



História do cinema mundial

**Fernando
Mascarello
(org.)**

EREMITA



Coleção Campo Imagético

Os diferentes meios audiovisuais possuem hoje uma dinâmica que muitas vezes extrapola as tradições históricas dentro das quais se formaram. O Campo Imagético, assim pensado, tende à miscigenação, impulsionado pela presença cada vez mais intensa das tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva linear de tais tecnologias, podemos reconhecer territórios bem demarcados que insistem em retornar. Sem medo dos nomes e das fronteiras, esta coleção pretende mostrar a pesquisa histórica e a análise da imagem no cinema, no vídeo, na fotografia, como campos particulares de expressão artística, às vezes abertos para a diluição dos recortes.

Fernão Pessoa Ramos
Coordenador da coleção

Fernando Mascarello (org.)

**HISTÓRIA DO
CINEMA MUNDIAL**



P A P I R U S E D I T O R A

*Capa: Fernando Cornacchia
Coordenação: Beatriz Marchesini
Diagramação: DPG Ltda.
Copidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Ana Carolina Freitas
Maria Lúcia A. Maier, Solange F. Penteado*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). – Campinas, SP: Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético)

Bibliografia.
ISBN 85-308-0818-5

1. Cinema – Estética 2. Cinema – História I. Mascarello, Fernando.
II. Série.

06-7111

CDD-791.4309

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema mundial: História 791.4309

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
<i>Fernão Pessoa Ramos</i>	
INTRODUÇÃO	11
<i>Fernando Mascarello</i>	
PRIMEIRO CINEMA	
1. PRIMEIRO CINEMA	17
<i>Flávia Cesarino Costa</i>	
VANGUARDAS DOS ANOS 1920	
2. EXPRESSIONISMO ALEMÃO	55
<i>Laura Loguercio Cánepa</i>	
3. IMPRESSIONISMO FRANCÊS	89
<i>Fernanda A.C. Martins</i>	
4. MONTAGEM Soviética	109
<i>Leandro Saraiva</i>	
5. SURREALISMO	143
<i>Eduardo Peñuela Cañizal</i>	

GÊNEROS HOLLYWOODIANOS

6. WESTERN <i>Fernando Simão Vugman</i>	159
7. FILM NOIR <i>Fernando Mascarello</i>	177
CINEMA MODERNO	
8. NEO-REALISMO ITALIANO <i>Mariarosaria Fabris</i>	191
9. NOUVELLE VAGUE <i>Alfredo Manevy</i>	221
10. DOCUMENTÁRIO MODERNO <i>Francisco Elinaldo Teixeira</i>	253
11. CINEMA NOVO BRASILEIRO <i>Maria do Socorro Carvalho</i>	289
12. CINEMA NOVO ALEMÃO <i>Laura Loguercio Cánepa</i>	311
VERTENTES CONTEMPORÂNEAS	
13. CINEMA HOLLYWOODIANO CONTEMPORÂNEO <i>Fernando Mascarello</i>	333
14. CINEMA PÓS-MODERNO <i>Renato Luiz Pucci Jr.</i>	361
15. CINEMA E GÊNERO <i>Denilson Lopes</i>	379
16. CINEMA DE TERRAS E FRONTEIRAS <i>Andréa França</i>	395
17. CINEMA E TECNOLOGIAS DIGITAIS <i>Erick Felinto</i>	413
SOBRE OS AUTORES	429

APRESENTAÇÃO

Fernão Pessoa Ramos

História do cinema mundial concretiza uma proposta inédita na bibliografia nacional: apresentar um panorama horizontal da produção internacional com imagens em movimento (e fala/som), dentro dessa forma narrativa que chamamos “cinema”. A aposta na dimensão diacrônica tem seus predicados. Permite-nos acompanhar sua evolução na amplitude de fronteiras e na vibração de sua produção. Muitos são os tipos de produção artística a que o homem tem se dedicado ao longo de sua história. Umas perduram, têm um braço mais longo em sua descendência; outras rapidamente se extinguem, mesmo que na época pareçam maiores. No andar da carruagem, depois que o novo perdeu a magia da novidade, resta ver, no “balanço das almas”, o que restou no balaio. Percorrer este livro é deparar constantemente com a efervescência das tradições que reivindicaram para si o estatuto de cinematográficas. O cinema das origens, o cinema clássico, o diálogo criativo do cinema com o Construtivismo, o Expressionismo, o Surrealismo, as particularidades da vanguarda cinematográfica chamada impressionista, o cinema realista e seu coroamento no neo-realismo, a chegada da modernidade com a *Nouvelle Vague*, os novos cinemas, o retorno de Hollywood, os grandes autores, as grandes personalidades da história do cinema, as diluições e propostas do pós-modernismo, o continente do cinema documentário: esse é o universo, o percurso do cinema no século XX, que este livro se propõe a percorrer, dentro de uma aposta que se coloca de partida face a um desafio elevado.

É de realçar seu pioneirismo no Brasil. País continental, isolado em um canto do mundo, com pouco interesse para a lógica política internacional, nosso país é voltado para si e parece satisfazer-se nos dilaceramentos sociais com os quais periodicamente se sacode. Já foi dito que o Brasil é um país caipira. Caipira no bom sentido, como aquele que olha com espanto, e excessivo respeito, para tudo o que ultrapassa as fronteiras onde finca os domínios da familiaridade pessoal. Na crítica e na pesquisa de cinema podemos ver esse “caipirismo” manifestando-se em duas esferas. Inicialmente através da transformação do espanto em deslumbrado, direcionado ao estrangeiro e aquilo que significa: a novidade. Deslumbrado com o novo, fica difícil para o caipira estabelecer parâmetros críticos. No cinema, uma arte que sofre a mediação da tecnologia, o deslumbramento caipira muitas vezes se cristaliza em fetiche, o fetiche da novidade tecnológica. Esse fetiche atrapalha estudos que aprofundem a dimensão diacrônica do campo onde se situam. A análise tem suas arestas captadas pela força gravitacional da última novidade tecnológica e empastela mediações, perdendo a perspectiva histórica. Essa é uma armadilha da qual este livro escapa.

