. Proteu é pura máscara, como Kane, que não se deixa reduzir a uma identidade última, subsumida por detrás das diversas aparições. Proteu se mostra se escondendo e se esconde se mostrando. Tal é o paradoxo do filme: cada imagem, cada fala, cada personagem mostra e esconde ao mesmo tempo. Cada um deles se constrói e se destrói ao mesmo tempo. Tal é a lógica do filme. Há um curto-circuito entre a imagem atual e seu reflexo, virtual. O atual é o que é, ou o que remete ao reconhecimento do que é, e o virtual é o que destitui e dessubstancializa o que é, o que o contradiz. Proteu é e não é ao mesmo tempo: quando abandona uma de suas aparências, antes de se encarnar em uma outra, Proteu é puro interstício, forma vazia do tempo.

Bifurcação 5

Para Robbe-Grillet, o filme assume o ponto de vista da mulher A, já que nada é senão um efeito do personagem X com suas técnicas de sugestão – em cada filme de Robbe-Grillet, o personagem principal é no fundo um falsário –, e afirma a possibilidade de presentes contraditórios, tão contraditórios quanto o personagem.

Para Resnais, algo se passou realmente no ano passado em *Marienbad*, como insiste em afirmar o homem X, mas esse algo não se confunde com suas lembranças nem com as denegações da mulher A: esse algo, Resnais o tem como um puro virtual, que faria do passado uma imagem nova, que não se confunde com o antigo presente, qualquer que ele tenha sido. Ou seja, a dificuldade não está em exorcizar as imagens da lembrança dos personagens, mas, ao contrário, em fazê-las renascer para que a vida possa sair viva desse imenso hotel, lúgubre, em escapar do imaginário lúgubre do cinema, que é a maior ficção.

Bifurcação 6

Que se adote a leitura sugerida por Robbe-Grillet (X é um sedutor ou talvez um louco, ou alguém com forte poder de sugestão, e tudo existe no presente do filme) ou a leitura de Resnais (algo se passou em *Marienbad*), o que impressiona em *Marienbad* é a multiplicidade de leituras possíveis.

A rigor, *Marienbad* rompe com toda a base da lógica ocidental que, desde Aristóteles, se faz sobre o princípio da não-contradição. O filme afirma a existência e a inexistência do encontro ao mesmo tempo. Ou seja, A e não A, eis a lógica capaz de nos fazer liberar dos grilhões do passado e da razão, através de um porvir das linguagens e da vida.

Para concluir, cito uma reflexão de Robbe-Grillet, que considero um cineasta tão importante quanto Resnais: “O bom personagem do romance ou do cinema deve antes de tudo ser dúbio. A intriga será tanto mais ‘humana’ quanto mais equívoca. O filme ou o livro será tanto mais verdadeiro quanto mais ele comportar contradições.”

Filmografia de Alain Resnais

Documentários Curtos:

Van Gogh, 1948

Gauguin, 1950

Guernica, 1950

Les Statues Meurent Aussi, 1952

Nuit et Bruillard, 1956

Toda a Memória do Mundo (Toute la Memoire du Monde), 1956

Les Mystères de l'Atelier, 1957

Le Chant du Styrène, 1958

Longas-metragens:

Hiroshima, Meu Amor (Hiroshima Mon Amour), 1959

Ano Passado em Marienbad (L'Année Dernière 'a Marienbad), 1961

Muriel ou Le Temps d'un Retour, 1963

A Guerra Acabou (La Guerre Est Finie), 1966

Loin du Vietnam, 1969

Eu te Amo, Eu te Amo (Je t'Aime, Je t'Aime), 1968

Stavisky (Stavisky), 1974

Providence (Providence), 1976

Meu Tio da América (Mon Oncle d'Amérique), 1980

La Vie Est un Roman, 1980

L'Amour à Mort, 1984

Mélo, 1986

I Want to Go Home, 1989

Nota

¹ Este texto é a transcrição de uma comunicação realizada na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, por ocasião de uma mostra Cinema e Psicanálise, em outubro de 1993. Posteriormente, o texto foi publicado em: *Cadernos de Subjetividade*, nº 3, março/agosto, 1995.

Alphaville, a Capital da Dor

Há trinta anos Godard lançava *Alphaville*, um filme extraordinário, que contém os três principais modelos de subjetivação presentes na tipologia deleuziana das imagens cinematográficas. A cada um desses modelos correspondem, como veremos, diferentes tipos de decupagem, de montagem, de narração, de grafismos e movimentos de câmera.

Alphaville é um filme estrutural, e nesse sentido, como toda obra estruturalista, ele é marcado por uma ordem topológica de seus elementos. *Alphaville* é, ao mesmo tempo, um filme de série (ele pertence a vários gêneros, dependendo da configuração de seus elementos) e um filme serial, um filme de séries múltiplas e comunicantes através de seus elementos paradoxais (entre eles a figura de uma luz intermitente). O que nós chamamos de elemento paradoxal é, no fundo, um puro virtual, um objeto singular como ponto de convergência das séries divergentes, e que faz de *Alphaville* um filme da estética do simulacro, como veremos.

O filme é apresentado como um policial de série B – *Uma Aventura de Lemmy Caution*, personagem de uma série de telefilmes interpretados por Eddie Constantine – pelos diversos estereótipos e temas que ele contém: perseguições, universo noturno, peso da fatalidade, amor à primeira vista entre o detetive-espião e a mulher que poderia ser seu pior inimigo.

Alphaville pertence a um outro gênero de filme, o de ficção científica onde o homem, sua sensibilidade e sua sociedade são massacrados por uma tecnologia e uma lógica desumanas, implacáveis. Os habitantes de *Alphaville* têm seus gestos, vozes e pensamentos automatizados,

teleguiados por Alpha 60.

Filme de aventura policial, filme de ficção científica,¹ *Alphaville* é também um filme mítico. De fato, se por um lado *Alphaville* remete a um passado e a um futuro próximos – referimo-nos ao fascismo hitleriano e ao fascismo mais sutil do mundo da informação e da comunicação -, por outro ele se reporta a um tempo muito antigo, mais do que remoto, tempo das origens, onde a poesia e a noite pareciam existir absolutamente.

Caracterizados pela destruição de sua língua, que pouco a pouco se desarticula e empobrece, assim como seus gestos, vozes e pensamentos, os habitantes de *Alphaville* tornam-se os portadores disso que eles mesmos perseguem ou ignoram: pois quando certas palavras desaparecem e a sintaxe se desarticula, essas mesmas palavras emergem em liberdade no dicionário censurado. Purificadas e ensinadas de novo, elas são restituídas ao estado poético.²

Da mesma forma que os fragmentos da poesia de Paul Eluard, citados ao longo do filme, emergem do fundo de uma massa sonora como de um tempo que nunca foi presente, assim como de uma memória imemorial, recriando-a, os faróis, as lâmpadas e os sinais de *Alphaville* parecem resgatar a cidade da noite eterna em que ela se encontra. Lembramos ainda que a fotografia contrastada muitas vezes nos remete aos primórdios do cinema.

No momento mesmo em que o filme torna-se mais poético, no momento em que o amor é desnudado, no momento em que as palavras se liberam da imagem, e o olhar se liberta da ação e da memória do passado, o filme nos projeta desse tempo mítico porque fonte do mito, da poesia e do olhar ao mesmo tempo. Nos referimos ao mito de Orfeu. De fato, é como Orfeu que Lemmy Caution rapta Natacha da noite de *Alphaville*. O que Godard nos mostra muito bem, é que se “a poesia transforma a

noite em luz”, como diz Lemmy Caution, citando Eluard, é somente o mergulho na noite que permite o nascimento da luz e de um novo olhar. Uma vez reencontrado, o olhar, como a poesia, só pode se perder. E é justamente porque a poesia estava perdida, que ela brilhava constantemente na noite de *Alphaville*.

A verdadeira questão colocada em *Alphaville* se desenha como uma nova versão da busca de Orfeu: na busca de seu próprio canto é que Orfeu se pôs a caminho. Busca que pode muito bem ser resumida por uma frase de Guimarães Rosa: “se procuro, estou achando, se acho, estou procurando”.

Recorremos ainda uma vez ao mito de Proteu, para refletir sobre *Alphaville*. Proteu, como vimos na leitura de *Marienbad*, é simulacro, máscara: ele é ao mesmo tempo revelação e recobrimento e aparece sob várias formas: água, pantera, fogo etc. Mas quem é Proteu, quando ele não é mais rio, e ainda não é tigre ou fogo?³ No final de *Alphaville*, o impiedoso computador Alpha 60 diz, com sua voz rouca, uma frase de Borges (*Nova Refutação do Tempo*), que poderia ser uma resposta: “o tempo é a substância mesma da qual sou feito. O tempo é o rio que me carrega, mas eu sou o rio: é o tigre que me rasga, mas eu sou o tigre: é o fogo que me consome, mas eu sou o fogo...”

A voz de Alpha se constitui e se destitui ao mesmo tempo: “eu Alpha 60 sou o meio lógico desta destruição”. O “eu” de Alpha é múltiplo, pois essa voz é ao mesmo tempo voz de chofer de táxi, voz de conferencista, voz de recepcionista, voz de máquina... A voz proteiforme de Alpha é um simulacro, um caos de aparência. Ela introduz uma ruptura, um interstício, uma alteridade no espaço de interioridade do filme, impedindo-o de se constituir enquanto totalidade, enquanto representação.

Quando Alpha fala, ninguém fala. Quando ele fala, ele não é nem um,

nem outro. Ele é uma instância neutra, que não pode ser fixada num substantivo de majestade, como se fosse uma presença substancial, uma pessoa. Antes, ele seria talvez uma corrente de ar (ver o ventilador). Longe de cair do céu sob a garantia de uma transcendência qualquer, Deus ou Sujeito, ele não é o englobante que caracteriza a voz *off* cinematográfica que cria um centro de interioridade. Ele é um vazio na obra. A voz de Alpha, voz que está dentro somente porque está fora, à distância sem distância, não pode se encarnar: ela pode muito bem tomar emprestado a voz de um personagem judiciosamente escolhido, como um chofer de táxi, ou mesmo criar a função híbrida do mediador – como quando ela interroga Lemmy Caution –, ela que arruina toda a mediação, ela é sempre a diferença-indiferença que altera a voz pessoal (*eu é outro*). Podemos chamá-la de espectral ou fantasmática, não porque ela venha do outro mundo, nem tampouco porque ela tem uma qualidade sonora impessoal, mas porque ela tende a se ausentar nesse que a porta, ao mesmo tempo em que esse se anula enquanto centro, enquanto eu. A voz de Alpha 60 é neutra na medida em que ela não poderia ser central, já que ela impede que a obra tenha um centro e se constitua enquanto totalidade.¹

Alphaville segue o princípio formal do filme moderno, a impossibilidade de uma síntese global (função da montagem nos filmes clássicos), de uma unidade ou identidade que unificaria tudo, de um agenciamento globalizante que daria um sentido único ao filme. Na primeira conferência, Alpha diz: “mesmo se a significação das palavras e expressões não é mais percebida, uma palavra isolada ou um detalhe isolado num desenho podem ser entendidos, mas a significação do conjunto escapa. Uma vez que nós conhecemos um, nós acreditamos conhecer dois, porque um mais um é igual a dois. Nós esquecemos que antes é preciso saber mais”.

Torna-se interessante analisar a poética do filme,⁵ poética da repetição

e da diferença, cujo fundamento é uma serialidade que contamina e determina todos os níveis e elementos da obra. Essa construção serial se dá através da coexistência de três séries que correspondem às três formas de pensamento presentes no filme, como se fossem três metafísicas ou automatismos psíquicos distintos. Cada uma delas tem um signo emblemático que pode ser representado por uma figura geométrica: a linha, o círculo e a banda de Moebius, ou seja, a linearidade, a circularidade e o labirinto em linha reta (geometria paradoxal). De fato, essas três figuras se repetem ao longo do filme sob a forma de sinais e símbolos: flechas, círculos, semicírculos, a letra *alpha*, o símbolo do infinito e o número oito. Cada uma dessas figuras corresponde a uma categoria da repetição e da diferença, a uma imagem do pensamento, a uma forma de subjetividade. É necessário insistir sobre o fato de que tais figuras e séries não somente se alternam, mas coexistem em cada um dos elementos visuais e sonoros repetidos, bem como em todos os tipos de relações audiovisuais presentes no filme. Deste modo podemos dizer que existem, em *Alphaville*, três formas cinematográficas, três modos de citação poética, três tipos de enunciado, três concepções de montagem, três formas de relação do som e da imagem ou, o que dá no mesmo, três concepções do audiovisual cinematográfico, três concepções da repetição e da diferença, enfim, três metafísicas. Trata-se de uma serialidade triádica, onde cada série é uma categoria que corresponde a uma imagem do pensamento (autômato espiritual cinematográfico).

Vejamos alguns exemplos. Tomemos, para começar, os movimentos de câmera. O filme comporta dois tipos principais de movimento de câmera: os longos *travellings* que percorrem os corredores e as panorâmicas circulares. Enquanto os primeiros podem ser ditos funcionais, já que eles se dão num espaço que os suscitam, as panorâmicas circulares são puramente formais, não motivadas pelos espaços. No entanto, tanto os primeiros quanto os segundos podem ser ditos funcionais se

relacionados aos movimentos dos personagens que ambos descrevem. Existe ainda um terceiro tipo de movimento de câmera que se distingue dos dois anteriores pois não possui função representativa. Trata-se de uma espécie de coreografia browniana, onde tanto a câmera quanto os personagens equivalem a partículas cujo percurso é aleatório, e independentes uns dos outros. Nesse caso, o movimento de câmera não é regido nem pela lógica do espaço (linearidade), nem pela figura formal (circularidade): ele se torna puramente arbitrário e aleatório. Os planos da visita de Lemmy Caution à casa de máquinas, centro nervoso de *Alphaville*, são um exemplo desse terceiro tipo de movimento.

Vejamos, ainda, a tripartição da voz em *off*. A primeira, a de Lemmy Caution, é masculina e preenche o papel de narrador clássico idêntica à série televisiva à qual o filme pertence. A segunda, a de Natacha, é feminina e conhece um devir narrador que rompe com a linearidade narrativa, já que ela emerge como uma função poético-formal, na seqüência em que são citados os versos de Eluard. A terceira, a de Alpha 60, é neutra, múltipla e perturbadora, como os movimentos brownianos aberrantes.

Cada uma dessas vozes é correlativa a um dos três tipos de narrativa presentes no filme. Uma narrativa clássica próxima à dos filmes policiais de série B, onde todos os elementos e repetições têm por função uma resolução causal e temporal, onde a diferença entre as repetições é regida pela lei da identidade e da não-contradição. Em segundo lugar, uma narrativa poética que suspende o tempo da narrativa sem a colocar em crise. Na seqüência poética, os versos de Eluard ditos em voz *off* por Natacha são literalizados pela imagem: quando os versos falam dos olhos, a imagem os mostra, quando fala da luz que vai e volta, as imagens aparecem e desaparecem alternadamente, quando fala de carinho, vemos o carinho... A narrativa poética não destrói a linearidade, mas a literalização a torna circular, na medida em que a imagem retoma as

imagens dos versos e as associa com diversos elementos do universo representado. Ou seja, ao mesmo tempo em que a diegese (estória narrada) se reflete nos versos, estes, por sua vez, se refletem nela. Uma circulação se estabelece entre a poesia e a estória do filme. A voz de Alpha corresponde, como terceira forma de narrativa, a uma narrativa falsificante, que se constitui e se destitui ao mesmo tempo (cf. o movimento cinematográfico desnarrativo lançado na França por Alain Robbe-Grillet); uma narrativa do simulacro, onde cada elemento ou figura esconde um outro, ao infinito; uma narrativa disjuntiva que estabelece uma disjunção entre os diversos tipos de repetição presentes no filme, de tal forma que se pode dizer que a repetição se torna repetição da diferença, e a diferença, pura repetição. Em *Alphaville*, a diferença pura é uma função dos elementos perturbadores, que rompem com as figuras da linearidade e da circularidade, criando interstícios e vazios que impedem que o filme se dê enquanto representação.

Examinemos um desses elementos perturbadores: a luz redonda intermitente que aparece, sem nenhuma explicação aparente, ao longo do filme. O seu aparecer-desaparecer constitui uma repetição do motivo circular – trata-se de uma luz redonda –, mas também uma repetição de sua interrupção – ela aparece e desaparece, piscando lentamente. Nesse sentido, ela se integra perfeitamente à série da circularidade. Em primeiro lugar, porque ela, como todos os outros elementos de circularidade, suspende a linearidade narrativa, já que não se liga nem ao que a precede, nem ao que a segue. Por outro lado, ela é duplamente presente na seqüência poética, que é a seqüência da circularidade: na imagem, porque a imagem, nessa seqüência, aparece e desaparece, como uma luz que pisca intermitentemente; no som, porque a poesia de Eluard se “refere” a ela: *la lumière qui s'en va, la lumière qui revient*. Por outro lado, ela também pertence à série da linearidade, podendo ser diegetizada: não somente muitas imagens piscam intermitentemente ao longo do filme, como esse piscar é justificado no fim do filme quando,

ao matar o Professor von Braun, Lemmy Caution destrói uma das máquinas que controlam as luzes da cidade. Ao justificá-los diegeticamente nós fazemos dos elementos perturbadores um dos elementos entre outros da série da linearidade. Finalmente, a luz redonda pertence, como todos os elementos perturbadores, à terceira série, que é a série dos simulacros, dos interstícios, das rupturas, dos vazios etc. O aparecer-desaparecer, o mostrar-esconder é próprio dos elementos perturbadores, sejam eles imagéticos ou sonoros. Pensemos na voz de Alpha 60, que não somente aparece sob várias formas, como se constitui e se destitui ao mesmo tempo como jogo de máscaras que rompe com a representação.

O próprio título do filme deve ser pensado sob o signo da serialidade tríplica. O primeiro é, evidentemente, *Alphaville*. O segundo, seu subtítulo, *Uma Aventura de Lemmy Caution*. Enfim, o terceiro remete a *Alphaville*, não como título, mas como nome de cidade: *A Capital da Dor*, nome do livro de Eluard que aparece diversas vezes no filme. O segundo título pertence à série da linearidade, porque faz do filme uma continuação da série televisiva de Lemmy Caution. O terceiro título pertence à série da circularidade poética e implica em uma suspensão da linearidade própria aos filmes de ação. Já o primeiro título corresponde à série dos elementos perturbadores. A cidade de Alpha é como um simulacro, um caos de aparência, um labirinto em linha reta.

Alphaville é um filme múltiplo: ele é um filme de série, um filme poético e/ou paródico, que faz da citação uma suspensão do significado, enfim, um filme do simulacro, um filme da pura diferença criativa. Em lugar de imagens verdadeiras e justas que têm o mundo como modelo do filme (cinema clássico), em lugar do puro jogo de imagens e citações, onde o simulacro se torna um clichê, porque se fecha sobre si mesmo (cinema pós-moderno), Godard cria uma linguagem audiovisual onde

o novo é a própria criação da realidade (cinema do simulacro). Podemos, para concluir, estabelecer uma comparação entre *Alphaville* e *Blade Runner*, já que ambos se assemelham em vários aspectos: filme policial, filme de ficção científica, filme de citação, universo urbano, noturno e a questão dos autômatos. Entretanto, do ponto de vista da linguagem e dos procedimentos cinematográficos, *Blade Runner* é um filme convencional, um filme da representação, da linearidade, enfim, um filme banal, que não traz nada de novo, malgrado a exaltação de muitos críticos que o elegeram como o filme da década.

Alphaville é um filme onde o trabalho no nível da linguagem faz do movimento não um mero movimento físico (imagem-movimento), mas sim um movimento do espírito (imagem-tempo). É nesse sentido que em *Alphaville* cada uma das séries corresponde a uma imagem do pensamento: pensamento-ação (o mundo exterior, a ação, a estória, o conteúdo etc., que formam a série da linearidade), pensamento poético-formal (a interioridade, o afeto, as sensações cinestésicas, a suspensão da ação, a textura das imagens, as citações, os poemas de Eluard etc., que formam a série da circularidade), e, finalmente, pensamento paradoxal e aberrante, que rompe com a identidade, a totalidade e a diferença entre o que é exterior (ação) e interior (afeto), conteúdo e forma (terceira série ou série paradoxal). De fato, os elementos perturbadores, os falsos movimentos e falsos raccords, as disjunções entre imagem e som impedem que a imagem-pensamento em *Alphaville* se feche enquanto totalidade, seja ela interior ou exterior, e pertença a uma das duas séries (a linearidade ou a circularidade). Cada elemento do filme é múltiplo e pertence ao mesmo tempo às três séries, que, paradoxalmente, coexistem.

Se o cinema sempre manifestou, com relação ao conteúdo, uma predileção pelas várias formas de autômatos, é porque ele implica a automatização das imagens e do pensamento. No cinema, as imagens

são movimentos de pensamento e vice-versa. No entanto, há pelo menos dois tipos de imagem-pensamento ou automatismo psíquico. *Blade Runner* pode ser considerado como o representante do automatismo cinematográfico clássico (essa é aliás a razão pela qual ele foi tão festejado pelas viúvas de Hollywood), cujos movimentos sensório-motores (dispositivos da representação e vontade de verdade) são os principais elementos de sua composição, enquanto que *Alphaville* pode ser considerado como o representante do automatismo cinematográfico moderno, cujos movimentos espirituais aberrantes (falso movimento e potência do falso) são os principais elementos de sua composição.

Filmografia de Jean-Luc Godard

Curtas-metragens:

Opération Béton, 1954
Une Femme Coquette, 1955
Tous les Garçons s'appellent Patrick, 1957
Charlotte et son Jules, 1959
Une Histoire d'Eau, 1958

Longas-metragens:

Acossado (A Bout de Souffle), 1960
O Pequeno Soldado (Le Petit Soldat), 1960-63
Uma Mulher É uma Mulher (Une Femme Est une Femme), 1961
Os 7 Pecados Capitais (Sept Péchés Capitaux), 1962
Viver a Vida (Vivre Sa Vie), 1962
RoGoPaG, 1963
Tempo de Guerra (Les Carabiniers), 1963

As Maiores Vigarices do Mundo (Plus Belles Escroqueries du Monde), 1963
O Desprezo (Le Mépris), 1963
Paris Visto por... (Paris Vu par...), 1965
Bande à Part, 1964
Uma Mulher Casada (Une Femme Mariée), 1964
Alphaville (Alphaville), 1964
Uma Aventura de Lemmy Caution (Une Étrange Aventure de Lemmy Caution), 1964
O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou), 1964
Masculino-Feminino (Masculin Féminin), 1966
Made in USA, 1967
Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela (Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle), 1967
O Amor Através dos Séculos (Plus Vieux Métier du Monde), 1967
A Chinesa (La Chinoise), 1967
Loín du Vietnam, 1967
Week-end à Francesa (Week-end), 1967
Vangelo 70, 1967
One Plus One, 1968
Un Film Comme les Autres, 1969
One American Movie, 1969
British Sounds, 1969
Vento dell'Este, 1969
Pravda, 1969
Lotta in Italia, 1970
Jusqu'à la Victoire, 1970
Vladimir et Rosa, 1970
Tout Va Bien, 1972
Letter to Jane, 1972
Numéro Deux, 1975

Six Fois Deux, 1976
Ici et Ailleurs, 1976
Comment ça Va?, 1978
France/Tour/Détour deux Enfants, 1978
Salve-se Quem Puder – a Vida (Sauve Qui Peut – la Vie), 1980
Lettre à Freddy Buache, 1981
Passion, 1982
Scénario du Film Passion, 1982
Prénom Carmen, 1982
Je Vous Salue Marie, 1983
Detetive (Déetective), 1984
Grandeur et Décadence d'un Petit Commerce de Cinéma, 1986
Soigne ta Droite, 1987
King Lear, 1987
Aria, 1987

Notas

¹ É interessante notar que não se tenha feito nenhuma análise comparativa entre *Blade Runner*, de Ridley Scott, e *Alphaville*.

² Cf. ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. La Forme et le Fond ou les Avatars du Récit. In *Etudes Cinématographiques* n° 56/51, 1967.

³ Cf. SERRES, Michel. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982, pp. 33-36.

⁴ Trata-se de uma paráfrase do texto de Maurice Blanchot. La Voix Narrative (Le 'il', le Neutre). In *Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 1969, pp. 564-566.

⁵ Sobre as três séries e a estrutura poética do filme, cf. a belíssima tese de Mariana Otero: *Valeurs de la Poésie dans Alphaville de Jean-Luc Godard*, dissertação de *maîtrise* dirigida por Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Universidade de Paris VIII, 1985.

O Impostor Inverossímil Raul Ruiz

Em 1896, Georges Méliès, o inventor do cinema fantástico, filmava o movimento dos pedestres e carros na Place de l'Opéra, quando um incidente técnico interrompe o funcionamento da câmera, que logo em seguida volta a funcionar normalmente. Na projeção das imagens filmadas via-se o seguinte: o ônibus Madeleine-Bastille, como por magia, desaparecia, e se transformava, se metamorfoseava, em carro fúnebre. Méliès, então prestidigitador e diretor do teatro Robert Houdin, não somente se surpreendeu com o efeito da primeira trucagem cinematográfica, como ficou profundamente fascinado por ela. Desde então, o *cinematographo* deixou de ser unicamente o aparelho que reproduz e duplica as imagens da realidade, para se tornar um meio capaz, através de inúmeros efeitos e trucagens, da criação de ilusões até então desconhecidas. Durante anos, Méliès se dedicou ao cinema fantástico, criando a quase totalidade das trucagens cinematográficas conhecidas até nossos dias: trucagens por alteração de movimento, trucagens fotográficas e químicas, trucagens por prestidigitação, trucagens por maquinaria teatral...

Todo filme lança mão de processos de falsificação: os fenômenos vistos e ouvidos são muitas vezes falsos; os movimentos, sons e cores são alterados; o espaço e o tempo em que os fenômenos se dão consistem em uma ilusão produzida pela forma do filme; aqueles que vemos e ouvimos nem sempre são os que pensamos ser... O cinema não pára de inventar novas possibilidades de ilusão. Tudo isso faz parte dos processos técnicos primários de realização de um filme. Nem por isso um filme que a eles recorre é mais ou menos falso, artificial ou fantástico. A diferença entre cinema fantástico e cinema realista reside no

conteúdo. O cinema fantástico, ao contrário do cinema realista, nos mostra seres e fenômenos irrealis, sobrenaturais: é o domínio do extraterrestre, do extraordinário, do onírico, da fantasia.

Entretanto, existe um outro tipo de cinema fantástico, que se distingue do primeiro pela forma de representação. "O cinema", diz Artaud, "se aproximará cada vez mais do fantástico, esse fantástico que percebemos sempre mais ser ele, em realidade, todo o real".¹ Com essa frase, Artaud expressa muito bem isso que nós chamamos de cinema do simulacro em oposição ao cinema do fantástico, do irreal, do sobrenatural, do miraculoso, do divino.

O cinema fantástico² é o cinema do simulacro, cinema que faz cair sob a potência do falso o mesmo e o semelhante, a identidade e a verdade, as significações pressupostas do real e suas imagens justas. Trata-se de um cinema e de uma estética diabólicos, que produzem essa sensação de inquietante estranheza (*das Unheimlich*) descrita por Freud, correspondente à introdução do estranho no interior mesmo do familiar, do extraordinário no interior mesmo do cotidiano ordinário: o simulacro como diferença interna da repetição. No cinema fantástico as imagens se dão como puro jogo de máscaras: máscaras visíveis e reais que dissimulam outras máscaras igualmente visíveis e reais. O cinema fantástico é também o verdadeiro cinema do real, pois cada máscara é como a projeção de um ponto de vista que pertence tão bem ao real, que este não pára de se metamorfosear num devenir idêntico ao ponto de vista (perspectivismo empírico-transcendental).

O cinema do simulacro, tanto quanto uma filosofia do simulacro, implica em algumas idéias de base, além deste perspectivismo projetivo. 1. Um serialismo onde os objetos, sujeitos, formas, narrativas e categorias se constituem como séries de potências que são as suas próprias metamorfoses; 2. Um eterno retorno diferencial ou repetição diferencial, que faz do devir um Ser único para todos os entes, um fantasma único

para todos os simulacros; 3. Um tempo não cronológico que não pára de bifurcar, passando por presentes impossíveis e passados não necessariamente verdadeiros; 4. Uma memória não psicológica que torna possível o retorno do passado como pura virtualidade; 5. Uma narrativa neutra, impessoal, imemorial, que rompe com sistemas lingüísticos e fenomenológicos de representação e que se define como acontecimento, o qual não se confunde com o acontecimento representado (a parte do acontecimento que se atualiza no espaço e no tempo); 6. Uma vontade de potência como devir que afirma a vida em detrimento dos valores morais.³ É evidente que todos esses pontos estão estreitamente interligados.

Ao realizar *Cidadão Kane*, Welles inaugura a modernidade do cinema e a estética do simulacro. Num artigo escrito em 1941, ano de lançamento do filme, Borges distingue os dois “argumentos” ou níveis de leitura do filme, para o qual ele prevê uma grande importância futura. “O primeiro, de uma imbecilidade quase banal”, é resumido assim: um milionário colecionador de objetos descobre que tudo o que colecionou é futilidade e frivolidade, nada mais. No momento de sua morte, ele deseja uma única coisa em todo o universo, a qual se chama *Rosebud*. O segundo argumento é infinitamente superior: “de forma irrefutável, infinita, Orson Welles expõe os fragmentos da vida do homem Charles Foster Kane, o execrável, é um simulacro, um caos de aparência (corolário possível, já previsto por David Hume, por Ernst Mach e por nosso Macedônio Fernandez: nenhum homem sabe quem ele é, nenhum homem é alguém). Num dos contos de Chesterton – *The Head of Cesar*, eu creio – o herói observa que nada é mais aterrorizante do que um labirinto que não tem centro. Este filme é exatamente este labirinto”.⁴ Se nós citamos este longo trecho de Borges, é porque ele é exemplar no que concerne ao cinema do simulacro.

Definimos, provisoriamente, assim, o cinema do simulacro: um cinema

que temporaliza a imagem, destituindo o mundo da representação e os ideais da verdade e da beleza; um cinema que estetiza a existência, fazendo da arte cinematográfica uma potência do falso, que através dos falsos *raccords*, dos personagens falsários, das narrativas falsificantes e das falsificações generalizadas, afirma o devir inocente.⁵

O cinema de Raul Ruiz, cineasta chileno exilado e radicado na França, assim como o cinema de Welles, Resnais, Godard e Robbe-Grillet, é diabolicamente exemplar a esse respeito. Ruiz faz parte de uma linhagem de autores cinematográficos que remonta a Méliès, na medida em que ele utiliza todas as potencialidades técnicas de trucagens inerentes ao cinema – e que haviam sido em parte abandonadas com a influência do neo-realismo e da *Nouvelle Vague* –, todos os tipos de fusões e sobreimpressões, sejam elas mecânicas ou não, todos os tipos de filtros sonoros e de cor, trucagens por transparência, trucagens fotográficas, espelhos e espelhos deformantes etc. No entanto, em seu cinema, as trucagens não decorrem unicamente de um prazer lúdico em criar efeitos fantásticos. Se elas implicam na perversão e na deformação do mundo e dos objetos, elas são também, por outro lado, inseparáveis de um estilo profundamente barroco que rompe com as regras de continuidade do cinema da representação e com os centros que definem a normalidade dos movimentos: centros de revolução do movimento, do equilíbrio de forças, de gravidade dos objetos que se movem, de configuração etc. Por exemplo, existe uma concepção clássica de iluminação que afirma a necessidade da existência de uma luz principal, em relação à qual as luzes secundárias variam suas posições no espaço. Esta noção deriva de uma concepção do universo, como de um universo centrado, que foi profundamente abalada pela ciência e pela arte do século XVII, a época barroca por excelência.⁶ Em *Les Divisions de la Nature*, falso documentário sobre o castelo de Chambord, Ruiz consegue criar, através de trucagens com espelho, a existência de um mundo descentrado, no qual nós vemos três astros

solares, sem que possamos identificar o verdadeiro.

Ruiz utiliza todas as potencialidades de falsificação cinematográfica como forma de libertar o cinema de qualquer referência culpada à realidade. Ele suprime todos os pontos de referência de um universo monocentrado através de uma lógica perversa que lança mão de axiomas paradoxais, silogismos, anamorfozes e metamorfoses em todos os níveis. Nesse cinema, a parte é maior que o todo, o instante, mais longo do que uma jornada, o mapa é maior do que o território que ele parece representar etc. Humor próprio a um cineasta exilado politicamente: o esquecimento do território, a perda assumida do território no labirinto da perda de si, a perda de identidade no avatar do eterno retorno.

No cinema de Ruiz os corpos são pervertidos, corrompidos, deformados, mutilados, deportados etc. Se um primeiro plano é uma cabeça cortada (inversão que faz da parte algo maior do que o todo), um plano geral faz desta cabeça a cabeça aberrante de um corpo de anão. As fusões podem “significar” que os personagens estão mortos e que procuram um corpo para se encarnar. Em *Le Borgne*, um tal N, que perambula pelo apartamento e tem o seu olhar identificado à objetiva da câmera, encontra o seu duplo que lhe anuncia que ele está morto há sete minutos. Enfim, os corpos se interpenetram e se sobreimpressioam. Um casamento ameaça N de ter se sobreposto à imagem de sua mulher, ele o matará desde que tiver terminado o seu copo de whisky. Mas cada vez que ele bebe, o copo se enche um pouco mais. “Os cadáveres são legião nos filmes de Ruiz, sejam inteiros, sejam desmembrados. Mas, desmembrados, eles se reconstituem e voltam, no eterno retorno do crime. Inteiros, esses cadáveres são vivos (*Le Borgne*, *Les Trois Couronnes du Matelot*). Eles levam uma vida perversa e inquietante. Uma temerosa liberdade interdita aos vivos: eles podem por exemplo se jogar no mar e, no dia seguinte ou no mesmo dia, se encontrar sobre o convés do navio como se fosse um outro que se afogou”.⁷

As imagens-corpos se metamorfoseiam sem parar. Elas se constituem em puros pastiches. Em *Trois Couronnes du Matelot*, a nudez de Lisa Lyon é como um traje inquietante que recobre um vazio, mais obsceno ainda: quando num *strip-tease* inverossímil ela retira seus seios e sexo postiços, o que resta? Nada, nada além do lugar onde eles deveriam estar.

Se nós procuramos alguma coisa, o labirinto é o lugar mais favorável a essa procura. No labirinto ruiziano, se procuro estou achando, se acho estou procurando. De fato, esta frase exprime muito bem a situação vivida pelos personagens e espectadores dos filmes de Ruiz. Neles, as trucagens, a voz *off* e as citações formam uma linguagem barroca construída como uma torre de Babel delirante, uma arquitetura e uma geografia do improvável, do inexplicável, do inenarrável. Cada filme é uma exploração geográfica e arquitetural: uma floresta (*Le Territoire*), uma cidade (*Le Borgne*, *Zig-Zag*, *Colloque de Chiens*), um jardim (*Querelle de Jardins*), um castelo (*Les Divisions de la Nature*), um apartamento (*La Visite*), um quadro (*L'Hypothèse du Tableau Volé*), um barco (*Les Trois Couronnes du Matelot*), uma ilha (*La Ville des Pirates*). Cada filme assume a forma de uma espécie de exílio involuntário, exílio que se torna puro jogo cartográfico em função de um espaço regido pela dissimilitude. O Jogador: “nós giramos com o sol, não existe mais noite nem dia. Não existe mais tempo, de hoje em diante nós vivemos no puro instante”. O Outro: “quer dizer que nós estamos mortos?”. O Jogador: “não, é o território, o planeta, que está morto. Se não existe mais tempo, não existe mais espaço: só essa imagem. Tudo se tornou mapa para nós” (*Le Jeu de l'Oie*). Se o retorno se tornou improvável, é porque os personagens perderam a memória e a identidade; a volta é um labirinto em linha reta; o mundo foi abolido: o território é o espaço da pura dessemelhança, onde as coisas são invisíveis.

Em *Le Labyrinthe du Jeu de l'Oie*, a cada jogada do dado, se muda de

posição e de escala territorial: o começo é um bairro de Paris, depois a cidade inteira, a França, a Europa, e mesmo o globo acaba por entrar no jogo. Em *Querelles de Jardins*, há dois jardins: o jardim concêntrico de Versailles – do centro solar e sua circunferência pode-se ver tudo e todo mundo, bem como se pode ser visto por todos, e o jardim labiríntico de Bagatelle que seria o contrário: nele, ninguém pode ver ou ser visto. Uma mulher e o marido traído são lançados lá dentro.

Se, por um lado, o território é o lugar da pura dessemelhança, por outro lado, ele é também um centro de dispersão: centro de dispersão dos corpos, mapa, tabuleiro de jogo, centro de conversação. Em *Le Borgne* (Segunda Parte), há três conversações deslocadas sobre um mesmo assunto, de ordem musical. Onde se encontra o “centro da conversação”? A resposta obedece às leis da geometria: no meio, no centro do triângulo equilátero formado pelos três pontos de conversação. No entanto, o centro do espaço, em Ruiz, esconde sempre um lugar de puro descentramento. No centro de conversação habita o doutor Campbell (Campbell como a sopa), que, como Mabuse, comanda os fios da meada da conversa musical: cego, ele vê tudo, mas de maneira deslocada. Em *La Visite*, dois casais se encontram num apartamento. Eles mantêm um diálogo deslocado e aberrante, que mistura voz *in* e voz *off*. Nesse caso, o centro de conversação é a própria questão colocada pelo filme sob forma de adivinhação: qual é o casal que recebe? Qual o casal que visita? Muitas vezes nos filmes de Ruiz a conversação se dá sob a forma de um labirinto de vozes e línguas. Em *Le Toit de la Baleine* a hipótese de uma língua desaparecida conduz ao labirinto de sua reconstituição.