A segunda esfera do “olhar caipira” é a dificuldade para lidar de modo afirmativo com aquilo que acontece para além de suas fronteiras. A bibliografia sobre cinema no Brasil possui qualidade inegável quando se trata de abordar a produção nacional, sua história, seus autores. É ótimo que assim seja. Essa reflexão pode ser comparada, sem complexos, com o que de bom se escreveu sobre literatura, artes plásticas, cênicas, música, em nosso país. Mas, acompanhando um traço que também podemos transferir a outras artes, é nitidamente mais pobre quando trata de manter um diálogo, entre pares, com o que se escreve sobre cinema feito no resto do mundo. A postura deslumbrada e tímida com o estrangeiro prevalece. Não temos na academia, ou na crítica, um bom conhecedor do cinema americano e sua história, alguém em contato orgânico com o que se faz no novo cinema asiático, ou um desbravador que tenha visto com alguma sistematicidade o cinema africano, ou o continente do cinema indiano, alguém que possa apresentar um panorama consistente do cinema inglês nos últimos 20 anos, do cinema francês clássico, do atual cinema argentino etc. A idéia não é apontar para a necessidade de um time de especialistas, mas salta aos olhos o fato de não haver uma manifestação singular nesse campo, particularmente na comparação com a equipe forte que pensa o cinema brasileiro.

Esta obra – lançada pela Papirus Editora na coleção Campo Imagético – vem suprir a ausência, em português, de um livro simples, mas indispensável,

como *História do cinema mundial*. Na concepção e na organização do livro deve-se destacar o trabalho de Fernando Mascarello, localizando especialistas em cinema internacional em um país nem sempre à vontade nesse tema. O resultado surpreende e mostra uma densidade de pesquisa e informações que vai muito além de um contato inicial com o tema, para artigo escrito sob encomenda. Sentimos no livro que já existe a matéria-prima dessa postura mais afirmativa com o cinema que se faz no mundo. Além da própria curiosidade, e do estímulo que advém do volume dos textos, o recorte de especialidades extrapola a delimitação de campos isolados, refletindo um horizonte de conjunto. A tendência que nos mostra é a de um real interesse pela amplitude do tema cinema no século XX (e XIX, e XXI) na diversidade das culturas no mundo, em facetas que compõem caleidoscópio singular, podendo surpreender o leitor com sua riqueza.

INTRODUÇÃO

Fernando Mascarello

Como aprender e ensinar, no Brasil, sobre a história do cinema mundial? A resposta à pergunta – que interessa a estudantes de graduação em Cinema e Audiovisual, mestrandos e doutorandos de diversas áreas, seus professores e orientadores e ao público cinéfilo de modo geral – tem entre seus complicadores o problema da bibliografia. Há carência, em língua portuguesa, de textos introdutórios atualizados e suficientemente amplos, que ofereçam uma visão conjunta a um só tempo profunda e operacionalizável em um período relativamente curto.

Os utilíssimos apanhados históricos contidos, por exemplo, em *O que é cinema*, de Jean-Claude Bernardet, ou *Compreender o cinema*, de Antonio Costa, são excelentes leituras preliminares para as disciplinas ou os seminários sobre História do Cinema, porém, não era intenção dessas obras examinar em maior detalhe os períodos, movimentos e gêneros mais relevantes nesses já 110 anos de sétima arte. Isso obriga o interessado a recorrer, costumeiramente, a obras específicas sobre Expressionismo alemão, neo-realismo italiano, *Nouvelle Vague* etc., indispensáveis para um futuro aprofundamento, mas via de regra demandando um tempo de leitura e negociação que termina por inviabilizar a desejada visão panorâmica inicial.

Tornar disponível uma fonte bibliográfica de porte intermediário é o principal objetivo deste livro. No painel histórico que oferece, 17 momentos-chave da trajetória do cinema mundial são apresentados ao leitor, com significativo grau de detalhamento, em capítulos específicos – cada qual

elaborado por um pesquisador brasileiro especializado no assunto. Cinco grandes blocos históricos aparecem da reunião desses capítulos: 1) primeiro cinema; 2) vanguardas dos anos 1920 (Impressionismo francês, Expressionismo alemão, montagem soviética e Surrealismo); 3) gêneros hollywoodianos (*Western* e *film noir*); 4) cinema moderno (neo-realismo italiano, *Nouvelle Vague*, documentário moderno, Cinema Novo brasileiro e Cinema Novo alemão); e 5) vertentes contemporâneas (cinema e gênero, cinema pós-moderno, cinema de terras e fronteiras, cinema hollywoodiano contemporâneo e cinema e tecnologias digitais).

Embora preparados por diferentes autores – do que resulta uma saudável pluralidade de olhares –, os textos mantêm uma deliberada uniformidade metodológica. Têm todos, primeiro, um caráter eminentemente didático – ao qual se articula, na maioria dos casos, o viés ensaístico particular de cada autor. Em segundo lugar, por razões de espaço, a análise recai fundamentalmente sobre a história estética, a qual se procurou devidamente contextualizar em termos econômicos, tecnológicos, políticos e socioculturais, para não incorrer em uma ingênua “história dos filmes”. Por fim, cada capítulo contempla – respeitando as peculiaridades de seu objeto – uma série de elementos fundamentais da cinematografia sob estudo: o já referido contexto histórico-cinematográfico de produção e recepção, as características estilísticas, narrativas e temáticas “definidoras”, os principais filmes e cineastas e o significado do movimento, gênero ou vertente para a história posterior do cinema.

Como se percebe, são inevitáveis as lacunas, podendo o leitor indagar sobre a ausência deste ou daquele período ou escola. A título de exemplo: a consolidação do cinema hollywoodiano clássico, ao final da Primeira Guerra; o realismo poético francês dos anos 1930; entre os gêneros e ciclos americanos, a comédia muda, o melodrama dos anos 1940 e 1950, os marginais horror, ficção científica e *teenpic* e os atuais filme de ação e *family toy film*; o “realismo subjetivo” italiano dos anos 1950; o Terceiro Cinema latino-americano e outros novos cinemas dos anos 1960; o Dogma 95 e o contemporâneo cinema argentino etc. Não seria difícil conferir à lista um aspecto borgiano, quase infindável, tendo em vista a riqueza e a multiplicidade dos cinemas de arte e de entretenimento ao redor do planeta.