No território ruiziano, o exílio e a metamorfose que afetam os corpos formam um *puzzle* necrófilo: em *O Mundo ao Inverso* e *O Corpo Dispersado*, dois viajantes percorrem um país da América Latina em busca dos pedaços de um cadáver disperso. Em *Le Borgne*, só existe

um sobrevivente em Paris, a câmera. Ela vê seu reflexo e todo um mundo de mutantes e fantasmas. Um cadáver, cortado em pedaços, teria sido disperso em diversos pontos do 11^{ème} *arrondissement*. O epicentro seria o apartamento, no lugar exato onde se encontra a câmera. Em *Colloque de Chiens*, Henri mata Alice e a corta em pequenos pedaços que são espalhados em diversos lugares da cidade de Montsouris. Os pedaços dispersos formam um círculo maldito cujo centro é o bar *Le Jolimont*, domicílio de Henri. As leis eternas da geometria se voltam contra ele, que é então desmascarado.

À exploração territorial, devemos acrescentar uma exploração narrativa. Se, por um lado, os corpos são desterritorializados através de um puro jogo cartográfico, por outro lado, nossas memórias, através de jogos narrativos múltiplos, são submetidas a um esquecimento paradoxal, elemento de repetição diferencial que impede o retorno do mesmo, em detrimento do eterno retorno do diferente. As narrativas de Ruiz sujeitam os personagens a um desvio perpétuo, na medida em que contar seria como se colocar à prova de um esquecimento que arruína, precede e funda toda memória. Assim como nas estórias antigas de tradição pagã⁸ e nas narrativas de aventura marítima, as estórias de Ruiz são narradas a partir de uma posição neutra, impessoal, que torna impossível atribuí-las a um sujeito de enunciação primeiro. Elas não têm origem, pois tratam a origem em termos de estória, que por sua vez supõe outras estórias, ao infinito. São estórias circulares, enunciações de enunciações, citações de citações. Cada estória e cada nível de leitura constituem uma série que supõe a sua metamorfose numa outra série. Trata-se de um imenso discurso indireto livre serial: a estória X não é outra senão a estória A se metamorfoseando em estória B; cada sujeito de enunciação faz parte de um enunciado que remete a outro sujeito de enunciação. Em *La Ville des Pirates*, não somente a ilha é habitada por um único personagem que interpreta todos os papéis que são as suas várias projeções, como também ele é personagem e espectador da

...ria que conta e que não pára de se repetir: uma primeira vez sob a forma de filme de aventura, uma segunda sob a forma de teatro, uma terceira sob a forma de exposição teológica, e uma quarta como diálogo entre mortos.

No cinema de Ruiz, aquele que fala ou que narra uma estória fala a partir de um “lugar” onde ele já escutou, e onde o outro não está mais lá para ouvi-lo, no entanto o convida a falar. O que se repete é a diferença da voz com ela mesma. O que se repete, a cada vez, é a diferença dos gêneros, formas e diálogos que constituem as diversas séries do filme: filme policial, filme de aventura, filme documentário... diálogo teológico, diálogo teatral, diálogo metafísico... Muitos críticos já observaram que as vozes *off* do cinema de Ruiz – sobretudo em *L'Hypothèse du Tableau Volé*, *Colloque de Chiens*, *Le Borgne*, *Les Trois Couronnes du Matelot* e *La Ville des Pirates* – são os mais belos cantos de sereia do cinema. A paramnésia encanta Ruiz, não somente porque suas narrativas circulantes fazem coexistir o passado e o presente, mas principalmente porque a paramnésia é o próprio canto de sereia, a reverberação desse canto, sua voz imemorial.

Em *Les Trois Couronnes du Matelot*, Ruiz conta uma estória cuja trama é um tecido de todas as narrativas marítimas passadas e futuras.⁹ A narrativa é uma moeda de troca: cada destinatário deve ligar a narrativa do narrador que ele matou à sua própria história. A chave das narrativas ou histórias não está nem no seu começo, nem no seu fim, mas na sua circulação mesma. Nesse filme, como em tantos outros filmes deste autor, as narrativas se repetem sem parar, porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não esquecemos, e é também por isso que elas são imortais, é precisamente a sua batida temporal *proteron/usteron* (um/dois, um/dois...) que não pára de expedi-las ao esquecimento. Nesse sentido, contar já não é unicamente enunciar e afirmar. Pelo contrário, contar aqui tende a suspender a estrutura atributiva da linguagem,

assim como a suspender a referencialidade do filme. O contar neutro, impessoal, imemorial, diz Blanchot, “leva a linguagem a uma possibilidade de dizer sem dizer o ser”.¹⁰ Já não seria cantar? Acalentar, talvez? Em *La Ville des Pirates*, Isidore dorme. Sua mãe a acorda e pergunta: “você dorme, Isidore?” “Me conta uma estória”, pede a menina. A mãe, então, insidiosamente o faz, com a sua mais bela voz de *berceuse*: é preciso que, ao adormecer, Isidore acabe de sonhar a estória que sua mãe começou... É preciso que, ao acordar, ela sinta que foi a estória que a escolheu, e não o contrário.

Em *Une Histoire Immortelle* Welles nos mostra que uma estória é como um ruído de fundo, sobretudo se se trata de uma estória do mar: “la mer”, diz Bachelard, “donne des contes avant de donner des rêves”.¹¹ Existia uma lenda que circulava em todos os navios, em todos os mares. Todos os marinheiros a contavam. Um dia, ela aportou em terra firme. Como? Mister Clay, que detestava as lendas e mitos, ouviu-a de seu secretário, Elishma, e quis vivê-la realmente, para destruí-la, atualizando-a. Ao fazê-lo – sem poder nela embarcar, contando-a a um e a outro, como todos faziam – ele causou a sua própria perda (pensemos em Édipo, que ao tentar evitar uma estória, acabou provocando uma tragédia não menos terrível). No final do filme, Elishma apanha uma concha do mar, caída ao lado da cadeira onde Clay estava morto, passa os dedos em seu bordo, a põe no ouvido, escuta e diz: “já ouvi isso há muito tempo, mas onde?”.

Ruiz cria, sobre o plano poético, um sistema diabólico de simulacros, espelhos literários e cinematográficos, narrativas circulares e labirínticas. Jean-Pierre Naugrette mostra, num belo artigo¹² sobre *Trois Couronnes du Matelot*, que Ruiz consegue engendrar, através de um sistema de citações que funcionam como uma coletânea de brisas marinhas e ruídos de mar, uma cartografia da errância que não é de forma nenhuma gratuita, pois diz respeito à própria questão da criação:

a criação do novo, a partir da repetição. Através da morte ritual do marinheiro, é o assassinato forçado de cada novo criador de ficção marítima que está em jogo. Para escrever ou filmar uma nova aventura marítima, é preciso primeiro escutar esse ruído de fundo, ruído do mar, que precede ao mesmo tempo em que funda o ato de criação. Se muitos dos que reclamam do pós-moderno confundem a repetição do mesmo, o clichê, é que para eles tudo já foi feito. Mas não podemos confundir a vontade de potência que afirma a arte com o oportunismo que acarreta a sua diluição.

Um bom poema, como um bom filme, é puro ruído de fundo que não deixa resíduos recicláveis pelo discurso. No final de *Trois Couronnes du Matelot*, o marinheiro narrador sucumbe sob os golpes de barra do outro, repetindo sem parar: "bon sang, c'est de la pure poésie, ça". Ao mesmo tempo em que o golpeia, o estudante-destinatário vomita. O que o faz vomitar? Talvez, quem sabe, a última estória que o marinheiro acabou de contar: "os marinheiros do navio comem sem parar e não defecam nunca. Em revanche, vermes (*vers*, em francês, pode significar vermes e versos) brancos não param de sair de seus poros"... Literalmente, esses marinheiros não param de fazer "*vers*"... c'est de la poésie, ça...

Filmografia de Raul Ruiz

No Chile:

La Maleta, 1960 (curta-metragem)

El Tango del Viudo, 1967

Três Tristes Tigres, 1968

Militarismo y Tortura, 1969 (média-metragem)

Que Hacer?, 1970

La Colonia Penal, 1970

Ahora te Vamos a Llamar Hermano, 1971 (curta-metragem)

La Expropiación, 1972

Los Minuteros, 1972 (curta-metragem)

Poesia Popular: La Teoria y la Practica, 1972 (curta-metragem)

Nueva Canción Chilena, 1972 (curta-metragem inacabado)

El Realismo Socialista, 1972

Abastecimiento, 1973 (curta-metragem)

Palomita Brava, 1973 (média-metragem)

Palomita Blanca, 1973

Na França:

Diálogos de Exilados, 1974

El Cuerpo Partido y el Mundo al Revez, 1975

Sotello, 1976 (curta-metragem)

La Vocation Suspendue, 1977

Colloque de Chiens, 1977 (curta-metragem)

L'Hypothèse du Tableau Volé, 1977

Les Divisions de la Nature, 1978 (curta-metragem)

Petit Manuel de l'Histoire de France, 1979 (vídeo)

Des Grands Événements et des Gens Ordinaires, 1979 (média-metragem)

Images de Débats, 1979 (vídeo)

Jeux, 1979 (média-metragem inacabado)

Le Jeu de l'Oie, 1979 (curta-metragem)

La Ville Nouvelle, 1980 (curta-metragem)

L'Or Gris, 1980

Télétes, 1980 (curta-metragem)

Pages d'un Catalogue, 1980 (média-metragem)
Fahlstroem, 1980 (média-metragem)
Le Territoire, 1981
Le Borgne, 1981 (curta-metragem)
Le Toit de la Baleine, 1981 (curta-metragem)
Images de Sable, 1981 (curta-metragem)
Les Trois Couronnes du Matelot, 1982
Ombres Chinoises, 1982
Le Petit Théâtre, 1982 (curta-metragem)
Querelle de Jardins, 1982 (curta-metragem)
Classification des Plantes, 1982 (curta-metragem)
Lettre d'un Cinéaste ou le Retour d'un Amateur de Bibliothèques, 1983 (curta-metragem)
Bérénice, 1983 (curta-metragem)
La Ville des Pirates, 1983 (curta-metragem)
Point de Fuite, 1984 (curta-metragem)
Voyage Autour d'une Main, 1983 (curta-metragem)
La Présence Réelle, 1983
Manoel à l'Île des Merveilles, 1984
L'Eveillé du Pont de l'Alma, 1985
Les Destins de Manoel, 1985
Dans un Miroir, 1985
Richard III, 1985
L'Île au Trésor, 1985
Regine Sans Pain, 1985
Mammane, 1985
La Chouette Aveugle, 1987

Notas

¹ ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*, Tomo III. Paris: Gallimard, 1978, p. 81.

² Ver a esse respeito: ROSSET, Clément. *L'Objet Singulier*. Paris: Minuit, 1979, pp. 51-59.

³ A noção de simulacro é uma categoria tipicamente deleuziana. Deleuze faz do simulacro a essência mesma da arte moderna. Cf. *Logique du Sens*. Paris: Minuit, 1968; e *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.

⁴ BORGES, Jorge Luis. Un Film Écrasant. In COZARINSKY, Edgardo. *Jorge Luis Borges: Sur le Cinéma*. Paris: Albatros, 1979. O encontro da literatura de Borges com o cinema do simulacro conhece uma interminável genealogia: de *L'Année Dernière à Marienbad* (Resnais) a *Les Trois Couronnes du Matelot* (Raul Ruiz), passando por *Alphaville* (Godard), *Paris Nous Appartient* (Rivette), *Les Autres* (Hugo Santiago), *L'Homme qui Ment* (Robbe-Grillet) etc., as marcas da aparição de Borges criam uma rede e estabelecem uma trama que nos faz signo sobre uma mutação sofrida pelo cinema, ao se tomar cinema do simulacro.

⁵ O cinema do simulacro é o cinema da imagem-tempo. A esse respeito se reportar a Gilles Deleuze. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985, sobretudo o capítulo 6: Les Puissances du Faux.

⁶ SERRES, Michel. *Le Système de Leibniz et Ses Modèles Mathématiques*. Paris: PUF, 1968. A idéia de Serres é a de que o século XVII, ao contrário do que se pensa, é uma época barroca, e não clássica.

⁷ BONITZER, Pascal. R.R. au l'Art du Faux. *Metamorphoses*. In: *Cahiers du Cinéma* n° 345, março de 1983. Trata-se de um número especial consagrado a Raul Ruiz.

⁸ Cf. LYOTARD, Jean-François e THÉBAUD, Jean-Louis. *Au Juste*. Paris: Ch. Bourgeois Editeur, 1979, pp. 62-71.

⁹ Jean-Pierre Naugrette mostra que o filme de Ruiz é uma coleção de citações de narrativas de aventura marítima de grandes escritores e cineastas: Defoe, Poe, Stevenson, Melville, Conrad, Jules Verne, Borges, Lowry, Andersen, Thorpe, Welles, Fleming etc. Nous Irons à Valparaiso. In *Critique* n° 443, pp. 322-338.

¹⁰ BLANCHOT, Maurice. La Voix Narrative (le "il", le neutre). In *Entretien Infini*. Paris: NRF, 1969.

¹¹ BACHELARD, Georges. *L'Eau et les Rêves*. Paris: Corti, 1942, p. 206.

¹² NAUGRETTE, Jean-Pierre. *Op. cit.*

TERCEIRO ENSAIO

Cinema Brasileiro Contemporâneo

A Década de Oitenta

“Macabéa: Eu gosto tanto de ouvir os pingos dos minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?”

Olímpico: Cultura é cultura. Você vive me encostando na parede!!!”

A Hora da Estrela

“Meu pai me traiu. O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno.”

A Idade da Terra

Tentaremos descrever, nos próximos ensaios, de forma sucinta, algumas tendências, linhas de força, filmes e problemáticas diversas que se destacaram a partir do final da década de 70. Reconhecemos, desde logo, que isto implica em uma escolha: como proceder face à multiplicidade de tendências e temáticas que em aparência caracterizam o nosso cinema?

Podemos evocar muitos fatos. De um lado, a morte de Glauber Rocha, do outro, a extinção da Embrafilme, que se revelava cada vez mais uma “prisão de acetato”, como disse Rogério Sganzerla. Estes dois grandes acontecimentos pertencem a uma mesma série histórica, um marcando o começo, outro, o fim.

Podíamos incluir nesta série uma diversidade incalculável de

acontecimentos notáveis que marcaram os anos 80, sem, no entanto, conseguir transformar o estado de crise permanente em que viveu o cinema brasileiro: a criação da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que já nasceu condenada ao fracasso pela falta de verba; a criação de novos mecanismos de incentivo à produção (Lei do Curta, Lei Sarney, concursos de organismos públicos para a produção de roteiros e filmes, co-produções internacionais) e distribuição (cooperativas, *home-video*); a tentativa de criação de pólos visando à descentralização da produção (Rio Grande do Sul, Minas, Ceará, Brasília); a criação de novas revistas e jornais (*Cine Imaginário*, *Cinemin*, *Tabu*, *Caderno de Crítica*), festivais e mostras (FestRio, Rio Cine Festival, Festival do Cinema Brasileiro de Fortaleza, Festival de Cinema de Natal, Festival Texaco de Cinema Brasileiro – Curitiba); a estréia de um número surpreendente de novos cineastas e, como problema incontornável e decisivo, a crescente perda de salas e público. O cinema brasileiro acumulou, desta forma, uma quantidade imensa de acontecimentos, mas nada disso foi suficiente para fazer do cinema um acontecimento capaz de salvá-lo de sua “morte recente. Mais uma, entre tantas outras vividas no passado: a sétima arte no Brasil teria mais de sete vidas?

O cinema brasileiro contemporâneo, como mostraram muito bem alguns teóricos e críticos,¹ não facilita a tarefa do estudioso, na medida em que é difícil encontrar propostas estéticas catalisadoras, algo que permita mapeá-lo, sintetizando os processos artísticos e as experiências dos cineastas. Mas o que seriam tais propostas estéticas catalisadoras?

A visão que se tem do cinema brasileiro é uma visão propriamente enciclopédica, ou seja, de uma história que procede por ciclos: o ciclo de Pernambuco, o ciclo de Cataguases, o ciclo da Vera Cruz, o ciclo da Chanchada, o ciclo do Cinema Novo, o ciclo da Pornochanchada... Os ciclos são o retrato do estado de crise permanente em que vive o nosso cinema, subdesenvolvido e colonizado: por um lado, eles apontam para

sua dificuldade em dar continuidade à produção, criando mecanismos econômico-culturais autônomos e regulares. Por outro lado, ao refletir modelos e gêneros de outras cinematografias, eles demonstram sua dependência estética e cultural. Neste sentido, o ciclo do cinema de Pernambuco, praticado por J. Soares, seria a cópia do *western*; a Vera Cruz, o pastiche de Hollywood dos anos quarenta; a chanchada, a paródia e a imitação pueril das comédias musicais da Metro; o Cinema Novo, o herdeiro direto do Neo-realismo e da *Nouvelle Vague*; a pornochanchada, uma versão cabocla da comédia erótica e de costumes à italiana... Ao continuarmos essa forma de raciocínio, teríamos de perguntar: qual(is) seria(m) o(s) ciclo(s) da década de 80? Em que medida ele(s) continuaria(m) a reproduzir modelos e gêneros exteriores?

É verdade que somos tentados a ver no cinema brasileiro contemporâneo três ciclos e algumas temáticas dominantes: o cinema paulista da Vila e o cinema gaúcho, na década de oitenta, e o ciclo do cinema de mercado, que surgiu na década de noventa como fruto de um processo de globalização do nosso cinema (como veremos adiante).

Mas, neste caso, ao contrário dos outros ciclos, a relação que possa vir a ser estabelecida é menos pontual: não se trata de movimentos ou de tendências estéticas – embora o cinema brasileiro contemporâneo estabeleça relações muito fortes com os gêneros do cinema do passado, principalmente o *western*, o policial e a comédia de gênero – mas de uma mistura de gêneros e de modelos de representação submetidos a uma vontade de comunicação e de estratégia de mercado.

Os ensaios sobre Cinema Brasileiro que integram, neste volume, a tentativa de constituir uma idéia, a de um cinema do simulacro, criticam, através de sua própria utilização, a perspectiva causal que submete tendências estéticas a ciclos, não pela recusa pura e simples desse modelo, mas pela captura dos elementos que, no cinema brasileiro contemporâneo, com ele corroboram ou estabelecem diferenças. Dessa

forma, a própria definição de ciclo é problematizada: seu sentido conclusivo é ampliado por uma leitura que incorpora descontinuidades, quebras, linhas de fuga, disjunções.

Nota

¹ É o sentimento geral se levarmos em conta as principais publicações que tentaram mapear o cinema brasileiro dos últimos 15 anos: RAMOS, Fernão (org.) et alii. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987; XAVIER, Ismail et alii. *O Desafio do Cinema. A Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985; MORAIS, Malu (org.) et alii. *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1986; PARANAGUÁ, Paulo (org.) et alii. *Le Cinéma Brésilien*. Paris: C.C.A.C.G.P., 1987; *Caderno de Crítica* nº 7, inédito, FCB-Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro. Este último Caderno de Críticos contém textos de J.C. Avellar, J.C. Bernardet, C.A. de Mattos, F. Ahmed, R. Monteiro, entre outros.

As Novas Gerações: o Cinema da Vila

A presença de novas gerações no cinema brasileiro contemporâneo parece um fato inegável. Em São Paulo, um grupo de cineastas (Alain Fresnot, Djalma Limongi Batista, Sérgio Bianchi, Aloysio Raulino, Reinaldo Volpato, Wilson Barros, Chico Botelho, Ícaro Martins, José Antônio Garcia, Sérgio Toledo, Roberto Gervitz, Hermano Penna, André Klotzel, Guilherme de Almeida Prado, entre outros) ficou conhecido como o “Grupo da Vila Madalena”, referência a um bairro de intelectuais e estudantes herdeiros de um modo de vida em que se mistura militância estudantil e contracultura. Grande parte destes cineastas saíram da Universidade, em particular da Escola de Comunicação e Arte da USP, e se iniciaram no cinema através de curtas de pequenas produtoras e cooperativas com o incentivo de instituições públicas e sindicais. Hoje, podemos dizer que o Cinema da Vila já tem uma história e uma filmografia.¹

Em *Os Jovens Paulistas*,² Jean-Claude Bernardet realizou uma primeira abordagem deste cinema, procurando mostrar que, se por um lado não se trata de um movimento, como o do Cinema Novo, por outro, para além da diversidade dos estilos e temas, parece haver pontos comuns, elementos expressivos e propostas dramatúrgicas. Entre eles, Bernardet destaca – a partir da análise de filmes como *Noites Paraguaianas* (82), de Aloysio Raulino, *Negra Noite* (85), de Rogério Correia, *Gaviões* (82) e *A Marvada Carne* (84), de André Klotzel, *O Melhor Amigo do Homem* (82), de Tania Savietto, *Asa Branca* (80), de Djalma Limongi Batista – uma certa tensão entre linearidade e fragmentação, a coexistência não conflitante de elementos antagônicos, uma oscilação entre cinema de autor e cinema de público, um certo prazer de narrar que atrai o

espectador, mas que é constantemente atravessado pela ironia e ambigüidade, o desprezo por grandes sonhos e utopias e uma irresistível atração pela metrópole urbanizada. De forma geral, no Cinema da Vila, temos uma espécie de falso naturalismo, já que a representação que se faz passar por real é constantemente desrealizada, seja porque há um distanciamento entre ator e personagem, seja porque a ação é submetida a uma estilização qualquer, ou ainda porque as diversas histórias contadas são submetidas a processos de reflexão e metalinguagem (filme, peça de teatro, televisão, vídeo etc, dentro do filme).

Na maior parte dos filmes de Wilson Barros (cineasta que pode ser tomado como referência das temáticas e estruturas descritas acima por Bernardet), os personagens, múltiplos e fragmentados, são, o mais das vezes, jovens que só conseguem viver suas vidas a partir de seus duplos, seus reflexos. Temos, por exemplo, a personagem *Tigresa* (78), que só pode se expressar através do jogo de sedução/rejeição que estabelece com a câmera; ou *Maria* (*Maria da Luz*, 79), que passeia na Estação da Luz suas diversas identidades, cada uma delas correspondendo a um figurino-fantasia (mesmo a carteira de identidade de um terceiro encontrada no chão); temos também as diversas tentativas do narciso andróide (*Diversões Solitárias*, 83), colecionador eletrônico, que só consegue se comunicar consigo e com os outros através de meios de reprodução e diversão (vídeo, *polaroid*, *walkman*, telefone, secretária eletrônica, fliperama...); e finalmente, a própria cidade de São Paulo, personagem múltipla e a-centrada de todos os filmes de Barros, cenário que reflete encontros e desencontros fortuitos de personagens (*Disaster Movie*, 79) que desfilam e perambulam ao longo dos filmes, ao mesmo tempo em que seus reflexos/nexos, noite & *néon*, são superfícies brilhantes, simulacros de aparências, que desarticulam e desconectam o espaço em que vivem os anjos da noite (*Anjos da Noite*, 86).³

A questão estrutural apontada por Bernardet nos filmes do Cinema da Vila – linearidade/fragmentação – não é específica dos filmes deste grupo, mas sim de uma das tendências do cinema da década de oitenta, que veio a ser chamada, de forma bastante difusa, para não dizer confusa, de pós-modernismo. A idéia de uma ficção que se anuncia e se desmascara ao mesmo tempo, de uma história que só pode ser contada e vivida através de processos reflexivos e especulares, de personagens que só conseguem se comunicar através de meios de comunicação e/ou dos mitos que esses meios secretam, assim como o elogio da urbanidade e dos mitos da cultura de massa e a revisitação dos gêneros do passado, principalmente o policial, fariam do Cinema da Vila um cinema pós-moderno. Talvez os paulistas, mais propícios aos “vanguardismos”, tenham sido os primeiros a praticar o cinema pós-moderno no Brasil. No entanto, não acreditamos que isso seja um traço que permita diferenciar o Cinema da Vila do modelo de um dado cinema que se fez no Brasil e no mundo durante a década. Por outro lado, os filmes de Sérgio Bianchi e Ícaro Martins/Zé Antonio, ainda que apresentem traços comuns com a pós-modernidade – fascínio pelos marginais, universo noturno, reflexão sobre o fazer cinematográfico, sedução pelos mitos de nossa cultura –, são, em sua abrangência, mais próximos de uma estética de ruptura, seja pela estrutura desconstrutora, seja pelo temperamento dilacerado, rebelde, agressivo. Basta lembrar *Maldita Coincidência* (81) e *Onda Nova* (83) – além de *Sargento Getúlio* (79), belíssimo filme de Hermano Penna – que, ao contrário dos filmes de Wilson Barros (que fazem um certo elogio a uma mediação e desrealização do real, já que este é constantemente mediatizado: real especular ou hiperreal), tentam por todos os meios expressar os modos de vida e a determinação espiritual de seus personagens, para além da incomunicabilidade, mesmo que seus filmes não se reduzam à representação de um real vivido.

Notas

¹ *Sargento Getúlio*, Hermano Penna (79), *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, Sérgio Toledo/Roberto Gervitz (79), *Disaster Movie*, Wilson Barros (79), *Asa Branca, um Sonho Brasileiro*, Djalma Limongi Batista (80), *Maldita Coincidência*, Sérgio Bianchi (81), *Oró*, Augusto Sevá (80), *O Olho Mágico do Amor*, Ícaro Martins/Zé Antonio (82), *A Voz do Brasil*, Walter Rogério (86), *A Caminho das Índias*, Augusto Sevá e Isa Castro (81), *Maria da Luz*, Wilson Barros (81), *Noites Paraguaianas*, Aloysio Raulino (82), *Janete*, Chico Botelho (82), *Gaviões*, André Klotzel (82), *O Melhor Amigo do Homem*, Tania Savietto, *Aquarela de São Paulo*, Walter Rogério (82); *Mato Eles?*, Sérgio Bianchi (82), *Verão e Diversões Solitárias*, Wilson Barros (82), *Onda Nova*, Ícaro Martins/Zé Antonio (84), *Chapeleiros*, Adrian Cooper (83), *A Longa Viagem*, Chico Botelho, *A Marvada Carne*, André Klotzel (84), *Abrasasas*, Reinaldo e Rita Volpato (83), *A Estrela Nua*, Ícaro Martins/Zé Antonio (85), *Cidade Oculta*, Chico Botelho (86), *Negra Noite*, Rogério Correia (85), *Vera*, Sérgio Toledo (86), *Anjos da Noite*, Wilson Barros (86), *Romance*, Sérgio Bianchi (87), *Feliz Ano Velho*, Roberto Gervitz (87), *A Dama do Cine Shangai*, Guilherme de Almeida Prado (88), *Beijo 2348/72*, Walter Rogério (90).

² In: *Desafio do Cinema*, *Op. cit.* nota 2, pp. 65-91.

³ Sobre os filmes de Wilson Barros, reportamos o leitor aos textos de Ismail Xavier, in *Filme e Cultura* nº 43, e Jean-Claude Bernardet, *Os Jovens Paulistas*, *Op. cit.* pp. 85-87.

Passagens Entre Imagens: a Grande Cidade

Um dos principais traços do cinema da década de 80 foi o privilégio de uma certa urbanidade: a cidade como palco de lutas urbanas e movimentos sociais diversos, cenário de ilusões, fantasias e desejos obscuros de jovens, marginais e personagens diversos e estereotipados. Em alguns casos, não se trata de retratar a cidade, mas o que nela – luta dos operários, dificuldade de adaptação, desintegração dos valores burgueses, processo de marginalização, droga, sexo, solidão, incomunicabilidade – possa vir a estabelecer contrapontos sutis capazes de criar um diálogo com as diversas atualidades sócio-culturais que nos formulam. Na cidade, nossas vidas ganham uma certa atualidade, a partir do momento em que são nela integradas pela cultura de massa: na cidade, nossas vidas se dão como num espetáculo, em que somos ao mesmo tempo personagens e espectadores. Se é difícil pensar o surgimento do Modernismo independente das metrópoles, o que dizer do pós-modernismo?

A cidade é o lugar do imaginário por excelência, e de um imaginário ligado à comutação das aparências, daí as relações variáveis estabelecidas entre o cinema e a cidade. Desde Méliès, com a descoberta acidental da trucagem, que fez o ônibus Madeleine-Bastille se transformar em carro fúnebre, passando por Mabuse, Fantomas e Al Capone, o cinema internacional só soube explorar o espaço urbano através dos agentes do mal e da mistificação.

A grande metrópole nunca esteve tão presente no cinema, suas noites e *néons*, como nos filmes policiais. O gênero policial, cujos filmes no

Brasil tendiam a introduzir problemas políticos, se impõe como espetáculo, numa tentativa quase desesperada de comunicação com o público através de fórmulas fáceis, desde a metade da década passada: *Rainha Diaba* (74), de Antônio Fontoura; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (77) e *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (80), de Hector Babenco; *Barra Pesada* (77), de Reginaldo Farias; *Eu Matei Lúcio Flávio* (79), de Antônio Calmon; *Pra Frente Brasil* (82), de Roberto Faria; *Beijo na Boca* (81), de Paulo Sérgio de Almeida; *O Bom Burguês* (83), de Oswaldo Caldeira; *O Homem da Capa Preta* (86) e *Doida Demais* (89), de Sérgio Resende; *Águia na Cabeça* (83), de Paulo Thiago; *O Rei do Rio* (84), de Fábio Barreto; *O Beijo no Asfalto* (80), de Bruno Barreto; *A Próxima Vítima* (85), de João Batista de Andrade; *Cidade Oculta* (86), de Chico Botelho; *A Dama do Cine Shangai* (88), de Guilherme de Almeida Prado; *Faca de Dois Gumes* (89), de Murilo Salles.

Poderíamos nos perguntar qual a diferença entre o cinema policial dos anos 80 e o cinema policial internacional dos anos 30, 40 e 50. Obviamente, responderíamos que, no Brasil, nos filmes de tendência política, como no caso dos filmes da máfia, a Organização do Crime tende a se confundir com a organização criminosa do Poder Político. É uma diferença de conteúdo. Já nos filmes de tendência pós-moderna, é possível apontar duas grandes mudanças: a primeira diz respeito a uma tentativa de reinventar uma cidade fantástica com seus subterrâneos, segredos e crimes, e recriar uma mitologia que mistura aos personagens de histórias em quadrinhos personagens de seriados B e, ainda, aqueles personagens que parecem ter saído de um futuro que seria como uma nova Idade Média. O segundo ponto é que esses filmes não sabem mais nomear seus crimes e criminosos, como na época dos *Mabuses*. Ao contrário do cinema *noir* americano, o poder oculto não se confunde mais com um meio distinto e ações qualificadas pelas quais os criminosos se diferenciariam (Máfia, organizações políticas etc.). A fraqueza desses filmes está em que, não podendo mais nomear

e qualificar os espaços e as ações, eles insistem em um cinema de ação, quando, na verdade, eles se resumem a clichês de um imaginário já ultrapassado por um poder que, hoje em dia, se confunde com um sistema de controle, com suas mídias, seus rádios, TVs e dispositivos eletrônicos generalizados.

A Luta Operária e o Documentário

Foi também a partir do meado da década passada que o cinema brasileiro refletiu, através de uma série de documentários, as lutas sindicais e a questão do operário, o processo de industrialização e a luta de classes no Brasil urbano: *Os Libertários* (76), de Lauro Escorel Filho; *Os Ganha Pouco* (77), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo; *Acidente de Trabalho* (77), de Renato Tapajós; *Trabalhadoras Metalúrgicas* (78), de Olga Futema; *Os Queixadas* (78), de Rogério Correia; *Teatro Operário* (78), de R. Tapajós; *Greve!* (79) e *Trabalhadores: Presente!* (79), de João Batista de Andrade; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (79), de R. Gervitz e S. Toledo; *O Sonho não Acabou* (80), de Cláudio Kahns; *ABC Brasil* (80), de Sérgio Péo, José Carlos Asbeg e Luiz Arnaldo Campos; *A Luta do Povo* (80), de R. Tapajós; *Brasília Segundo Feldman* (80), de Wladimir Carvalho; *I Conclat* (82), de Adrian Cooper; *Linha de Montagem* (82), de R. Tapajós; *Chapeleiros* (83), de A. Cooper; *Santo e Jesus Metalúrgicos* (83), de C. Kahns e Antônio Ferraz; *Encontros com Prestes* (87), de Sérgio Santeiro.¹ Tais filmes (com exceção do filme de Wladimir de Carvalho, que se refere à construção de Brasília), em grande parte co-produzidos pelos Sindicatos de São Paulo, visam intervir no processo de organização e luta dos operários, suas vidas e condições de trabalho. Alguns desses filmes são bastante elaborados, e, muitas vezes, põem em questão o modelo do documentário clássico, cujos processos fílmicos são o equivalente dos discursos autoritário e totalitário, que culminam sempre num processo de substantivação da realidade: “quando eu falo, é a realidade que vos fala”.

Braços Cruzados, Máquinas Paradas utiliza múltiplas estratégias de

montagem na apresentação das discussões das greves e conflitos de tendências entre os operários. Nele, Gervitz e Toledo jogam no meio da trama (Eleições: quem vai ganhar? Greve: será que vai parar?) uma máscara de ficção (as máquinas páram: os companheiros vão ou não vão parar? Suspense...) que desrealiza constantemente a representação do filme, a partir de uma dúvida que paira sobre a eleição e sobre o filme mesmo: houve ou não houve fraude? Em *Nada Será como Antes* (85), o mais interessante de todos os filmes de Tapajós, a narração em primeira pessoa do diretor se interroga sobre o lugar que cabe ao cineasta e ao intelectual nas lutas operárias que ele testemunha. Neste caso, ele deixa de ser um mero “espectador” (no documentário clássico a pseudoneutralidade faz do diretor um espectador entre outros) e passa a ser um personagem entre outros do filme, ao mesmo tempo em que o filme deixa de ser unicamente um filme sobre um acontecimento, para se transformar num acontecimento. *Chapeleiros* rompe igualmente com o documentário clássico, na medida em que, suprimindo entrevistas e voz off, faz com que as imagens de um dia de trabalho na fábrica Cury exprimam uma multiplicidade de impressões, sensações e idéias, que não se deixam subsumir por uma unidade de significação que venha conjurar a pura alteridade de suas imagens e articulações magnéticas.²

Leon Hirszman, que deixa inacabado o seu documentário *ABC da Greve*, faz do movimento operário um conflito familiar em *Eles não Usam Black-Tie* (81), onde a lucidez do pai se opõe à alienação do filho, fazendo das relações familiares um microcosmo das relações metafóricas entre gerações: uma correspondendo àquela do cineasta, e a outra, à dos “filhos do AI-5”. Em *O Homem que Virou Suco* (79), de João Batista de Andrade, a partir das relações entre os sócias, o nordestino operário (Severino) e o poeta popular nordestino (Geraldo), estabelecem-se múltiplos diálogos e confrontos entre os mitos e realidades da metrópole e do nordeste, da arte do cinema e da arte popular, do documentário (cenas dos operários do ABC) e da ficção, do

operário e do intelectual. A questão formulada por Jean-Claude Bernardet, sobre as relações entre operário e intelectual dentro e fora do filme de João Batista, pode muito bem se aplicar ao filme de Leon, o que poderia explicar as freqüentes comparações entre os dois filmes: “como não ver entre esses dois personagens, Geraldo e seu sócia, ou entre as duas faces desse personagem (poderíamos dizer, entre a ficção e o documentário, entre a imagem e sua metáfora), a angústia do cineasta em busca do operário como tema, como público e como identificação?”³

O Homem que Virou Suco é uma metáfora do operariado que vira gado (*Greve*, Einsenstein; *A Queda*, Ruy Guerra). Mas devemos nos perguntar se esses filmes-metáforas não correm o risco de um pensamento ingênuo, já que eles só extraem da fábrica uma metáfora ou clichê (o matadouro, a prisão). A fábrica não é uma metáfora do matadouro e da prisão, ela é um matadouro, é uma prisão,⁴ da mesma forma que o cinema não é uma metáfora da realidade: o cinema não se confunde com as outras artes que visam um irreal através do mundo (metáfora, clichê), mas faz do mundo ele mesmo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna a sua própria imagem e não uma imagem que se torna mundo (Deleuze). Criar uma impressão de realidade, uma metáfora da realidade, é se contentar com a representação da realidade. Bernardet tem toda razão em dizer que os quatro planos não ficcionais inseridos no meio do filme de João Batista, imagens de operários do ABC, são, ao mesmo tempo, a meta do filme e o inatingível, a realidade e o desejo. São imagens dos operários, não passíveis de representação. Elas são o que são, o resto é metáfora, clichê. Ao fazer um filme que mostra Prestes falando para operários do ABC (*Encontros com Prestes*), o cineasta Sérgio Santeiro não se fez entender pelo júri do Concine, que vetou seu filme, alegando que ele não apresenta metáfora de nada, unicamente imagens sem segundas e terceiras intenções (não é um filme sobre Prestes, sobre os operários): as imagens de Prestes são o que são, e não representam nada.

Em relação ao filme documentário, curta ou não, é preciso notar que houve uma certa transformação na década de oitenta. Podemos citar, a esse respeito, Ismail Xavier, para quem essa mutação poderia se explicitar da seguinte forma: o filme sociologizante, de base marxista, perde terreno para o filme antropológico, que consagra um maior pluralismo, uma visão mais dialógica entre observador e observado.⁵ A nosso ver, tal mutação é múltipla – no Brasil, começou na década de 70, mas só emergiu com mais clareza na década de 80 – e tem diversas conseqüências temáticas e formais. Do ponto de vista dos temas, acreditamos que os anos 80 privilegiaram uma idéia de política menos voltada para a política do Estado e mais voltada para questões relativas às minorias, à cidadania, à etnia, aos cultos, aos ritos e aos mitos de nossa cultura, a partir de enfoques menos esquemáticos, onde estas manifestações culturais se integravam a uma resistência ao mesmo tempo cultural e política. Do ponto de vista formal, tal tendência se refletiu em filmes que tinham como principal característica uma certa polifonia, filmes onde a voz do dono (porque em última análise o dono é dono da verdade, e o dono da verdade é o poderoso, o colonizador, o mestre, o homem branco/rico) cedia lugar à voz do outro (sempre plural e indeterminada), voz que tenta afirmar a diferença (pura alteridade do outro) em contraposição aos modelos, normas e verdades “oficiais”, sempre prontos a exercerem o poder sobre os modos de vida desviantes e minoritários.