A justificar o recorte empreendido, pois, aponte-se a dupla opção metodológica pela abordagem introdutória, mediante a colagem de vozes de distintos autores. Por certo, essa *História do cinema mundial* não compartilha a

índole enciclopédica de obras seminais como *A history of narrative film*, de David Cook (1981), ou *Film history: An introduction*, de Kristin Thompson e David Bordwell (1994). A concepção é outra: do diálogo entre os próprios capítulos aqui dispostos, e deles com as esperadas incursões do leitor por outras fontes – dentre uma hoje generosa bibliografia em língua inglesa, por exemplo –, é que este montará seu conhecimento a respeito da história mundial da sétima arte.

Na esfera nacional, porém, diga-se que o aparecimento de um livro como este é sólido motivo para celebração. Devido às permanentes dificuldades do cinema brasileiro em estabelecer-se econômica e socioculturalmente, certos nichos acadêmicos têm segregado os esforços da pesquisa local no campo historiográfico e analítico internacional. Mas esse claro equívoco estratégico – como pensar nosso cinema sem a baliza contextual e comparativa do cinema hollywoodiano e do filme de arte internacional, por exemplo? – vem-se mitigando pela aplicação insistente de um bom número de pesquisadores brasileiros. A possibilidade da compilação didática de seus trabalhos, franqueando ao público nacional – que se vê guiado por olhares locais – uma nova forma de acesso à história da cinematografia mundial, é um resultado concreto, entre outros, dessa louvável determinação acadêmica.

Não será demais lembrar, aliás, que é o próprio campo maior dos estudos de cinema no Brasil a ter nessa obra mais um fruto de sua expansão. Ao tempo em que nova morte é depressa anunciada para a sétima arte – por ora, a da convergência pelo digital –, assiste-se à consolidação nacional do cinema como área de pesquisa, instalada que foi com sua introdução na universidade a partir dos anos 1960. E se a área necessita, sem dúvida, buscar o diálogo com a investigação de outras vertentes do audiovisual, deve fazê-lo sem abrir mão das particularidades (mesmo que cada vez mais fluidas...) que continuam a determinar seu objeto – seja visto na sala de cinema, tevê, internet ou celular. O cinema, por muito tempo, seguirá fazendo História.

Outubro de 2006

**PRIMEIRO
CINEMA**

PRIMEIRO CINEMA

Flávia Cesarino Costa

Origens

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades.

Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915. Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse *primeiro cinema* testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição. Mostraremos como eram esses filmes e seu contexto, e discutiremos as modificações pelas quais o cinema foi passando até adquirir convenções de linguagem especificamente cinematográficas.

A história do cinema faz parte de uma história mais ampla, que engloba não apenas a história das práticas de projeção de imagens, mas também a dos

divertimentos populares, dos instrumentos óticos e das pesquisas com imagens fotográficas. Os filmes são uma continuação na tradição das projeções de lanterna mágica, nas quais, já desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco de luz gerado pela chama de querosene, com acompanhamento de vozes, música e efeitos sonoros. Muitas placas de lanterna mágica possuíam pequenas engrenagens que permitiam movimento nas imagens projetadas. O uso de mais de um foco de luz nas apresentações mais sofisticadas permitia ainda que, com a manipulação dos obturadores, se produzisse o apagar e o surgir de imagens ou sua fusão. O cinema tem sua origem também em práticas de representação visual pictórica, tais como os panoramas e os dioramas, bem como nos “brinquedos ópticos” do século XIX, como o taumatópio (1825), o fenaquistoscópio (1832) e o zootrópio (1833).

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção.

Invenções

As primeiras exibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio, e 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo.

A invenção do cinema está ligada ao empresário Edison, que trabalhava com uma equipe de técnicos em seus laboratórios em West Orange, New Jersey. Em 1889, depois de ter visto a câmera de Etiènne-Jules Marey em Paris, Edison encarregou uma equipe de técnicos supervisionada por William K.L. Dickson de construir máquinas que produzissem e mostrassem “fotografias em movimento” (*motion pictures*). Em 1891, o quinetógrafo e o quinetoscópio estavam prontos para ser patenteados. O quinetoscópio possuía um visor

individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas. O quinetógrafo era a câmera que fazia esses filmetes. O primeiro salão de quinetoscópios, com dez máquinas, cada uma delas mostrando um filme diferente, iniciou suas atividades em abril de 1894 em Nova York.

Edison produziu os filmes para o quinetoscópio num pequeno estúdio construído nos fundos de seu laboratório. Era uma construção totalmente pintada de preto, que tinha um teto retrátil, para deixar entrar a luz do dia, e que girava sobre si mesma, para acompanhar o sol. Por seu aspecto, o primeiro estúdio de cinema do mundo foi apelidado de *Black Maria* – como se designavam os camburões da polícia na época. Lá dentro, dançarinas, acrobatas de vaudeville, atletas, animais e até mesmo as palhaçadas dos técnicos de Edison eram filmados contra um fundo preto, iluminados pela luz do sol.

Sabe-se que os irmãos Lumière não foram os primeiros a fazer uma exibição de filmes pública e paga. Em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim.

Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora européia de placas fotográficas, e o *marketing* fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu *design*, muito mais leve e funcional. Em 1894, os Lumière construíram o aparelho, que usava filme de 35 mm. Um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura, captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo – o que foi o padrão durante décadas – em vez dos 46 quadros por segundo usados por Edison.

O Grand Café, em Paris, onde o invento dos Lumière foi demonstrado para o público, em 28 de dezembro de 1895, era um tipo de lugar que foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Nos cafés, as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas. A versão norte-americana dos cafés eram os vaudeviles, uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e

conversar, que tinha se originado dos salões de curiosidades. Os vaudeviles eram, em 1895, a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA e suas apresentações podiam incluir atrações variadas: *performances* de acrobacia, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. Esses atos, de 10 a 20 minutos, eram encenados em seqüência, sem nenhuma conexão entre si.