A esse respeito, citaríamos filmes que questionam a relação sujeito/objeto, de tal forma que eles fazem do devir minoritário do louco, do negro, do índio, da mulher e do nordestino uma espécie de discurso indireto (*Je est un autre*) em que o “eu” do sujeito/autor/cineasta e o “ele” do objeto/minoria/desviante abordados pelo filme se metamorfoseiam tanto, que o filme se torna um discurso plural que desterritorializa qualquer tentativa de compreendê-lo como documentário ou ficção: *Mito e Metamorfose das Mães Nagô* (79), de

Juana Elbein; *Maldita Coincidência* (81), de Sérgio Bianchi; *A Opção ou As Rosas da Estrada* (81), de Ozualdo Candeias; *Egungun* (82), de Carlos Brajsblat; *O Melhor Amigo do Homem* (82), de Tania Savietto; *Mato Eles?* (82), de Sérgio Bianchi; *A Hora da Estrela* (85), de Suzana Amaral; *Imagens do Inconsciente* (86), de Leon Hirzsmann; *O Caldeirão* (87), de Rosemberg Cariry; *O Super-Outro* (89), de Edgar Navarro.

Notas

¹ Cf. *Filme e Cultura* nº 46, notadamente as páginas 40-41 e 124-125.

² BERNARDET, Jean-Claude. Chapeleiros, Beleza e Anomia. In *Caderno de Crítica* nº 6, maio, 1989.

³ No entanto, a relação operário-intelectual, no filme de Leon Hirzsmann, tanto remete a uma relação de pai e filho quanto a uma diferença de geração. BERNARDET, Jean-Claude. O folheto dentro do filme. In *Filme e Cultura* nº 38-39.

⁴ É a famosa tese de Foucault em *Vigiar e Punir*. Fellini, em *Ginger e Fred*, mostra que um programa de auditório do tipo Sílvia Santos ou Flávio Cavalcanti são verdadeiros matadouros, com seus currais, corredores e o lugar do sacrifício, a cena, onde o calouro é sacrificado, ao vivo, revivendo todo o drama de sua vida.

⁵ Cf. XAVIER, Ismail. *O Desafio do Cinema*. Op. cit. nota 2, p. 31.

A Juventude e o Cinema Existencial/ Comunicacional

Juntamente com a questão da urbanidade, que aparece sob a forma de filmes de cunho histórico-social ou de gênero, dentre os quais o policial foi o mais utilizado, destacamos, entre os filmes de caráter existencial, aqueles que têm como temática central a juventude de ontem e de hoje. Trata-se de uma tentativa de retratar temas menores, vivências localizadas, representações de situações particulares vividas pelos jovens cineastas, cansados de um cinema que pretendia fazer grandes sínteses políticas e de cineastas que se apresentavam como intelectuais que pretendiam ser a consciência do povo. Giba Assis Brasil exprime muito bem o sentimento e o dilema de alguns dos jovens cineastas: "Estava todo mundo a fim de partir para uma coisa nova. Aquela história de ficar na impossibilidade da ação das pessoas contra a resistência, ninguém agüentava mais aquele papo, fazer 'cultura da resistência', porque não tinha espaço para nada mais do que 'cultura da resistência'".¹

Vendo sob este aspecto, os cineastas gaúchos fizeram filmes alegres, cujo interesse está na comunicação de experiências vividas; filmes que lhes davam a oportunidade de expressar seus próprios problemas existenciais; filmes, enfim, onde se misturam situações vividas com paródias dos códigos do espetáculo cinematográfico. Neles misturam-se diversos gêneros do cinema narrativo, em particular aqueles do cinema clássico, como o policial, a comédia e o musical. *Deu pra Ti, Anos 70* (81), de Nelson Nardotti e Giba Assis Brasil; *Verdes Anos* (84), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil; *Me Beija* (84), de Werner Schun-

mann; *Aqueles Dois* (84), de Sérgio Amon; *Quero Ser Feliz* (86), de Sérgio Lerrer; *O Mentiroso* (87), de Werner Schunemann, entre outros, representam, sem dúvida, um passo na direção de um pólo produtor cinematográfico no sul do país.

É interessante notar que os jovens cineastas que surgiram nos anos 80 fazem de suas experiências de cinéfilos uma condição *s(c)ine qua non* de seu trabalho cinematográfico. A esse respeito, os 27 depoimentos sobre a experiência de realização do primeiro longa-metragem, publicados na revista *Filme e Cultura* nº 48, deixam claro que os novos cineastas brasileiros dos anos 80 colocam-se todos na condição de cinemaníacos. Raros são aqueles que não se dizem “ratos de cinema” desde a infância.

Os filmes dos cineastas gaúchos são, na grande maioria, meros depositários de uma estética televisiva, comunicativa, que, em alguns casos, cativou o grande público. Diga-se de passagem que, ao contrário de alguns dos cineastas paulistas, os cineastas gaúchos não são pretensiosos vanguardistas. Muitos deles não negam o fato de que, como muito bem diz Sérgio Lerrer, a idéia era fazer um cinema “em cima do mercado crescente do cinema, que é o mercado do público jovem, que ainda naquele momento não havia sido explorado pelo cinema brasileiro”.² Entretanto, Sérgio Lerrer esquece as diversas tentativas recentes de exploração desse filão de filmes juvenis, através de fórmulas mercadológicas fáceis, que misturavam sexo, drogas e *rock'n roll*, como nos filmes de Antônio Calmon (*Nos Embalos de Ipanema*, 79; *Menino do Rio*, 82 e *Garota Dourada*, 83). Posteriormente, Lael Rodrigues (*Bete Balanço*, 83; *Rock Estrela*, 85, e *Rádio Pirata*, 87), Dodô Brandão (*Dedé Mamata*, 88) e Carlos Diegues (*Um Trem para as Estrelas*, 87) tentariam a “sorte grande”.³

Ainda dentro desse filão, que deu bons resultados do ponto de vista mercadológico, outros filmes juvenis se apresentaram como *revival* e

revisitação das comédias nostálgicas dos anos dourados e da juventude transviada, como *Besame Mucho* (86), de Francisco Ramalho Jr., e *Banana Split* (86), de Paulo Sérgio de Almeida, lembrando em muito a moda *retrô* do seriado *Anos Dourados*, produzido pela Rede Globo.

De qualquer modo, a temática da juventude se insere em um tipo de filme que podemos chamar, com Ismail Xavier, de naturalismo da abertura,⁴ onde temas e questões sociais assumem pontos de vista mais próximos de uma vivência existencial e estética do que política. Trata-se, antes de mais nada, de um cinema que busca o prazer de contar uma história, a comunicação com o público e a afirmação de individualidades, modos de vida e formas estéticas não conflitantes. No fundo, o que poderia parecer uma postura ou perspectiva equilibrada entre o conformismo e a ruptura não é senão um misto mal analisado entre um formalismo infantil, em que se misturam metalinguagem e citações pós-modernas (descontextualizadas), e um mimetismo mercadológico, que predominará na produção da década de 90.

Notas

¹ Cf. *Filme e Cultura* nº 48, novembro, 1988, p.128.

² *Op. cit.* p. 121. É também o que diz Werner Schunemann na *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*. *Op. cit.* nota 2, pp.115, 132 e 133.

³ Antigamente, a “grande sorte” era uma espécie de Loteria Federal.

⁴ *O Desafio do Cinema*. *Op. cit.* na nota 2, pp. 38-41.

Um Cinema Pós-Moderno?

Com isso, podemos dizer que, ao lado desses ciclos (gaúcho e paulista), e das temáticas aqui abordadas (a urbanidade, a juventude, o marginal), existe uma tendência estética que se alterna entre um cinema narrativo clássico, de tipo existencial e melodramático, e um cinema pós-moderno, que são duas faces de uma mesma moeda, um naturalismo de mercado com cara de cinema de autor.

Um fato a cada dia mais surpreendente é a infantilização do espetáculo cinematográfico. O que, aliás, não é propriamente estranho, se pensarmos que o poder político, social e econômico depende, cada vez mais, de uma programação total de nossas vidas. A cultura tende ao espetacular: uma obra de arte totalmente programada nos moldes da moderna tecnologia industrial, onde tudo é estatisticamente programável e planejável. Mesmo nossas *vidas* e existências não são senão variáveis que reproduzem indefinidamente normas, clichês, ordens e condicionamentos preestabelecidos. Vivemos o mundo da informação, da mediatização, da simulação, onde as linguagens codificáveis (daí a revisitação aos gêneros do passado, em particular o melodrama dos anos dourados e o filme policial), os gráficos, os símbolos e as imagens são mais importantes que a própria realidade. Nos anos 80, o poder ontológico das imagens-clichê (o que não é imagem, não é) tornou-se responsável por um processo de desmaterialização de nossas vidas, desejos e existências. Para que a imagem tenha se tornado um clichê que substitui o real, é preciso que, de alguma forma, ela tenha perdido o seu valor de referência e revelação.

A mídia e o cinema refletiram de forma nítida esta situação pós-moderna, com suas palavras de ordem: fim da história, morte do cinema, morte do cinema documental¹ e de autor, *revival*, *remake* etc. A idéia geral era a de que a modernidade e as aventuras estéticas experimentadas nos anos 60 haviam acabado, juntamente com seus sonhos, suas utopias e aventuras estético-espirituais. Com a crise do filme de ação no pós-guerra, o cinema liberou o corpo e o olhar da ação e dos encadeamentos narrativos lineares, criando uma nova concepção do espaço e do tempo e rompendo com os sistemas clássicos de representação. Nos anos 80, o corpo e o olhar foram como que afetados por uma impotência inquietante. Tudo indicava que o cinema já não era mais capaz de nos fazer crer e desejar o novo. É como se, rodeados de clichês, vivêssemos num mundo de sonhos, num filme, onde nada nos pertence, mesmo os acontecimentos mais terríveis que nos afetam. Não podendo mais vencer os clichês que o invadem, não podendo mais se renovar, o cinema parece ter abandonado, de uma vez por todas, suas potencialidades de transformação espiritual. É como se o cinema fosse obrigado a renunciar ao seu poder criativo e viver dos clichês do passado: aos cineastas caberia a tarefa de, no máximo, fazer certas reciclagens, revisitações e *remakes* num *corpus* já pronto e acabado. Podemos citar como signo desta situação o *remake* de três filmes maravilhosos dos anos 60, inexplorados e desconhecidos do grande público: *Boca de Ouro* (90), de Walter Avancini; *Todas as Mulheres do Mundo* (filme que se transformou num seriado para a televisão, 90), de Domingos de Oliveira; e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (90), de Neville d'Almeida.

Nos anos 80, o cinema viveu muitas reflexões melancólicas sobre a sua morte: não tendo mais história para contar, não tendo mais nada a dizer, ele se tornou seu próprio objeto e não parou de contar sua própria história: *A Dama do Cine Shangai*, *Nem Tudo É Verdade*,² *Sonho sem Fim* (86), de Lauro Escorel; *O Beijo da Mulher Aranha*, *Dias Melhores*

Virão, entre outros. Isso sem falar da enorme quantidade de curtas-metragens que tomam como objeto do filme ou de parte do filme o cinema. Se Wenders foi o cineasta emblemático da década, isso se deve em parte ao fato de ele, mais do que ninguém, ter expresso a nostalgia do passado e a quase impossibilidade de se fazer cinema atualmente. Para preencher esse vazio, o cinema teve que apelar, como já assinalamos anteriormente, para estórias, cenários e mitos de nossa cultura: o rádio, a televisão, a publicidade, a história em quadrinhos, a *pop art*, a música e, sobretudo, o próprio cinema, através de gêneros do passado. Ou seja, o cinema assimilou os traços que caracterizam a cultura urbana da virada do século, na qual os veículos automóveis tendem a ser substituídos pelos veículos audiovisuais.

A televisão foi, juntamente com os jovens, os marginais e o operário, um dos principais personagens do cinema dos anos 80. Raros são os filmes em que a televisão não está presente, seja como referência cultural, seja como auto-referência, ou como metalinguagem. É na produção do curta-metragem que esse fenômeno se dá de forma ainda mais nítida.³ A TV é um importante personagem em curtas como: *Queremos as Ondas do Ar* (86), de Francisco Amaral e Tata Amaral; *Barbosa* (86), de Jorge Furtado; *Tanaka's Take* (87), de Almir Guilhermino; *A Mulher Fatal Encontra o Homem Ideal* (87), de Carla Camurati; *Janela Eletrônica* (87), de Adriana Figueiredo; *20 Minutos* (88), de Michel Ruman; *A Voz da Felicidade* (88), de Nelson Nardotti; *As Três Moedas na Fonte*, (88), de Cecílio Neto; *Morangos Mofados* (88), de Rubem Corveto.

O cinema *noir* e o filme de série B se tornaram vastos *cult-movies*, como já dissemos acima. Bogart e Bacall, Hitchcock e tantos outros já foram ressuscitados. Samuel Fuller se tornou um dos patronos preferidos dos cineastas armados de *home-videos* e saídos das escolas de comunicação e das agências de publicidade. As próprias publicidades

entraram nesse jogo fetichista da cinemania. No cinema dos anos 80 nada se perde, nada se cria, tudo se copia. O cinema, arte cuja mercadoria é a cópia, tende a se transformar numa mercadoria cuja arte é a cópia.

Com o pós-moderno, o carma das imagens é transformar-se em meros clichês de clichês, que não páram de renascer de suas próprias cinzas, para o deleite das “viúvas” de Hollywood. As imagens são banalizadas ao máximo, colocadas num mesmo plano, como se o fundo comum a todas elas fosse uma espécie de lente de contato *clean* que os agentes do poder e do controle mediático nos colam aos olhos e que acabam por desrealizar o mundo e nosso desejo, sob a alegação de que não há mais real ou história.

O que se torna inquietante nessa situação pós-moderna, como vimos no capítulo sobre Tanner, é que a ironia, a paródia, o pastiche e os clichês, reverenciados de forma acrítica, reduzem tudo a uma tentativa voluntarista de se positivar o que não precisa de positivação – os grandes gêneros do cinema do passado – sob o pretexto de que o importante é a verdade de cada um. Essa postura resulta no abandono de qualquer resistência contra o processo de perda de revelação e referência das imagens. É como se o combate contra as chantagens mediáticas e tudo o que, no complô mediático, implica em sujeição e controle dos homens e das imagens já estivesse perdido de antemão.

Vimos ainda, na análise de Tanner, que, à imposição pós-moderna da idéia generalizante de que tudo é clichê, à afirmação do “fim da história e da verdade”, é possível contrapor outra noção. Pois se de fato houve uma ruptura com os modelos clássicos de cinema que intentavam nos mostrar o “verdadeiro mundo”, se a verdade perdeu seu selo de garantia e estabilidade, isso não implica, decerto, em seu desaparecimento. Veremos mais adiante que, se por um lado a verdade deixa de ser

essência ou aparência, por outro lado, os grandes autores do nosso cinema fazem da verdade a possibilidade de produção de existência, do pensamento, da imagem e do novo no nosso cinema.

Notas

¹ Observamos que o documental não se confunde com documentário, mas que diz respeito à função de referência e revelação que as imagens-clichê perderam.

² Lembramos que *Nem Tudo É Verdade* se diferencia dos outros filmes citados e não pertence à estética pós-moderna, infantil e diluidora.

³ Ver a esse respeito o *Caderno de Crítica* nº 6: PEREIRA, Miguel. Cinema Pós-TV: O Futuro É Agora; FERREIRA, Jairo. TV no Curta na TV; CASSIEL, Maurício. Ponto de Bala; BARCINSKI, André. A Sorte Liga para o Número Errado.

Um Cinema de Replicantes

Toda uma geração de filmes nascidos nos anos 80 é a imagem dos filmes de ontem, assim como os replicantes de *Blade Runner* são a imagem do homem. *Eu te Amo* (80), *Eu Sei que Vou te Amar* (84), *Um Trem para as Estrelas* (89), *Dias Melhores Virão* (90), *Anjos da Noite*, *Cidade Oculta*, *A Dama do Cine Shangai*, *Doida Demais*, *Faca de Dois Gumes*, *Feliz Ano Velho* (87), *Dedé Mamata* (88), *Boca de Ouro*(90): artefatos maravilhosos, sem defeitos, simulacros geniais, que nos dão a impressão de fazer desaparecer todo o real, desmaterializando qualquer espessura histórica ou ontológica.¹ Neles, o real desaparece e se torna hiper-real, um hiper-real que não é senão uma impotência da imagem, que perde o seu poder de revelação. No fundo, esses filmes não se assemelham a nada: verdadeiras máquinas de síntese ao modo de uma geometria variável. Paradoxalmente, eles se assemelham à forma vazia da representação: pura simulação, ao ponto de não sabermos se assistimos a um filme ou a uma publicidade de filme. Não é por acaso que se tenha concedido tanta importância ao apuro das qualidades técnicas dos filmes – assim como na década de 60 se privilegiou o autor e na década de 70, o roteirista, na década de 80 o fotógrafo foi a figura de destaque – e a um certo preciosismo visual: estética *nickel*, estética *clean*, que faz os objetos brilharem como na publicidade. “O cinema já não faz mais parte da indústria da comunicação, mas sim da indústria do cosmético” (Jean-Luc Godard, *Histoires du Cinéma*, 1989).

José Carlos Avellar, num artigo interessante sobre o cinema brasileiro dos anos 80, resume muito bem essa problemática, a partir de uma análise original de dois filmes de Cacá Diegues, *Bye-Bye Brasil* (79) e *Dias Melhores Virão* (90): “o que os dois títulos dizem, quando vistos

como versos soltos e montados um ao lado do outro, como se fossem planos de um mesmo filme –*Bye-Bye Brasil*, *Dias Melhores Virão* –, pode ser tomado como uma representação de um dos impulsos (não o único, é verdade, mas talvez o mais forte, o mais presente) do cinema que fizemos nos últimos anos e que estamos fazendo agora. Trata-se de dizer adeus ao país mesmo e de dizer adeus ao cinema tal como ele vinha sendo feito no país até aquele momento (...).²

Segundo Avellar, de *Bye-Bye Brasil* a *Dias Melhores Virão* (90), passando por *Gaijin* (80, Tizuka Yamasaki), *O Beijo da Mulher Aranha* (84, Hector Babenco), *Anjos da Noite* (86, Wilson Barros), *Jorge, um Brasileiro* (87, Paulo Thiago), *A Cor do seu Destino* (86, Jorge Duran), *Doida Demais* (89, Sérgio Resende), *Faca de Dois Gumes* (89, Murilo Salles), *Vera* (86, Sérgio Toledo), *Feliz Ano Velho* (87, Roberto Gervitz) e *Um Trem para as Estrelas* (89, Cacá Diegues), o cinema brasileiro viveu um momento em que a realidade é vista e representada como num sonho, como se fora dele não existisse realidade alguma, e como se esse sonho não nos pertencesse, mas a um outro, estrangeiro. Um cinema “cego às avessas, que, como no sonho, só vê o que deseja” (Caetano Veloso). Mas o que esse cinema deseja não é senão o desejo do outro, estrangeiro. Para Avellar, os personagens de Marialva (*Dias Melhores Virão*), Molina (*O Beijo da Mulher Aranha*), Paulo (*A Cor do seu Destino*), Eliane (*Com Licença, Eu Vou à Luta*, 85, Lui Farias), Bauer (*Vera*) e Mário (*Feliz Ano Velho*) constituem, cada um deles, para os outros e para si mesmos, uma modalidade de estrangeiro, que só consegue viver dublando os sonhos do outro. Todos esses filmes e personagens se comportam como meros dubladores colonizados, que só se preocupam com a sua performance técnica e sua postura formal, e que não sabem impor o seu desejo do novo, da realidade vivida e sentida, senão pela reprodução de performances e posturas estéticas alheias. Daí a importância da utilização de alguns elementos característicos do pós-modernismo no cinema – as narrativas como jogos de espelhos, as

citações, os *remakes*, as revisitações de gêneros do cinema clássico, em particular do cinema americano, os clichês e modas *retrô*. Trata-se de um desejo de ficar longe aqui mesmo, de fazer o espectador se projetar na condição de estrangeiro, de dublar o sonho do outro, de expulsar o real e a sua violência para fora da história, da impossibilidade de se viver a história. É assim que Marialva encontra seus melhores dias quando aparece na tela (pele) de um personagem americano, ou que Macabéa (*A Hora da Estrela*, 1985, Suzana Amaral) encontra de verdade a sua hora de estrela no sonho principesco e vai ser estrangeira no estrangeiro.

Essa idéia de Avellar remete à famosa tese de Paulo Emílio Salles Gomes, que diz que a penosa tarefa do cinema brasileiro – num país destituído de cultura original, onde nada nos é estrangeiro, pois tudo o é – desenvolve-se na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser. Drama hamletiano muito bem resolvido pela antropofagia, o tropicalismo, o Cinema Novo e o cinema dito Marginal. No entanto, o cinema dos anos 80 representa um retrocesso imenso em relação à tradição inventiva dos movimentos e momentos do modernismo brasileiro, a força de copiar as cópias dos outros. Para parafrasear Paulo Emílio, diríamos: a esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme brasileiro-pós-estrangeiro prodigaliza faz da maior parte dos nossos cineastas cinéfilos uma aristocracia do nada. Nos anos 80, assistimos à substituição dos pseudo-intelectuais que pretendiam fazer um cinema novo por pseudo – cineastas que pretendiam fazer uma nova indústria.

Notas

¹ Assim como em, *Alphaville*, a *Capital da Dor*, fizemos uma análise comparada entre *Alphaville* e *Blade Runner* e mostramos a pobreza da linguagem do segundo face à riqueza do primeiro, o mesmo poderia ser feito entre *O Bandido da Luz Vermelha* e *Anjos da Noite* e/ou *Cidade Oculta*. O primeiro faz parte de uma verdadeira e criativa estética do simulacro enquanto os dois outros fazem parte de uma estética do clichê, vazia, alienante e mercadológica.

² AVELLAR, J.C.. O Cego às Apressas. In: *Cinema* nº 1, 1994.

Os Anos 90: Cinema e Audiovisual, uma Questão Política

Com a ascensão de Collor, o cinema brasileiro foi extinto por ressentimento e decreto, juntamente com parte de seus mecanismos legais de sustentação, como a Lei de Reserva de Mercado e os Decretos 862 e 1900, fontes de recurso da Embrafilme, do Concine, da Fundação do Cinema Brasileiro e da Cinemateca Brasileira, entre outras instituições.

Muito se discutiu, desde a Constituinte, sobre o papel do Estado na implementação das atividades cinematográficas e sobre as leis de regulamentação do audiovisual. Mas as discussões não se aprofundaram suficientemente, e deixaram de fora o essencial das relações do cinema com a televisão – em particular os efeitos dos trustes televisivos brasileiros sobre o campo do audiovisual. Como consequência, todos os esforços convergiram para o retorno da produção de filmes por parte daqueles mesmos cineastas que há anos vêm monopolizando tanto as verbas, quanto os espaços de decisão da política cinematográfica do Estado.

No início de 1992 houve muita polêmica na grande imprensa sobre o destino das verbas da extinta Embrafilme. Falava-se de algo em torno de US\$100 milhões!!! Cacá Diegues e Arnaldo Jabor chegaram a liderar um pequeno grupo, numa campanha indecorosa, que propugnava a devolução da verba para as produtoras americanas: “para que elas próprias investissem seu dinheiro em cinema no Brasil”. Quem algum dia poderia imaginar os colonizadores portugueses devolvendo o nosso ouro e dizendo: “deixem que os próprios brasileiros o invistam em

Portugal”? Felizmente, ainda não somos “portugueses”. A polêmica contudo, unicamente desviou a atenção dos leitores para bate-bocas inúteis, que obscureciam ainda mais as questões importantes concernindo ao cinema e o estado, o cinema e o audiovisual, o cinema e a televisão – Estado paralelo.

Tais polêmicas serviram, ao menos, para deixar clara uma coisa: grande parte de nossos consagrados cineastas de outrora não são hoje senão produtores de filmes, homens de negócios e interesses espúrios, capazes de, a exemplo de grande parte do nosso empresariado, fazer uma política qualquer para salvar suas empresas e seus projetos, em detrimento de uma verdadeira política para o cinema brasileiro. Quem age assim, está inviabilizando duplamente o cinema: em primeiro lugar, porque essa política imediatista e arrivista, no sentido mais amplo desta palavra, é uma sentença de morte do cinema a médio e longo prazo; em segundo lugar, porque o cinema não se confunde com os filmes, e é justamente por isso que o cinema tem um papel estratégico – na reflexão sobre a questão da produção do novo, por exemplo – no campo do audiovisual.

O Ministério da Cultura de Antônio Houaiss fez do cinema uma de suas prioridades. A idéia básica era a de se produzir algo em torno de 40 filmes anualmente. Nada se fez nesses últimos 15 anos no sentido de uma reestruturação do setor. E é por esta razão que o ciclo Rouanet/Houaiss pode ser denominado o “ciclo da prateleira”: durante seus mandatos, os filmes iam invariavelmente parar nas prateleiras, fazendo do Ministério da Cultura um grande depósito de acetato.

A crise do cinema brasileiro, e a do país como um todo, é política. O principal problema do nosso cinema deve-se à forma como ele pode, ou não, se inserir, como produto, no campo do audiovisual, notadamente no mercado da imagem eletrônica (televisão e *home-video*). A razão é simples: não se pode mais pensar o cinema independente de sua inscrição no domínio do audiovisual, e isso, em qualquer lugar do

mundo. Segundo René Bonnell, um dos maiores especialistas da economia do audiovisual no mundo, hoje, 90% do público de um filme o assiste através de imagens eletrônicas, transmitidas por redes ou por aparelhos de videocassete.¹

A crise do cinema passa, necessariamente, por duas questões maiores. Em primeiro lugar, a existência do cinema depende, direta ou indiretamente, da democratização dos meios de comunicação. Por outro lado, a sua inserção no mercado do audiovisual é uma questão estrutural.

É interessante notar que há um consenso quanto à necessidade de democratização do audiovisual, notadamente da televisão, pelo menos por parte da sociedade organizada ou informada, uma vez que, sem ela, já não se pode mais sequer pensar num processo de cidadania real: hoje, o próprio real se torna impensável independente do processo de mediatização da mídia eletrônica. A situação da televisão no Brasil é grotesca, na medida em que há um flagrante divórcio entre a sociedade “real” e suas necessidades de saúde, educação etc. e a sociedade imaginária – inimaginária! –, veiculada pela TV.

Para alguns, só a primeira questão é política, enquanto a segunda é meramente econômica, ou seja, mercadológica. Há uma verdadeira campanha tentando nos fazer crer que o cinema nacional não conquista o mercado audiovisual porque não é um bom produto. Ora, já ficou provado o contrário. *Cinema Nacional*, da TV Manchete, por exemplo, foi um dos poucos programas a furar a liderança de audiência da Globo.

Mas não é essa a lógica do mercado. Aliás, como veremos, a economia do audiovisual no Brasil não é uma economia de mercado. Não é à toa que a existência do cinema brasileiro, bem como sua inserção no mercado, depende estreitamente de uma política de democratização da comunicação audiovisual. Gostaríamos de introduzir alguns dados que demonstram essa idéia, dados “econômicos” que, paradoxalmente,

demonstram que se trata de um problema essencialmente político.

Do ponto de vista de sua produção audiovisual (Publicidade, TV, Cinema) o Brasil viveu, ao longo dos anos 70 e 80, uma situação comparável ao de um país do Primeiro Mundo. Isso só foi possível por causa dos investimentos vultosos no sistema do audiovisual, durante as décadas de 50 – quando o governo subsidiou pesadamente a indústria dos aparelhos televisivos – e 60 – quando o governo militar investiu 25% de nossa dívida externa pública na construção de um sistema de comunicação complexo e moderno.

É interessante notar que, ao contrário do que é veiculado na grande imprensa, existe na mídia uma espécie de consenso que sustenta que o cinema nacional é um fracasso, mesmo tendo contado com o apoio do governo, e a TV, um sucesso, independente desse apoio – a nossa televisão tem uma história que mostra que a sua implantação e o seu custo são altíssimos. O que nós pagamos, direta ou indiretamente, para manter essa televisão que nos impõe tudo, de produtos a candidatos, toda uma realidade subvertida, é incalculável.

Contrariando a idéia geral de que a TV é gratuita, ela é um dos mais caros meios de diversão. A TV brasileira se fez às expensas dos cofres públicos, ou seja, do nosso bolso. Para isso, basta evocar alguns dados impressionantes relativos aos custos da nossa TV. Destacamos inicialmente o fato de que a indústria de aparelhos de TV foi altamente subsidiada nos anos 50 com o dinheiro público. Além disso, o custo dos aparelhos de televisão e a energia gasta pelos mesmos também saem do nosso bolso. Apontamos ainda que uma porcentagem de todos os produtos anunciados nas redes de televisão, que a sustentam, é paga por nós ao consumi-los – ou seja, de tudo o que se compra, há uma porcentagem de 1% a 5% que vai para a mídia eletrônica, independente de o consumidor assistir ou não a televisão. Finalmente, a infra-estrutura

do nosso sistema de telecomunicação custou, segundo dados da FGV, 25% da dívida externa pública brasileira!

Portanto, podemos afirmar que, ao contrário do que se veicula, o Governo brasileiro investiu pesadamente na televisão e não no cinema, que viveu durante todo o período da ditadura com os impostos pagos pelos exibidores, distribuidores e produtores cinematográficos, através dos decretos 862 e 1900.

Na verdade, se quisermos discutir uma política para a sobrevivência do cinema no Brasil, temos de encarar seus problemas estruturais, e não conjecturais, e, principalmente, sua inserção no audiovisual como um todo. De nada adianta distribuir uma verba para os cineastas fazerem seus filmes, como prêmio de consolação. Não basta produzirmos os filmes, se eles não têm mercado. E como todos sabem, o mercado cinematográfico, hoje, está longe das salas de exibição. Lembremos que, em geral, 1/3 do filme é pago em salas de cinema, 1/3 em distribuição de *home-videos* e 1/3 na televisão. Ora, o cinema brasileiro não está em condições de assegurar nenhum destes mercados.

Por que a criação de uma legislação regulando os avanços obtidos pela constituição, em particular aqueles relativos à democratização da mídia eletrônica, é imprescindível para a existência do cinema? Porque a existência do cinema não pode ser equacionada, senão através de sua inserção no audiovisual como um todo, e em particular a sua inserção na televisão, uma vez que o produtor de cinema é hoje, quer ele queira ou não, um produtor de audiovisual. Se o seu produto não se vende em termos de vídeo e televisão, ele não se paga. Com exceção dos filmes americanos, nenhuma outra cinematografia paga seus filmes com a arrecadação em salas de cinema.

É importante que o Governo e mesmo os cineastas que gozam do poder de decisão e pressão sobre o Poder Público entendam que, para mudar

esse panorama, basta uma legislação do audiovisual limitando a porcentagem da produção das redes de televisão. Essa legislação não é senão, em última instância, um mecanismo que impede a formação dos trustes televisivos, tal como eles estão constituídos hoje no Brasil, onde a rede de emissão e o produtor se confundem. Se a rede de televisão puder exibir tudo o que ela produz, isso inviabiliza a existência do produtor independente e, por tabela, o produtor de cinema. Isso vale para qualquer país. Lembremos também que a TV é uma concessão pública e que, por consequência, não pode continuar a ser exercida contra nós, nossa cidadania, nosso cinema, sob a forma de trustes e monopólios que centralizam e monopolizam a produção e a exibição no campo do audiovisual.

Observamos que, mesmo nos EUA, que têm uma legislação das mais liberais, as redes de televisão só podem produzir 50% de sua programação. Na Europa, as redes podem produzir, em média, 25% de sua programação. No Canadá, as redes de televisão não podem produzir nada do que exibem!

O fortalecimento do produtor independente é essencial para promover a democratização da mídia televisiva, para a existência de um audiovisual menos centralizado. E, indiretamente, é a chave para a solução do desenvolvimento do cinema nacional, uma pré-condição para a sua existência. Mas não podemos nos iludir, pensando que as condições (políticas) são suficientes para salvar o cinema face a uma crise que é também estética: a morte histórica do cinema, que se deu por decreto, já estava de certa forma prevista há anos, pelo modo como o poder central simulava sustentar o cinema, e pela existência de um grupo de cineastas que se apoderou da Embrafilme e simulava fazer cinema, quando na verdade só fazia filmes e uma politicagem imediatista e arrivista. Quando Godard recebeu o prêmio *Cezar* pelo conjunto de sua obra, fez uma declaração que é esclarecedora a esse

respeito: "Agradeço aos 'profissionais da profissão' (lema do *Cezar*), mas, eu sinto muito ter que dizer, não sou um profissional, não faço filmes, faço cinema".

Nota

¹ Cf. *La Vingt-Cinquième Image. Une Economie de l' Audiovisuel*. Paris: Gallimard, 1989.

For All: o Triunfo da Vontade

As palavras de ordem do cinema brasileiro – internacionalização da produção, apuro técnico, filme de mercado – encontram uma triste tradução na linguagem dominante neo-liberal: globalização, qualidade total, mercado. Houve um tempo em que o nosso cinema era a afirmação de um modo de existência, de uma visão de mundo, de um corpo de sensações. Hoje, o que move o nosso cinema? Qual é o conceito que instaura o cinema atual? Ao escutar os rumores que cercam o sucesso do “novo” cinema, temos a impressão de que ele não é nada além de uma cifra na pauta dos economistas.

Uma passagem da entrevista concedida por Murilo Salles à revista *Veredas*¹ causa uma certa inquietação: Murilo, que é sem dúvida um dos mais interessantes cineastas de sua geração, afirma que o legado de Glauber Rocha não é da ordem do cinematográfico (*mise-en-scène*, estruturação dos planos, etc.), mas de um pensamento da realidade e do social. É bem verdade que há todo um viés do Cinema Novo que pode ser caracterizado por um pensamento social-crítico. Mas, daí a dizer que o pensamento crítico de Glauber não possui uma estética propriamente cinematográfica, nos parece um erro de avaliação que só se justifica pela nova ideologia do cinema emergente, mais preocupado em se tornar produto (filme), do que obra (cinema). Esta ideologia está tão arraigada que ela passa quase despercebida no trabalho recente de alguns críticos e jornalistas: seus artigos e teses são uma visão equivocada da obra de Glauber – a mais explorada nos dias de hoje – que tencionam mostrar que ele seria um pensador político. No fundo, esta idéia é o outro lado da moeda da ideologia expressa acima, no comentário de Murilo Salles, e acaba nos confundindo quanto à

especificidade do pensamento glauberiano, mas apenas em função do seu cinema.

Glauber, ou qualquer outro cineasta que tenha contribuído para a nossa já extensa tradição cinematográfica inventiva, experimentalista, é um perfeito contraponto ao cinema de hoje, onde não há nada a ser dito, nenhuma realidade a ser inventada, nem mesmo a do cinema, que se torna cada vez mais terra estrangeira. A começar pela forma como ele dizia o que tinha a dizer: quem não se lembra das infundáveis querelas provocadas por *Terra em Transe* entre a intelectualidade, que tinha dificuldades em entender o filme? Não havia realidade comum preexistente à obra de Glauber. Isto é, a realidade era inventada e reinventada sem cessar, e, como num passe de mágica, o mundo se tornava sua própria imagem. Nesse sentido, Glauber é nosso Fellini. Quando vemos um filme de Fellini, dizemo-nos “nós somos isso, este filme... somos nós!”. A realidade e o cinema comparecem ao nosso encontro, como compareceram ao encontro de Fellini e de Glauber: tudo se coagula numa única retina.

O movimento de retomada do cinema brasileiro é um sucesso, provado por uma pequena mostra das notícias: “*Carlota Joaquina* é sucesso de bilheteria”; “O cinema brasileiro concorre em Hollywood com *Quatrilho*”; “*Terra Estrangeira* ganha prêmio na França”; “Monique Gardenberg, autora de *Jenipapo*, é convidada a filmar nos Estados Unidos”...

O cinema brasileiro vai muito bem, ele ocupa todos os lugares: a manchete dos jornais, a bolsa de valores, a música de Caetano, a voz de Gal, a atenção da estrela internacional, Hollywood... Os mais respeitáveis profissionais da cultura se lançam ao cinema: Monique Gardenberg, Daniela Thomas, Bia Lessa e mesmo Falabella – dizem que ele também fará o seu filme. Um crítico sentencia: “perdemos um grande piloto, mas ganhamos novos cineastas, capazes de, finalmente,

concorrer com o cinema estrangeiro, aqui ou mesmo lá fora". O sonho se torna, enfim, realidade. Seremos todos fellinianos, finalmente! Mas fellinianos às avessas.

Em janeiro de 97, um grande jornal anunciava que existem projetos para ressuscitar a *Cinédia*, a *Atlântida* e a *Vera Cruz*. Mas para quê? Já não basta *O Guarany* de Norma Benguell, que reúne os melhores ingredientes dos filmes "discretamente glamurosos" da *Vera Cruz* e a "agilidade das Telenovelas" (nas expressões da crítica entusiasta)? E o que dizer de *For All, o Trampolim da Vitória*, de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, que sobre põe os ingredientes das comédias da *Atlântida* com os da novela das seis?