Quando os irmãos Lumière mostraram ao público o seu cinematógrafo em Paris, Edison ainda não tinha conseguido aperfeiçoar um projetor que funcionasse satisfatoriamente. Mas, em janeiro de 1896, diante da notícia de que o cinematógrafo Lumière estava chegando aos Estados Unidos, Edison começou a fabricar o vitascópio, um projetor que tinha sido inventado em Washington por Thomas Armat e Francis Jenkins. Norman Raff e Frank Gammon, vendedores exclusivos do quinetoscópio desde setembro de 1894, também se tornaram os únicos licenciados para a venda de vitascópios e filmes.

Os primeiros filmes tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações desses teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. Os irmãos Lumière ofereciam um esquema de *marketing* muito interessante para os vaudeviles, seu alvo predileto no mercado. Eles forneciam os projetores, o suprimento de filmes e os operadores das máquinas, e se encaixavam nas programações locais.

Mas parte do sucesso do cinematógrafo Lumière deve-se a suas características técnicas. O vitascópio pesava cerca de 500 quilos e precisava de eletricidade para funcionar, já a máquina dos Lumière podia funcionar como câmera ou projetor, e ainda fazer cópias a partir dos negativos. Além disso seu mecanismo não utilizava luz elétrica e era acionado por manivela. Por seu pouco peso, o cinematógrafo podia ser transportado facilmente e assim filmar assuntos mais interessantes que os de estúdio, encontrados nas paisagens urbanas e rurais, ao ar livre ou em locais de acesso complicado. Além disso, os operadores do cinematógrafo Lumière atuavam também como cinegrafistas e multiplicavam as imagens de vários lugares do mundo para fazê-las figurar em seus catálogos.

Edison conseguiu enfraquecer a dominância dos irmãos Lumière nos EUA e aperfeiçoar outro projetor, o *projecting kinetoscope*. Mas os Lumière

tinham criado nos EUA um padrão de exibição que sobreviveu até a década seguinte: o fornecimento, para os vaudeviles, de um ato completo, incluindo projetor, filmes e operador num esquema pré-industrial, que mantinha a autonomia dos exibidores de filmes em relação à produção. Essa dependência do vaudeville dos serviços fornecidos pelos irmãos Lumière e pelas produtoras Biograph e Vitagraph adiou temporariamente a necessidade de o cinema americano desenvolver seus próprios caminhos de exibição e impediu que o cinema adquirisse autonomia industrial. A estrutura do vaudeville não requeria uma divisão da indústria entre as unidades de produção, distribuição e exibição. Essas funções recaíam sobre o operador, que era quem, “com seu projetor, tornava-se um número autônomo de vaudeville” (Allen 1983, pp. 149-152).

A Biograph e a Vitagraph eram os dois maiores concorrentes de Edison nesses primeiros anos. Em 1898, dois empresários de vaudeville, James Stuart Backton e Albert Smith, fundaram a Vitagraph Company of America, para produzir filmes que pudessem ser exibidos em sua rede. Seus filmes eram feitos de modo inicialmente improvisado, em seu estúdio no telhado de um edifício em Nova York. Pouco antes, em 1895, William K.L. Dickson deixara a Edison Company e fundara com outros três sócios a American Mutoscope and Biograph Company. Os mutoscópios, invenção de Dickson, eram aparelhos que folheavam imagens fotográficas impressas em papel que, mostradas num visor individual, produziam a ilusão de movimento semelhante à do quinetoscópio. Sua empresa também aperfeiçoou um projetor para competir com o vitascópio, o *biograph*, que mostrava filmes de 70 mm, com imagens de melhor qualidade. Os mutoscópios rapidamente dominaram o mercado e foram duramente combatidos por Edison.

Na França, os Lumière tinham dois competidores: a produtora do mágico e encenador Georges Méliès, que dominou a produção de filmes de ficção durante os primeiros anos, e a Companhia Pathé. A Star Film, produtora de Méliès, produziu centenas de filmes entre 1896 e 1912, mantendo escritórios de distribuição em Nova York e várias cidades da Europa. Mas seus filmes passaram a perder público quando o cinema encontrou uma forma narrativa própria, na segunda década, e Méliès foi à falência em 1913. A Companhia Pathé, fundada em 1896 por Charles Pathé, sobreviveu ao primeiro período, em que se estabeleceu como produtora e distribuidora de filmes, e dominou o mercado mundial de cinema até a Primeira Guerra Mundial. A Pathé comprou as patentes dos Lumière em 1902, e a Star Film,

quando esta começou a mostrar sinais de fraqueza. Charles Pathé expandiu seus negócios pelo mundo, aproveitando mercados ignorados pelos outros produtores.

Um cinema diferente, que desafia os historiadores

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e se transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa. Historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, apesar da elevada erudição e do detalhamento de suas análises, privilegiaram esse ponto de vista evolutivo, entendendo os trabalhos dos “pioneiros” do cinema como experimentações que os levariam aos “verdadeiros” princípios da linguagem cinematográfica.

Nos anos 1970, uma série de pesquisadores começou a questionar os juízos pejorativos e teleológicos sobre o primeiro cinema, procurando entendê-lo como uma forma não necessariamente “primitiva”, mas diferente do cinema posterior. Muito do questionamento do trabalho dos historiadores tradicionais foi inspirado pelas críticas teóricas de Jean-Louis Comolli à concepção linear de história que eles traziam. Comolli propunha a construção de uma história materialista do cinema, que fosse baseada mais nas descontinuidades e rupturas do que num esquema evolutivo (Comolli 1971).

O rigoroso trabalho de pesquisa de estudiosos como Gordon Hendricks e Jay Leyda funcionou, por sua vez, como estímulo à pesquisa sistemática em arquivos e documentos de época, bem como à análise detalhada e cuidadosa das cópias dos primeiros filmes, existentes em cinematecas e arquivos, por uma nova geração de historiadores. Procurava-se tomar contato com materiais primários e cópias de filmes, questionando-se as idéias estabelecidas sobre esse cinema que tinham sido formuladas, muitas vezes, com base na memória pessoal e naturalmente imperfeita dos primeiros historiadores.

A reformulação das pesquisas sobre os primeiros anos do cinema também pôde tomar impulso porque os novos pesquisadores obtiveram acesso a um material que não estava disponível antes deles: a *Paper Print Collection* (coleção de cópias em papel) da Biblioteca do Congresso, em Washington. No final do século XIX, não havia nos EUA uma legislação de direitos autorais que protegesse coisas tão novas como os filmes; as produtoras queriam evitar que seus filmes fossem reproduzidos ilegalmente, uma prática comum na época. Em 1894, Edison começou a produzir longas tiras de papel fotográfico, onde copiava cada fotograma dos seus filmes de quinetoscópio e os registrava como fotografias individuais. A prática foi adotada por outras produtoras e distribuidoras e, até 1912, 5 mil desses rolos de papel foram registrados na Biblioteca do Congresso. Nos anos 1950, essas *paper prints* despertaram maior curiosidade, porque boa parte dos filmes nelas registrados já tinha desaparecido. Assim, esses filmes começaram a ser gradualmente refotografados em celulóide de 16 mm e, no final dos anos 1970, estavam à disposição dos pesquisadores.

O renascimento das pesquisas sobre o começo do cinema também foi fortemente impulsionado pelo trabalho de um grupo de arquivistas de visão, particularmente Eileen Bowser, David Francis e Paul Spehr. Eles propuseram que os primeiros filmes fossem analisados por especialistas e organizaram um encontro decisivo. Em 1978, a conferência “Cinema 1900-1906” foi patrocinada pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (Fiaf) em Brighton, Inglaterra. Nesse simpósio, pesquisadores e arquivistas debateram juntos novos critérios de datação, identificação e interpretação para os filmes de ficção. Era a primeira vez que se fazia uma discussão sistemática e coletiva sobre os primeiros filmes de um ponto de vista distinto daquele das histórias clássicas do cinema, e que tentava descobrir por que os primeiros filmes eram tão diferentes do que veio depois. A partir de Brighton, as pesquisas sobre o período se multiplicaram e trouxeram à baila a importância de se entender os filmes em seu contexto específico.

Noël Burch, um dos pesquisadores presentes em Brighton, descreveu o que considerava serem traços de um “modo de representação primitivo” nesses filmes: composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação, em que a alteridade em relação ao cinema que conhecemos

é a característica mais forte. Ele argumentava que, em contraste com o “modo de representação institucional” típico de Hollywood, o modo de representação primitivo denunciava a linguagem do cinema como um produto histórico e não necessariamente natural (Burch 1987, p. 16).

Analizando essas diferenças em termos narratológicos, André Gaudreault, um outro historiador que havia estado em Brighton, propôs que existem dois modos de comunicação de um relato: a mostração e a narração. A mostração envolve a encenação direta de acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador. No entanto, os dois modos são regidos pelo que ele chama de *meganarrador*, já que todo relato é sempre construído por alguém e nunca se produz *automaticamente*. No cinema, a mostração está ligada à encenação e apresentação de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narração está ligada à manipulação de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem). Para Gaudreault, o primeiro cinema está mais ligado à atividade de mostração do que à de narração, principalmente nos filmes que possuíam apenas um plano, até 1904 (1989, p. 20). De fato, os primeiros cineastas estavam preocupados com cada plano individual. A preocupação com a conexão entre planos surgiu gradualmente, à medida que os filmes se tornaram mais longos.

Para o historiador Tom Gunning, o cinema da primeira década tem uma maneira particular de se dirigir ao espectador, que configura o que ele chamou de “cinema de atrações”. Inspirado no trabalho teatral de Sergei Eisenstein nos anos 1920, Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial. O objetivo de mostrar fica claro tanto em cenas documentais, quando os passantes saúdam a câmera, como nas encenações, em que os atores cumprimentam o observador e o incluem na cena, quebrando a possibilidade de construção de um mundo ficcional. Isso é comum, por exemplo, nos filmes de Méliès (Gunning 1990a e 1998, pp. 257-258). Os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento, seja a bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895), seja o grupo de trabalhadores saindo da fábrica em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidado-

samente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de “vistas”.

Essas “vistas” podiam ser atualidades não-ficcionais (que documentavam terras distantes, fatos recentes ou da natureza) ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais, as chamadas *atualidades reconstituídas*. Podiam ainda ser números de vaudeville (pequenas *gags*, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos (com os principais momentos de peças famosas, poemas, contos de fadas, lutas de boxe ou os passos da paixão de Cristo). Muitos filmes incorporavam a organização em *tableau* típica dos quadros vivos da época, que retratavam alegorias, momentos da história ou pinturas conhecidas.

A nova geração de pesquisadores passou a investigar não apenas os primeiros filmes, mas o contexto em que eram exibidos. Para eles, não bastava analisar apenas as cópias de filmes. O trabalho de pesquisadores como Charles Musser mostrou que a falta de certos elementos narrativos não era uma deficiência dos filmes, mas um indício de que a coerência das imagens era dada por elementos externos ao filme – seja o prévio conhecimento dos assuntos por parte dos espectadores, seja a participação, muito comum na época, de um conferencista ou locutor. Musser apontou o papel decisivo dos exibidores nas apresentações dos filmes; como os antigos apresentadores de lanterna mágica, eles usavam recursos sonoros como música e ruídos. A maioria dos filmes da primeira década tinha apenas um plano e, quando havia vários planos, eles não eram filmados de forma a se articularem. Os planos eram vendidos separadamente como filmes individuais, em rolos diferentes. Era o exibidor quem controlava a exibição final, decidindo quais rolos e em que ordem seriam exibidos e até em que velocidade as cenas seriam mostradas. Musser mostrava assim que os primeiros filmes eram formas abertas de relato e que a coerência narrativa não era inerente aos filmes, mas estava no ato de apresentação e recepção.

Periodização

O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao domínio do “cinema de atrações” e vai dos primórdios, em 1894, até 1906-1907, quando se inicia a expansão dos

nickelodeons e o aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de “período de transição”, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. Há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas.

O cinema de atrações

Nessa fase, o cinema tem uma estratégia *presentativa*, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. O cinema usa convenções representativas de outras mídias. Panorâmicas, *travelings* e *close-ups* já existem, mas não são usados como parte de uma gramática como nos filmes de hoje. Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (*féeries*) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades em *vaudeviles*, *music halls*, museus de cera, quermesses ou como atrações exclusivas em *shows* itinerantes e *travelogues* (conferências de viagem ilustradas). É o exibidor quem formata o espetáculo. Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais.