Essa retumbante vitória esconde, como sempre, uma estranha impotência: como falar no "sucesso da operação" se alguns (Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Rogério Sganzerla) dos nossos mais interessantes cineastas não conseguem filmar há quase uma década? E os filmes, o que dizer dos filmes? O que dizer da crise estética pela qual passa o cinema brasileiro? Esse é o lado oculto do discurso de Murilo Salles, para quem o cinema é o cinema de mercado, endossando o já famoso lema lançado por Gustavo Dahl na segunda metade da década de 70: *mercado é cultura*.

O paradoxo do mercado pode ser expresso da seguinte forma: por um lado, por que fazer cinema de mercado numa economia que não é de mercado? Por melhor que seja o produto audiovisual brasileiro, em qualquer gênero ou formato, é impossível vendê-lo. O sucesso de bilheteria do cinema no Brasil é uma grande exceção. Não há outra razão que explique porque os Trapalhões pararam de filmar com o fechamento da Embrafilme. Quem diria que mesmo os filmes dos Trapalhões eram subsidiados? E, já que o cinema brasileiro não consegue quase nunca se pagar – à exceção de Hollywood, trata-se de um fenômeno mundial –, adotamos a máxima de Julio Bressane: "nosso

cinema ou é experimental ou não é coisa alguma".²

Enfim, o que nos interessa é entender não apenas essa ideologia do mercado, do cinema-produto, mas, sobretudo, o vazio estético que ela gera. Se quisermos ter uma idéia desse vazio, basta assistirmos a um desses filmes iranianos, baratos, despreziosos, mas verdadeiras pérolas estéticas. Em aparência rudes, primitivos, beirando o *naif*, esses cineastas iranianos são os Giotto da cinematografia contemporânea. Perto deles, nossos sucessos são fracassos retumbantes.

O vazio estético do cinema brasileiro tem um nome: terra estrangeira. O que dizer desse cortejo de personagens estrangeiros que habitam os nossos filmes? É o personagem do fotógrafo americano que vive no Rio e é perseguido pela quadrilha (*A Grande Arte*, 91); são os pastores americanos que se aventuram nas selvas amazônicas (*Brincando nos Campos do Senhor*, 91); é a história, narrada por um escocês, da corte portuguesa no Brasil (*Carlota Joaquina*, 94); é a tragédia amorosa dos dois casais de imigrantes italianos no sul do país (*O Quatrilho*, 95); são o padre e o jornalista americanos, que se envolvem nos conflitos dos sem-terras (*Jenipapo*, 95); é a família americana que vive no Rio e é seqüestrada sem querer pelo traficante e os anjos da favela (*Como Nascem os Anjos*, 96); é o cinegrafista libanês Benjamin Abraão que documentou cenas das vidas do bando de Lampião e Maria Bonita (*Baile Perfumado*, 97); é o embaixador americano seqüestrado pelos guerrilheiros urbanos no Brasil da ditadura (*O que É Isso Companheiro?*, 97); são os soldados americanos estacionados em Natal e Fortaleza durante a campanha da Segunda Guerra (*For All, o Trampolim da Vitória*, 97). Em *O Guarany* (96), o índio é um estrangeiro entre estrangeiros (bandeirantes portugueses). *Mil e Uma* (95) chega mesmo a representar esta situação, e o filme nada mais é do que a história de uma cineasta que quer filmar a vida de Marcel Duchamp, artista-plástico francês.³

Dois outros filmes anunciam a continuação deste cortejo: Fábio Barreto filma a história de um casal de americanos nas costas do Ceará e Ana Carolina se prepara para filmar a passagem de Sarah Bernard pelo Brasil, onde ela teria contraído uma infecção que lhe causou a perda da perna.

E, como se não bastasse, não filmamos mais aqui como no estrangeiro, filmamos literalmente no estrangeiro. É este o caso de *O Judeu* (96) e *Terra Estrangeira* (95), onde somos estrangeiros em fuga em terra estrangeira. Em *O Monge e a Filha do Carrasco* (96), já nem sequer nos reconhecemos mais na especularidade da imagem que nos é dada a ver.

Não se trata de um julgamento de valor sobre esse ou aquele filme, alguns deles mais interessantes que outros, assim como, por diversas razões que não vêm ao caso discutir aqui, *Terra Estrangeira* nos parece infinitamente mais interessante do que *A Grande Arte*. O que nos importa é que todos eles compõem o panorama de um sintoma do qual são a expressão mais contundente. Não podemos, de fato, negar, que grande parte destes filmes, o todo ou quase, nos soa estranho: os personagens, a língua, os atores, os gestos, e, muitas vezes, a *mise-en-scène*, que se apresenta como uma revisão de modelos e gêneros do passado.

Para Siegfried Kracauer, teórico da Escola de Frankfurt, o cinema é a mais coletiva de todas as artes e, por isso mesmo, é um grande espelho dos anseios e conflitos coletivos. Em seu clássico *De Caligari a Hitler, uma História Psicológica do Cinema Alemão*¹ (1947), Kracauer mostra que os personagens – Caligari, Homunculus, Golem, Mabuse, o Robô de Metrópolis – e os dramas vividos por eles – roubo de pensamento, petrificações hipnóticas, esquizofrenias coletivas, o caos social e as soluções tirânicas – nos filmes alemães, entre 1918 e 1933, prenunciavam a aparição do nazismo e do autômato hitleriano.

Uma análise parecida, realizada em *Brasil em Tempo de Cinema* (1967), por Jean-Claude Bernardet, tentou mostrar como o cinema brasileiro dos anos 60, através de seus personagens, espelhava os conflitos vividos pela classe média.

Em *Um Cinema de Replicantes*, vimos como o cinema brasileiro vive hoje uma situação peculiar, por se ancorar no sonho, um sonho que não nos pertence, para referir a realidade. Seus personagens, desse modo, encarnam para si e para os outros o estrangeiro.

“O legado glauberiano é a invenção da impossível língua entre nós e nós mesmos, que se propaga na relação entre nós e o outro na criação de um cinema verdadeiramente brasileiro e internacional, respondendo à questão poética de Caetano: ‘O que quer o que pode esta língua?’ (Língua). O cinema de hoje quer falar a língua estrangeira, a língua do falso mercado, falso porque nunca foi nosso, mas do colonizador. Para nós, não se trata de mercado, mas de uma língua, mesmo impossível.”⁵

O que quer o que pode este cinema? É uma questão que devemos lançar. A luta por recursos do governo e dos empresários talvez tenha obscurecido a luz da ousadia de um cinema do possível, do devir, do novo, que sempre foi a única possibilidade para os cinemas do Terceiro Mundo.

Notas

¹ *Revista do Centro Cultural Banco do Brasil*, outubro de 1996.

² BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Cf. o capítulo O Experimental no Cinema Nacional.

³ Esse fenômeno começou na década de oitenta e está presente em maior ou

menor grau em filmes como: *Gaijin* (1979), filme de Tysuka Yamasaki que conta a história dos imigrantes japoneses do início do século; *100% Brasileiro* (1983), filme de José Sette que narra a passagem do poeta francês Blaise Cendrars pelo Brasil; *O Beijo da Mulher Aranha* (1981), filme de Hector Babenco, é a história de dois prisioneiros: um deles não pára de contar ao outro filmes, em geral em estilo glamourosos, como forma de evasão da dura realidade; *Nem Tudo É Verdade* (1986), de Rogério Sganzerla, mostra a passagem de Orson Welles pelo Brasil; *Dias Melhores Virão* (1988), de Cacá Diegues, narra a história de uma profissional de dublagem, seus sonhos e devaneios.

¹ O original foi publicado em 1947, nos EUA. No Brasil, *De Caligari a Hitler, uma História Psicológica do Cinema Alemão* saiu em 1989, pela Jorge Zahar.

⁵ Cf. MACIEL, Katia. Tese de doutorado dirigida por Jean Baudrillard, André Parente e Rogério Luz: *O Poeta, o Herói e o Idiota: o Pensamento do Cinema Brasileiro*. Escola de Comunicação da UFRJ, março de 1997.

Espaço Crítico e Produção Audiovisual: uma Questão Estética

Nenhuma política, por melhor que seja, poderá salvar o cinema, seja ele brasileiro ou não. Há um embate, uma guerra, que atravessa o audiovisual, a informação, a informática, a comunicação. Trata-se, antes de mais nada, de saber se a mediatização faz ou fará do audiovisual um reino do *prêt-à-penser* e dos clichês, ou se ainda há possibilidade para a criação do novo. A esse respeito, o cinema é como um espaço crítico do audiovisual e, nesse sentido, tem um papel estratégico muito importante. O cinema não pára de ressuscitar a televisão, enquanto a televisão não pára de assassinar o cinema.

Todos nós sabemos que nem o cinema nem a televisão surgiram para atender a uma necessidade de criação ou comunicação. As diversas “linguagens” audiovisuais foram inventadas, ao longo deste século, como forma de afirmação de visões do mundo, em função de vontades estéticas, éticas e políticas. Obviamente, cada um destes movimentos nasceu em condições diversas. No entanto, podemos dizer que a partir do neo-realismo o cinema modificou, pelo menos ideologicamente, suas relações com o Estado e com a Indústria. O cinema novo mundial do pós-guerra, seja ele francês, polonês, brasileiro, tcheco, alemão ou outro, já que não mais se definia como um cinema de massa, tinha a necessidade de um espaço crítico, como sua própria condição de possibilidade.

Se a modernidade desses movimentos nasce da crise da representação, é precisamente porque o que surge com ela, em primeiro plano, é a questão da possibilidade, ou melhor, da necessidade da produção do

novo. O novo é o que escapa à representação do mundo, como dado, como cópia. O novo significa a emergência da imaginação no mundo da razão, e, conseqüentemente, implica uma liberação dos modelos disciplinares.

O que nos interessa, hoje, é um audiovisual da criação que remeta à afirmação do real enquanto novo, um cinema que rompa com os modelos da representação e os antigos ideais da verdade e da indústria. No entanto, não basta boa vontade e prazer em criar, produzir, comunicar, mesmo que essa boa vontade e prazer tragam consigo idéias e imagens justas porque bonitas (pós-moderno) ou bonitas porque justas (pré-moderno). As imagens do cineasta e as palavras dos poetas necessitam da necessidade, da marca da necessidade. E essa necessidade, que faz das idéias, das imagens e dos signos algo de novo, depende cada vez mais de um espaço crítico. O espaço crítico é o operador necessário que faz do moderno não um signo vazio, um significante sem referente social (Cinema Pós-Moderno), mas um agenciamento coletivo. Lembremos que, para Paul Klee, o povo é o que continua a faltar no projeto moderno. No entanto, devemos evocar artistas como Guimarães e Glauber, que souberam tão bem inventar, com suas obras, uma relação imanente com o povo: cada um, a seu modo, soube fazer do povo uma expressão de suas obras. Sem isso o moderno nunca poderá ser a experiência do devir na sua dimensão indissociavelmente ontológica e prática. Hoje, cada vez mais, o espaço crítico, que não se confunde com a crítica, é o espaço necessário para que a produção artística do novo seja como um porvir das novas linguagens.

O que ocorre com as imagens, quando elas são absorvidas e capturadas pelos circuitos nos quais se definem não mais em função de práticas artísticas e culturais mas sim em função de práticas inconfessáveis, sob o pretexto da comunicação e da informação? Em *Soft and Hard*, Godard fala, através de uma parábola, que quando o homem e as

imagens são lançados para fora da atmosfera, para serem retransmitidos pelos satélites, eles perdem simultaneamente suas relações com a terra (= perda do referente) e seus poderes de fabulação, ou seja, o poder de criação e produção do novo.

É nesse sentido que o avanço tecnológico é uma faca de dois gumes. Se os avanços tecnológicos oferecem, pelo menos potencialmente, condições alternativas para a criação de imagens que não dependem de circuitos massivos, eles também dão outras condições na relação dos espectadores com as imagens. Com os processos digitais (que permitem inúmeras alterações e simulações), as imagens perdem o seu valor de referente e revelação. Ou seja, as novas tecnologias da imagem – as imagens digitais, as imagens interativas e a realidade virtual – provocam desterritorializações positivas e negativas. Por um lado, elas desterritorializam os processos de produção, uma vez que os padrões imagéticos (a qualidade da imagem) são facilmente atingidos por equipamentos acessíveis. Por outro lado, as imagens são desterritorializadas num sentido negativo, na medida em que elas perdem o poder de fabulação e revelação, o poder de produção do novo.

Um Outro Cinema: o Super-Outro

Obviamente, essas generalizações são perigosas, na medida em que, para além de qualquer julgamento de valor, a tentativa de descrever as principais tendências e vertentes do cinema da década pode nos dar um falso retrato do nosso cinema, já que ela nos obriga a deixar de fora grande parte dos filmes e autores que, do ponto de vista do cinema, nos interessam mais, uma vez que tais filmes e autores não são representados nas tendências e correntes descritas acima. A explicação é simples: o cinema de invenção, seja ele brasileiro ou não – e nossa cinematografia já tem toda uma tradição nesse campo –, sempre existiu à margem das correntes, das tendências, dos ciclos. Daí termos tido na década de 80, como em outras décadas, uma série de filmes e cineastas tais como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, Ana Carolina, Carlos Alberto Prates Correia, Leon Hirszman, Joaquim Pedro, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, entre outros, que continuaram seus caminhos, rompendo com o cinema de denúncia, sociologizante, o cinema de representação, naturalista, o cinema de comunicação fácil, juvenil e populista, o cinema de reavistamento, policial ou melodramático, o cinema-clichê, pós-moderno, o cinema “caça-níquel”, puramente mercadológico.

Além dos problemas políticos e econômicos, o cinema brasileiro enfrenta um problema estético grave, tanto pela proliferação da pornografia e da violência, como pela multiplicação de imagens-clichê sem qualquer interesse, imagens que perderam qualquer valor de referência e revelação, porque são fruto de um desejo que é mero arremedo de desejos e modelos alheios. Nos anos 80, no entanto, sob a forma de um combate a esses imperativos, surgiu no Brasil e no mundo

um cinema de cunho propriamente espiritual, que privilegiou o movimento espiritual como resistência ao clichê.

Uma das questões das mais urgentes colocadas por esse cinema, cujos principais autores brasileiros citamos no início deste texto, pode ser expressa na formulação dada por Deleuze,¹ à qual voltamos a nos referir: o cinema deve nos dar “um pouco de real e de mundo”, uma vez que o mundo real passou a realizar “um filme terrível”. Ou seja, o que nos falta é um cinema capaz de nos fazer crer no mundo em que vivemos.

Tivemos, na década de oitenta, filmes que romperam com a folclorização do campo, dividido entre o fanatismo e o banditismo – *Noites do Sertão* (84), *Cabaré Mineiro* (80), *Inocência* (82), *Sargento Getúlio* (83) –, através de um cinema mítico verdadeiramente popular; filmes que, ao invés de explorar o tema da juventude, souberam expressar a juventude com a inocência do cinema – *Das Tripas Coração* (82), *Sonho de Valsa* (87), *Maldita Coincidência* (81), *Romance* (87), *Onda Nova* (88); filmes que, ao invés de deixar o clichê se fechar sobre ele mesmo, expulsando o real para fora da história, souberam extrair imagens dos clichês que nos impedem de ver a realidade intolerável em sua brutalidade e beleza – *A Opção ou As Rosas da Estrada* (81), *As Belas da Billings* (87), *Anjos do Arrabalde* (85), *A Hora da Estrela*; filmes que não se contentaram com a representação dos fatos e a comunicação de verdades vividas, e que conseguiram afirmar o real enquanto novo, ao mesmo tempo em que provocaram a reinvenção da história como único “fim” da história – *Sermões*, *O Homem do Pau-Brasil*, *A Idade da Terra*, *Tabu*, *Nem Tudo É Verdade*; filmes que souberam nos fazer experimentar o movimento espiritual e o impensável (grande abismo que precede e funda o nosso pensamento) que nos habita e nos faz pensar ou nos enlouquece – *Imagens do Inconsciente* (83-85), *O Super-Outro, Cinema Inocente* (79). Enfim, não podemos deixar de lembrar que uma grande quantidade de curtas maravilhosos – entre os quais se destacaram os de Arthur Omar

e Jorge Furtado, que souberam fazer de idéias curtas grandes filmes (*O Som, Tratado da Harmonia, O Inspetor, O Dia em que Dorival Encarou a Guarda, Barbosa e Ilha das Flores*, entre outros) – vieram enriquecer a tradição do cinema de invenção no Brasil. Há quem pense que os curtas foram os únicos depositários de experiências e momentos estéticos verdadeiramente significativos ao longo da década. Essa importante discussão merecerá uma análise em um outro trabalho.

Entre as diversas linhas de força presentes no cinema de invenção das últimas décadas, gostaríamos de destacar pelo menos uma: a de um cinema cujo personagem principal apresenta o que poderíamos chamar, de forma provisória, de uma certa idiotia do real como força espiritual. São, no mais das vezes, mentecaptos, zumbis, macabéas, visionários e autômatos espirituais que habitam cada um de nós, na medida em que eles são como que a pré-história de nossas consciências (*O Super-Outro*), de nossos pensamentos e impossibilidades de pensamento (*O Grande Mentecapto*), de nossas sexualidades (*O Homem do Pau-Brasil*), de nossas línguas (*Tabu e Sermões*), de nosso subdesenvolvimento (todos os filmes que integram o cinema de invenção no Brasil), de nossos corpos maltratados e famintos (*A Opção ou As Rosas da Estrada*), salvos pela carnavalização e pela antropofagia, de nossa inocência (*Inocência*), de nossa loucura (*Aldade da Terra, Imagens do Inconsciente*), de nossa idiotia total, que é a única forma de superação do intolerável que habita a nossa sociedade. Pois só a idiotia pode nos salvar da estupidez dos bárbaros arrogantes que fazem a mediocridade triunfar em tudo. Como diria Dostoievski: “Ele é idiota, mas é um príncipe”. Tais personagens tiram suas determinações espirituais de suas fraquezas, de um desejo desinteressado de afirmação da vida, de um desejo capaz de reunir a Terra ao Inconsciente. Com eles, é toda uma imagem-pensamento que se nos oferece como resistência às imagens-clichê e verdades preestabelecidas, veiculadas pelo poder.

Uma cena: Macabéa tenta cantar para Olímpico de Jesus *Una Furtiva Lacrima*, que ela ouviu na Rádio Relógio na voz de Caruso. *Una Furtiva Lacrima* foi a coisa mais bela e intensa na vida de Macabéa. Ao ouvi-la, chorou, talvez por adivinhar outros modos de sentir, de existência. O cinema brasileiro contemporâneo é, na sua grande maioria, como Macabéa: um puro arremedo de cinema, um cinema que parece ter esquecido algumas das maiores conquistas do passado. Uma delas, talvez a mais importante, diz respeito à capacidade de o cinema exprimir, mais do que qualquer outra arte, a vida espiritual, os movimentos do espírito numa dimensão indissociavelmente ontológica e prática.