Esse período das atrações tem duas fases. A primeira vai de 1894 até 1903 e é caracterizada pelo predomínio de filmes de caráter documental, as atualidades. A maioria dos filmes é de plano único. Inicialmente, filmes e projetores são fabricados pela mesma empresa, mas na virada do século aparecem os exibidores, que compram os equipamentos e filmes dos produtores para explorar economicamente a exibição de filmes. Na segunda fase, de 1903 até 1907, os filmes de ficção começam a ter múltiplos planos e superar em número as atualidades. São criadas narrativas simples e há muita experimentação na estruturação de relações causais e temporais entre planos. Na França, a Pathé lidera a produção de ficções e retira dos exibidores o controle editorial sobre os filmes, construindo um modelo de narração para filmes realistas e dramáticos. De 1903 a 1906, fazem sucesso os filmes de perseguição, em que se agregam vários planos com caráter de atração, cheios de palhaçadas, nos quais se assiste à correria de perseguidos e perseguidores, sem haver corte entre a passagem dos dois grupos. Privilegiam-se as ações físicas e

os personagens não têm motivações psicológicas profundas. Em 1905, aparecem os distribuidores: empresários que compram filmes das produtoras e os alugam aos exibidores. Isso faz aumentar a disponibilidade de filmes e diminui o custo de exibição, o que leva à expansão explosiva dos *nickelodeons* nos EUA. A duração média dos filmes é então de cinco a dez minutos.

Os *nickelodeons* surgem a partir de 1905, quando muitos empresários de diversões começam a utilizar espaços bem maiores que os vaudeviles para a exibição exclusiva de filmes. Ao contrário dos teatros, cafés ou dos próprios vaudeviles freqüentados por uma classe média de composição diversificada, esses novos ambientes eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral trabalhadores de poucos recursos. Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse esgotada. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento: o ingresso custava cinco centavos de dólar – ou um níquel, daí seu nome. Os *nickelodeons* foram adotados imediatamente pelas populações de baixo poder aquisitivo que habitavam os bairros operários das cidades norte-americanas (Sklar 1978, p. 30). Enriqueceram pequenos e grandes exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos. Eles marcam o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial.

A explosão na demanda de filmes causada pela expansão dos *nickelodeons* forçou uma reorganização da produção. As companhias dividiram-se entre os diferentes setores da produção e organizaram-se industrialmente, adotando uma estrutura hierárquica centralizada. Essa especialização substituía o “sistema colaborativo” do período do vaudeville, no qual empresas como a Edison, a Vitagraph e a American Mutoscope and Biograph produziam num sistema de parceria, em que dois realizadores dividiam o trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes (o que torna a discussão da autoria uma tarefa particularmente complicada). Esse sistema foi extinto com o aumento na produção de filmes logo depois de 1907 (Musser 1991).

O período de transição

A partir de 1907, os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos auto-explicativos. Há menos ação física e busca-se uma maior definição psicológica

nos personagens. Consolida-se o modelo das ficções de um rolo só (mil pés), com variações entre gêneros. As tentativas de construir novos códigos narrativos, que pudessem transmitir ao espectador as intenções e motivações de personagens, acontecem paralelamente às tentativas de regulamentação e racionalização da indústria. Entretanto, essas novas estruturas narrativas são ainda confusas e ambivalentes, havendo muitas diferenças entre as estratégias usadas por cada estúdio ou produtora. Apesar de a “integração narrativa” (como a denomina Gunning) do período de transição caminhar para o estilo clássico, ela é um estilo único, cheio de problemas. As estruturas de narrativas mais integradas no cinema de transição são fruto de uma tentativa organizada da indústria de atrair o público de classe média e conquistar mais respeitabilidade para o cinema, mas isso não significou a eliminação do público de classe baixa, que continuou a assistir aos filmes nos cinemas mais baratos.

Em 1909, os produtores norte-americanos procuraram retomar o controle da indústria, regulamentando a distribuição e a venda de filmes com a criação da Motion Picture Patents Company (MPPC). Por intermédio da MPPC, Edison e a Biograph tentam controlar o mercado utilizando-se de disputas jurídicas sobre patentes. Com a MPPC, a indústria do cinema queria assentar sua atividade sobre sólidas bases econômicas, precisando para isso aumentar o preço dos ingressos e, consequentemente, o dos alugueis de filmes. Para tal, tinha de atrair as classes médias, transformando o cinema no divertimento de “todas as classes sociais”, e não mais no chamado “teatro de operários”. Em 1909, a MPPC propagandeava seus filmes como “divertimentos morais, educativos e sãos” (Gunning 1984, p. 76). Mas produtores independentes se opõem à MPPC, que em 1913 já não tem mais poder. Os filmes de rolo único já não são populares: foram substituídos pelos longas. Há novas companhias independentes. A exibição de filmes agora é dominada pelos enormes e luxuosos palácios do cinema, muitos deles propriedade das empresas produtoras de filmes. O melodrama, com sua moralidade polarizada e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante.

A primeira década (1894 a 1906/1907): O cinema de atrações

Antes da difusão dos *nickelodeons* a partir de 1905, a principal forma de difusão de filmes era o vaudeville, o espetáculo burlesco, o circo e as exibições

itinerantes, em que a *performance* e a forma narrativa final eram construídas pelo *showman*-exibidor. Ele decidia a velocidade do filme, os acompanhamentos sonoros e a ordem das várias “vistas” exibidas. Os cinegrafistas-diretores estavam preocupados com cada plano individual, ainda que, em muitos casos, principalmente após 1906, construissem filmes com mais de um plano. Seu esforço era mostrar no profilmico (tudo o que se passa diante da câmera) a ação completa que se queria narrar. Preocupados com o que os estudiosos vieram a chamar de “autonomia do plano”, os primeiros cineastas não se interessam muito em construir convenções para conectar os planos ou criar relações temporais ou narrativas entre eles.