Nota

¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Índice Onomástico

A

- A Caminho das Índias* 114
ABC Brasil 118
ABC da Greve 119
Abrasasas 114
Acidente de Trabalho 118
Águia na Cabeça 116
Almed, F. 110
Alguns 147
Almeida, Neville d' 127
Almeida, Paulo Sérgio de 116, 125
Alphaville 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 103, 134
Amantes do Meio do Mundo 56, 58
Amaral, Francisco 128
Amaral, Suzana 122, 133
Amaral, Tata 128
Amon, Sérgio 124
Ana Carolina 144, 146, 152
Andersen 104
Anderson, Lindsay 27, 52
Andrade, João Batista de 116, 118, 119
Andrade, Joaquim Pedro de 152
Anjos da Noite 112, 114, 131, 132, 134
Anjos do Arrabalde 153
Anjos do Pecado 46, 48, 49
Ano Passado em Marienbad, O 67, 70, 73, 74
Anges du Péché, Les 49
Aquarela de São Paulo 114
Aqueles Dois 124
Artaud 91, 103

Arthur Omar 153

Asa Branca, um Sonho Brasileiro 111, 114

Asbeg, José Carlos 118

Assis Brasil, Giba 123

Au Hasard Balthasar 48, 49

Au Juste 103

Autres, Les 103

Avancini, Walter 127

Avellar, José Carlos 110, 131, 132, 133, 134

Axel, Gabriel 60

B

Babenco, Hector 116, 132, 148

Bachelard, Georges 104

Bakhtine 44

Banana Split 125

Bandido da Luz Vermelha, O 134

Barbosa 128, 154

Barcinski, André 130

Barra Pesada 116

Barreto, Fábio 116

Barros, Wilson 111, 112, 113, 114, 132

Bas-Fonds 31, 35, 37, 39

Batista, Djalma Limongi 111, 114

Bazin, André 29, 30, 31, 33, 36, 40, 45, 50

Beijo 2348/72 114

Beijo da Mulher Aranha, O 127, 132, 148

Beijo na Boca 116

Beijo no Asfalto, O 116

Belas da Billings, As 153

Benguell, Norma 144

Bergala 22, 27

Bergson 68

Bernanos 43, 44, 45, 46, 48

Bernardet, Jean-Claude 110, 111, 112, 113, 114, 120, 122, 147

Besame Mucho 125

Besta Humana, A 35, 40
Bete Balanço 124
Bête Humaine, La 40
Bianchi, Sérgio 111, 113, 114, 122
Blade Runner 85, 86, 88, 131, 134
Blanchot, Maurice 44, 72, 88, 99, 104
Bled, Le 35, 39
Bloy, Léon 43
Boca de Ouro 127, 131
Bom Burguês, O 116
Bom Dia 20, 26, 27
Bonitzer, Pascal 103
Bonnell, René 137
Borges, Jorge Luis 79, 92, 103, 104
Borges, Jorge Luis: *Sur le Cinéma* 103
Borges, Jorge Luis. *Un Film Ecrasant* 103
Borgne, Le 94, 95, 96, 98, 102
Botelho, Chico 111, 114, 116
Boudu Sauvé des Eaux 29, 37, 39
Braços Cruzados, Máquinas Paradas 114, 118
Brajshlat, Carlos 122
Brandão, Dodó 124
Brasil em Tempo de Cinema 147
Brasília Segundo Feldman 118
Braunberger, Gisèle 36
Bressane, Júlio 60, 144, 147, 152
Bresson, Henri 20, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 62
Bresson, Robert 42, 43, 49, 50
Brincando nos Campos do Senhor 145
Barreto, Bruno 116
Budismo Zen, O 27
Burch, Noel 24, 27
Bye-Bye Brasil 131, 132

C

Cabaré Mineiro 153

Caderno de Crítica 108, 110, 122, 130
Cahiers du Cinéma 27, 50, 103
Caldeira, Oswaldo 116
Caldeirão, O 122
Calmon, Antônio 116, 124
Campos, Luiz Arnaldo 118
Candeias, Ozualdo 122, 152
Camurati, Carla 128
Cary, Rosenberg 122
Carlota Joaquina 143, 145
Carrosse d'Or, Le 35, 37, 38, 40
Carvalho, Wladimir 118
Castro, Isa 114
Cassiel, Maurício 130
Cavalier, Alain 60
100% Brasileiro 148
Cézanne 24
Chapeleiros 114, 118, 119
Chapeleiros, Beleza e Anomia 122
Charles Mort ou Vif? 53, 54, 58
Chesterton 92
Chienne, La 31, 37, 39
Cidadão Kane 67, 92
Cidade Oculta 116, 131, 134
Ciment, Michel 27
Cine Imaginário 108
Cineforum 50
Cinema 134
Cinema 1: a Imagem-Movimento 51
Cinema 2: a Imagem-Tempo 59, 63
Cinéma 2: l'Image-Temps 27, 41, 103
Cinema Inocente 153
Cinema Pós-Moderno 150
Cinemin 108
Clío 50
Cocteau, Jean 42

Colloque de Chiens 95, 97, 98, 101
Com Licença, Eu Vou à Luta 132
Conrad 104
Condenado à Morte Escapou, Um 48, 49
Comdamné à Mort s'Est Échappé, Un 49
Cooper, Adrian 114, 118
Cor do seu Destino, A 132
Coração de Tóquio, O 18, 25
Corpo Dispersado, O 96
Correia, Carlos Alberto Prates 144, 152
Corveto, Rubem 128
Cozarinsky, Edgardo 103
Critique 104

D

Dahl, Gustavo 144
Dama do Cine Shangai, A 114, 116, 127, 131
Dames du Bois de Boulogne, Les 43, 48, 49
Dans la Ville Blanche 53, 58
Das Tripas Coração 153
De Caligari a Hüler, uma História Psicológica do Cinema Alemão
146, 148
Dedé Mamata 124, 131
Defoe 104
Déjeuner sur l'Herbe, Le 29, 40
Deleuze, Gilles 24, 27, 34, 37, 41, 47, 48, 49, 50,
51, 59, 63, 70, 103, 153, 155
Demônios, Os 61
Desafio do Cinema, O 122
Desafio do Cinema. A Política do Estado e a Política dos Autores, O 110
Deu pra Ti, Anos 70 123
Dia de Outono 18, 20, 21, 26
Dia em que Dorival Encarou a Guarda, O 154
Diário de um Pároco de Aldeia 43, 44, 46, 49
Dias Melhores Virão 127, 131, 132, 148
Diderot 43

Diegues, Carlos 124, 131, 132, 135, 148
Direção de Atores de Jean Renoir, A 36
Disaster Morie 112, 114
Diversões Solitárias 112, 114
Divisions de la Nature 93, 95
Doida Demais 116, 131, 132
Dostoievski 42, 43, 44, 154
Dreyer 62
Duran, Jorge 132
Duras, Marguerite 42, 44

E

Egungun 122
Eisenstein 22, 27
Elbein, Juana 122
Eles não Usam Black-Tie 119
Eluard, Paul 78, 79, 82, 83, 84, 85
Encontros com Prestes 118, 120
Entretien Infini 88, 104
Erras Flutuantes 20, 24, 26
Escorel, Lauro 127
Escorel Filho, Lauro 118
Esculpir o Tempo 60, 63
Estève, Michel 50
Estrela Nua, A 114
Etudes Cinématographiques 50, 88
Eu Matei Lúcio Flávio 116
Eu Nasci, Mas... 20, 22, 25
Eu Sei que Vou te Amar 131
Eu te Amo 131
Eu te Amo, Eu te Amo 68, 75
Eustache, Jean 42

F

Faca de Dois Gumes 116, 131, 132

Faria, Roberto 116
Farias, Lui 132
Farias, Reginaldo 116
Feliz Ano Velho 114, 131, 132
Fellini 122, 143
Femme Douce, Une 43, 49
Fernandez, Macedônio 92
Ferraz, Antônio 118
Ferreira, Jairo 130
Festa de Babette, A 60
Figueiredo, Adriana 128
Fille de l'Eau, La 29, 39
Filme e Cultura 114, 122, 124, 125
Flaherty, Robert 68
Flaubert 44
Fleming 104
Flor Higanbana 19, 26
Fontoura, Antônio 116
Foucault 122
Frenchcancan 35, 40
Fresnot, Alain 111
Freud 91
Furtado, Jorge 128, 154
Futema, Olga 118

G

Gaijin 132, 143
Ganha Pouco, Os 118
Garcia, José Antônio 111
Gardenberg, Monique 143
Garota Dourada 124
Gaviões 111, 114
Genèse 88
Gerbase, Carlos 123
Gervitz, Roberto 111, 114, 118, 119, 132

Ginger e Fred 122
Godard, Jean-Luc 42, 60, 61, 77, 79, 85, 86, 93, 103, 131, 140, 150
Gomes, Paulo Emílio Salles 133
Grande Arte, A 145, 146
Grande Ilusão, A 32, 35, 37, 38, 39, 54
Grande Illusion, La 39
Greve! 118
Guarany, O 144, 145
Guerra Acabou, A 68, 75
Guerra, Ruy 120
Guérin, William 27
Guilhermino, Almir 128

H

Hawks 19
Head of Cesar, The 92
Hiroshima, Meu Amor 68, 70, 75
Hirzman, Leon 119, 122, 152
Histoire Immortelle, Une 99
Histoires du Cinéma 131
História de Ervas Flutuantes 20, 24, 25
História do Cinema Brasileiro 110
Hitchcock 128
Homem da Capa Preta, O 116
Homem do Pau-Brasil, O 153, 154
Homem que Virou Suco, O 119, 120
Hora da Estrela, A 122, 133, 153

I

Idade da Terra, A 153
Ilha das Flores 154
Imagens do Inconsciente 122, 153, 154
Inocência 153, 154
Inspetor, O 154
Irmãs Munekata, As 18, 26

J

- Jabor, Arnaldo 135
Janela Eletrônica 128
Janete 114
Je Vous Salue Marie 60
Jenipapo 143, 145
Jolimont, le 97
Jonas que Terá 20 Anos no Ano 2000 57, 58
Jorge, um Brasileiro 132
Journal d'un Curé de Campagne, Le 43, 49, 50
Jovens Paulistas, Os 111, 114
Judeu, O 146

K

- Kahns, Cláudio 118
 Kierkegaard 48
Kinema Jumpo 17
 Klee, Paul 150
 Klotzel, André 111, 114
 Kracauer, Siegfried 146

L

- Labyrinthe du Jeu de l'Oie, Le* 95
Lancelot du Lac 46, 49
L'Année Dernière à Marienbad 103
L'Argent 43, 46, 48, 49
L'Eau et les Rêves 104
Lenda do Santo Beberão, A 60
 Lerrer, Sérgio 124
L'Homme qui Ment 103
L'Hypothèse du Tableau Volé 95, 98, 101
Libertários, Os 118
Light Years Away 53
Linha de Montagem 118
L'Objet Singulier 103

- Longa Viagem, A* 114
 Lowry 104
 Lubitsch 19
Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia 116
Luta do Poro, A 118
 Lyotard, Jean-François 103

M

- Magny, Joel 27
 Mach, Ernst 92
 Maciel, Katia 148
Maldita Coincidência 113, 114, 122, 153
 Mallarmé 45
Maria da Luz 112, 114
Marienbad 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74
 Martins, Ícaro 111, 113, 114
Marrada Carne, A 111, 114
Mato Eles? 114, 122
Matou a Família e Foi ao Cinema 127
 Mattos, C.A. de 110
 McCarey 19
Me Beija 123
Melhor Amigo do Homem, O 111, 114, 122
 Méliès, Georges 90, 93, 115
 Melville 104
Menino do Rio 124
Mentiroso, O 124
Messidor 53, 58
Mil e Uma 145
Milieu du Monde, Le 58
Mito e Metamorfose das Mães Nagô 121
 Molière 35
Monge e a Filha do Carrasco, O 146
 Monteiro, R. 110
 Morais, Malu (org.) et alii. *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro* 110
Morangos Mofados 128

Mouchette, a Virgem Possuída 43, 49
Mulher Desejada, A 29, 40
Mulher Fatal Encontra o Homem Ideal, A 128
Mundo ao Inverso, O 96
Muriel 68, 70, 71, 75
Murnau 68

N

Nada Será como Antes 119
Narrativité et Non-Narrativité Filmique 50
Naugrette, Jean-Pierre 99, 104
Navarro, Edgar 122
Negra Noite 111, 114
Nardotti, Nelson 123, 128
Nem Tudo É Verdade 127, 130, 148, 153
Neto, Cecilio 128
Nice Time 52, 58
Nietzsche 18
Niogret, Hubert 27
No Man's Land 57, 58
Noites com Sol 60
Noites do Sertão 153
Noites Paraguias 111, 114
Nos Embalos de Ipanema 124
Nostalgia 60, 63
Nouvelle Vague 60
Nuit et Bruillard 71, 75

O

O que a Dama Esqueceu? 24, 26
Oliveira, Domingos de 127
Oliveira, Manoel de 60
Olho Mágico do Amor, O 114
Olmi, Ermanno 60
Onda Nova 113, 114, 153
Opção ou As Rosas da Estrada, A 122, 153, 154

Oró 114
Otero, Mariana 88
Ozu, Yasujiro 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 60, 62
Ozu: O Extraordinário Cineasta do Cotidiano 63

P

Pai e Filha 19, 20, 23, 24, 26
Paini, Dominique 27
Paraguai, Paulo (org.) et alii. Le Cinéma Brésilien 110
Paris Nous Appartient 103
Partie de Campagne, Une 29, 32, 39
Pascal 48
Passion 60
Peguy, Charles 46, 48, 50
Penna, Hermano 111, 113, 114
Péo, Sérgio 118
Pereira, Miguel 130
Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro 125
Petat, Jacques 27
Petit Théâtre de Jean Renoir, Le 34, 35, 40
Pialat, Maurice 42, 44, 60
Pickpocket 46, 48, 49
Pixote, a Lei do Mais Fraco 116
Poe 104
Poeta, o Herói e o Idiota: o Pensamento do Cinema Brasileiro, O 148
Positif 26, 27
Pour un Observateur Lointain 27
Pra Frente Brasil 116
Prado, Guilherme de Almeida 111, 114, 116
Praxis du Cinéma 27
I Conclat 118
Procès de Jeanne d'Arc, Le 46, 49
Próxima Vítima, A 116

Q

- Quatre Nuits d'un Rêveur* 49
Quatrilho, O 145
Quatro Noites de um Sonhador 43, 44, 46, 49
Queda, A 120
Queixadas, Os 118
Querelle de Jardins 95, 102
Queremos as Ondas do Ar 128
Quero Ser Feliz 124
Qu'est-ce le Cinéma? 50

R

- Rádio Pirata* 124
Rainha Diaba 116
 Ramalho Jr., Francisco 125
 Ramos, Fernão (org.) et alii. *História do Cinema Brasileiro* 110
 Raulino, Aloysio 111, 114
Règle du Jeu, La 40
Regra do Jogo, A 32, 33, 34, 35, 37, 40, 67
Rei do Rio, O 116
 Reichenbach, Carlos 152
 Renoir, Jean 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 54
 Resende, Sérgio 116, 132
 Resnais, Alain 42, 44, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 93, 103
Retour d'Afrique, Le 53, 55, 58
 Rilke, Rainer Maria 30, 31, 40
 Rimbaud 45
Rio Sagrado, O 29, 32, 35, 37, 40
 Ritchie 24, 27
River, The 40
 Rivette 103
 Robbe-Grillet, Allain 67, 68, 69, 74, 75, 83, 93, 103
 Rocha, Glauber 107, 142, 150, 152
Rock Estrela 124
 Rodrigues, Lael 124

- Rohmer, Eric 20, 42, 44
Romance 114, 153
 Rosa, Guimarães 47, 50, 79, 150
 Rosset, Clement 103
Rotina Tem Seu Encanto, A 19, 26
 Rouch 42
Ruínas Circulares, As 68
 Ruman, Michel 128
 Ruiz, Raul 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104

S

- Salamandre, La* 53, 54, 58
 Salles, Murilo 116, 132, 142, 144
 Santeiro, Sérgio 118, 120
 Santiago, Hugo 103
Santo e Jesus Metalúrgicos 118
Sargento Getúlio 113, 114, 153
 Saviotto, Tania 111, 114, 122
 Schrader 24, 27
 Schunemann, Werner 123, 124, 125
 Scoreese, Martin 60
 Scott, Ridley 88
Segredo do Pântano, O 29, 40
Sermões 153, 154
Sermões, Os 60
 Serres, Michel 88, 103
 Sevá, Augusto 114
 Sganzerla, Rogério 107, 144, 148, 152
 Shakespeare 35
Sight and Sound 27
Soft and Hard 150
Som, O 154
Sonho não Acabou, O 118
Sonho de Valsa 153
Sonho sem Fim 127
Soulier de Satan, Le 60

Sous le Soleil de Satan 60
Stevenson 104
Straub, Jean-Marie 42, 44
Super-Outro, O 122, 153, 154
Swamp Water 29, 40
Système de Leibniz et Ses Modèles Mathématiques, Le 103

T

Tabu 68, 153, 154
Também Fomos Felizes 19, 26
Tanaka's Take 128
Tanner, Alain 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 129
Tapajós, Renato 118, 119
Tarkovski, Andrei 42, 59, 60, 61, 62, 63
Tavianni, Paolo e Vittorio 60
Teatro Operário 118
Terra em Transe 143
Terra Estrangeira 143, 146
Territoire, Le 95, 102
Thébaud, Jean-Louis 103
Thérèse 60
Thiago, Paulo 116, 132
Thorpe 104
Toda a Memória do Mundo 71, 75
Todas as Mulheres do Mundo 127
Toit de la Baleine, Le 96, 102
Toledo, Sérgio 111, 114, 118, 119, 132
Tolstoi 43
Toni 35, 39
Trabalhadoras Metalúrgicas 118
Trabalhadores: Presente! 118
Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer 27
Tratado da Harmonia 154
Trem para as Estrelas, Um 124, 131, 132
Três Moedas na Fonte, As 128
Trois Couronnes du Matelot, Les 94, 95, 98, 102, 103

Tutaméia 50

U

Última Tentação de Cristo, A 60

V

Valeurs de la Poésie dans Alphaville de Jean-Luc Godard 88
Varda, Agnes 42
Vera 132
Verão 114
Verdes Anos 123
Veredas 142
Verne, Jules 104
Viagem a Tóquio 17, 18, 19, 26
Vigiar e Punir 122
Ville des Pirates, La 95, 97, 98, 99, 102
Vingt-Cinquième Image. Une Economie de l'Audio, La 141
20 Minutos 128
Visite, La 95, 96
Volpato, Reinaldo 111, 114
Volpato, Rita 114
Voz da Felicidade, A 128
Voz do Brasil, A 114

W

Walter Rogério 114
Watts, Alan 27
Welles 29, 92, 93, 99, 104
Wenders, Wim 18, 128
Willer 29
Woman on the Beach, The 29, 40
Wuilleumier, Marie-Claire 88

X

Xavier, Ismail 121, 122, 125

Xavier, Ismail et alii. *O Desafio do Cinema. A Política do Estado e a Política dos Autores* 110

Y

Yamasaki, Tysuka 132, 148

Z

Zé Antonio 113, 114

Zig-Zag 95