Em geral, a câmera ficava estática, de modo a mostrar o corpo inteiro de todo um conjunto de pessoas, realizando panorâmicas apenas para reenquadrar certas ações mais movimentadas. Quando dentro de estúdios, a câmera se localizava no que seria o lugar de um espectador de teatro, daí a crítica de muitos historiadores de que os primeiros filmes eram demasiadamente teatrais. Fora do controle das elites, o cinema desses anos desfila uma infinidade de estereótipos raciais, religiosos e de nacionalidade. Há gozações de caipiras, imigrantes, policiais, vendedores, trabalhadores manuais, mulheres feias, velhos. E muitos filmes eróticos, feitos principalmente pela Biograph para serem exibidos nos mutoscópios. Os cenários utilizados eram bastante simples e chapados, com painéis pintados e poucos objetos de cena. O deslocamento dos atores se dava pelas laterais, acentuando a sensação de platITUDE e de teatralidade.

Exemplos de encenação desse tipo são os elaborados filmes do mágico francês Georges Méliès. Muitos dos primeiros cineastas eram mágicos que acabaram usando os poderes ilusionistas da câmera como aliados. Eles utilizavam trucagens, chamadas de “paradas para substituição”, para criar desaparecimentos e substituições mágicas de objetos – daí o termo *trick films* (filmes de truques). Méliès foi o mais inventivo deles e, por isso, intensamente plagiado nesses anos, principalmente pelos filmes da Companhia Pathé. A “parada para substituição” implicava interromper o funcionamento da câmera, substituir objetos ou pessoas no campo visual e, em seguida, retomar o seu funcionamento, produzindo a impressão de que coisas haviam magicamente desaparecido ou sido substituídas por outras. Esse efeito foi objeto de muitas discussões entre os estudiosos, já que sempre se considerou que a manutenção do enquadramento significava a ausência de montagem. Em *Les cartes vivantes* (Star Film, 1904), por exemplo, Méliès encarna um

mágico que aumenta o tamanho físico de cartas de baralho e transforma as figuras em pessoas reais. Há inúmeras transformações, para as quais ele convoca a atenção do espectador, dirigindo-se diretamente à câmera, num exemplo claro de espetáculo exibicionista que inclui a interpelação do espectador, típica do cinema de atrações.

Os estudiosos consideraram por muito tempo que as paradas para substituição não requeriam a montagem, já que o enquadramento da cena era mantido durante as várias transformações realizadas. O conceito narrativo de montagem usado por esses historiadores privilegiou a junção de planos tomados de pontos de vista diferentes. No entanto, pesquisas mais recentes nos negativos de filmes de Méliès mostraram que as paradas para substituição eram, na verdade, produzidas por um detalhado trabalho de corte e colagem, rebobinamento múltiplo da película para produzir várias sobreimpressões e uso de máscaras. Ao identificar o “quadro” dos primeiros filmes com o plano, a historiografia tinha deixado de perceber essas complexas formas de montagem. A noção de *plano* supõe uma mesma tomada, que pode manter ou não o mesmo enquadramento, ao passo que o *quadro* supõe que exista um mesmo enquadramento, mas também a possibilidade de várias tomadas. É nesse sentido que Burch considera a autonomia do quadro como típica do primeiro cinema.

Trucagens como as realizadas por Méliès podem ser vistas também em muitos filmes de Edwin Porter para a Edison, bem como nos filmes produzidos pelos cineastas da escola de Brighton. Em *The big swallow* (James Williamson, 1901), temos um sofisticado exemplo de junção de planos diferentes, vinculado à idéia da unidade do ponto de vista. Há um cineasta filmando um passante que não gosta de estar sendo fotografado e se aproxima, ameaçando-o. No primeiro plano, vemos esse homem do ponto de vista do cinegrafista, que não aparece, porque está atrás da câmera e compartilha com o espectador seu ângulo de visão. Como a filmagem não é interrompida, o passante se aproxima da câmera com a boca aberta. Nesse momento, inicia-se um segundo plano: vemos o fotógrafo caindo para dentro da goela do personagem; o cineasta passa para o campo de visão da tela e deixa de ter o seu ponto de vista associado ao nosso. Num terceiro plano, vemos o homem afastando-se, mastigando o fotógrafo e sua câmera, explodindo numa gargalhada.

Os filmes encenados existiram desde o início do cinema, mas, na primeira década, as chamadas “atualidades”, filmes documentários ou de

recriação de eventos, superavam em número as ficções. Muitas eram baseadas em eventos sensacionais do momento. Os irmãos Lumière gostavam de documentar cenas da realidade cotidiana, que fascinavam o espectador por mostrar detalhes simples como o movimento das folhas agitadas pelo vento atrás da cena da alimentação do nenê em *Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895), a agitação humana descendo do trem, no famoso *Arrivée du train en gare de La Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1895), ou os operários saindo da fábrica depois de um dia de trabalho, filmados por uma câmera oculta, em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Mas eles também fizeram uma das primeiras ficções do cinema, filmando *L'arroseur arrosé* (Louis Lumière, 1895), a história do menino que pisa no esguicho do jardineiro, interrompendo o fluxo de água, levando o jardineiro a olhar dentro do tubo para ver o que está acontecendo. Quando o garoto libera o fluxo de água, o jardineiro é molhado. Em seguida, o garoto é perseguido pelo jardineiro, fugindo para fora do campo de visão. Mas a câmera fica imóvel, e espera que o jardineiro traga o garoto de volta para dentro do quadro, onde o castiga diante de nossos olhos. Esse é um exemplo de que, menos do que seguir a cena com uma panorâmica, o que importa é a preservação do quadro em que se desenrola a ação.

Os novos historiadores têm ajudado a derrubar o mito de que os filmes de Méliès e dos Lumière originaram duas tendências opostas do cinema: o documentário e a ficção. Segundo essa visão mais tradicional, os filmes de Méliès, por serem realizados em estúdio e tratarem de assuntos fantásticos, utilizando cenários estilizados, baseados em rotinas teatrais, representariam a vertente ficcional do cinema. Já os filmes dos Lumière, por serem feitos em locações naturais, externas e autênticas, seriam a origem do que se chama de realismo documentário. No entanto, essa distinção não se aplica ao primeiro cinema. Muitas vezes, as atualidades incluíam encenações dos fatos que pretendiam retratar: eram as atualidades reconstituídas. Nas atualidades, misturavam-se filmagens de situações autênticas com reconstituições em estúdio ou locações naturais, uso de maquetes e trucagens. Do mesmo modo, havia cenas documentais nas ficções. A mistura entre esses dois registros era aparentemente considerada normal pelos espectadores. Assim, é mais produtivo entender os primeiros gêneros de filmes em torno de assuntos filmados do que como uma distinção clara entre ficção e documentário, já que todos estavam dominados pelo hibridismo midiático e por referências extratextuais, que caracterizam a estética das atrações.

Em 1898, as tensões entre Estados Unidos e Espanha na disputa por Cuba e pelas Filipinas aumentaram a demanda por imagens da guerra. *Battle*

of Manila Bay (J. Stuart Blackton e Albert Smith, Vitagraph, 1898) reproduz, com barquinhos de papel sobre um tanque de água, a batalha entre EUA e Espanha, em que Dewey saiu vitorioso. Em *Viste sous-marine du “Maine”* (Star Film, 1898), Méliès reconstitui o navio norte-americano Maine, que foi afundado no porto de Havana, utilizando atores vestidos com escafandros num cenário de fundo de mar, filmados com a imagem de peixes vivos num aquário transparente em primeiro plano. Em 1900, Williamson reconstituiu, em locações ao ar livre, um episódio da guerra dos *boxers* entre chineses e ingleses, mostrando em *Attack on a China mission* (1900) dois planos com uma relação causal: num vemos a vítima que pede socorro na casa cercada pelos *boxers* e noutro a chegada do socorro pelas tropas inglesas.

Tomadas documentais que mostravam cenas reais só podiam registrar eventos previsíveis, como os inúmeros funerais, desfiles cívicos e feiras universais que os primeiros filmes registraram. Há imagens impressionantes, como a execução real de uma elefanta condenada à morte por matar três homens, documentada por Edwin Porter em *Electrocuting an elephant* (Edison, 1903). Mas quando terremotos ou furacões aconteciam, tudo o que a câmera conseguia captar era a melancólica paisagem devastada. Reconstituições funcionavam para mostrar o que era impossível de documentar *in loco*. Exemplo conhecido é *Execution of Czolgosz with panorama of Auburn prison* (Edison, 1901), em que Porter intercalou cenas reais tomadas em panorâmica da fachada da prisão onde o assassino do presidente McKinley foi executado, com uma cena da reconstituição da execução, feita no padrão das ficções: enquadramento frontal, plano de conjunto, luz uniforme e cenário plano. Como em outros casos, há gritante diferença entre a profundidade das cenas externas e a planura do cenário em estúdio.

O fascínio do público por imagens fotográficas, ainda que reconstituições baratas, reproduzia-se na atração pelos meios de transporte velozes, como automóveis e trens. Única mídia capaz de replicar a sensação de movimento de engrenagens mecânicas, o cinema desde o início encarnou esse interesse do público. Filmes tomados de trens, tais como *Départ de Jérusalem en chemin de fer* (feito por Alexandre Promio para os Lumière, 1896), se multiplicaram e constituíram um gênero, incluídos nos *travelogues*, associados a paisagens exóticas ou familiares, reproduzindo imagens já largamente difundidas em placas estereográficas, cartões-postais e revistas ilustradas. Ficções incorporavam cenas tomadas de trens como em *Holdup of the Rocky Mountain Express* (Edwin Porter e G.W. Bitzer, Biograph, 1906).

Podemos dizer que havia no primeiro cinema várias formas não-clássicas de narrativa. Algumas estavam mais próximas do formato das atrações, por serem relatos incompletos que se apoiam no conhecimento que o espectador já possuía sobre o assunto ou que eram completados pelo comentador. É o caso das chamadas *narrativas em fragmentos* descontínuos. No período 1895-1903, as formas mais longas desse tipo de narrativa eram as paixões de Cristo e as reconstituições de lutas de boxe, que podiam durar até uma hora, pois continham vários “quadros”.

As narrativas em fragmentos são as formas não-clássicas que estão mais distantes do cinema de absorção narrativa e mais próximas das atrações, porque têm no desenvolvimento temporal impreciso o seu traço fundamental. Em seus exemplos mais simples, nem contavam uma história. Muitas eram alegorias referentes a pinturas famosas ou fatos históricos. Algumas apenas costuravam uma série de planos ligados por um tema comum, sendo mais adequado entendê-las como coleções ou *antologias*. Em *Grandma's reading glass* (George Albert Smith, Warwick Trading Company, 1900), por exemplo, há uma variedade de objetos que são vistos por um menino através da lente da avó. O filme é composto de uma série de pares de planos, com o primeiro mostrando o menino, que vê algo através da lupa (o jornal, um relógio, um passarinho na gaiola); no plano seguinte, mostra-se o que o menino vê, com uma máscara circular que imita a lente.

Outras narrativas em fragmentos apresentavam momentos de histórias fantásticas. Em *Le royaume des fées* (Star Film, 1903), Méliès dramatiza a história do seqüestro de uma princesa por uma bruxa malvada, mas a conexão entre seus vários “quadros” importa menos do que as múltiplas pirotecnias e efeitos visuais. Em *Jack and the beanstalk* (Edison, 1902), Porter tentou conseguir uma maior clareza nas conexões entre os dez planos que contavam a história de João e o pé de feijão, que ele ligou através de dissoluções. Mas, ainda assim, o resultado dependia muito das explicações fornecidas no catálogo impresso que acompanhava o filme.

A mais antiga forma de narrativa completa no cinema é a *gag*, uma breve piada visual cujo desenvolvimento narrativo tem duas fases, a preparação e o desfecho inesperado. As curtas histórias contadas nas *gags* adaptavam-se bem à breve duração dos primeiros filmes. Por incluírem uma surpresa, as *gags* têm a temporalidade típica das atrações, contendo uma interrupção que finaliza a história, sem permitir que a ação peça um desenrolar posterior do enredo (Gunning 1993a).

Entre 1902 e 1907, os filmes de múltiplos planos deixam de ser exceção e passam a ser a norma. Os diretores experimentam conectar vários planos, produzindo as relações temporais pouco definidas das narrativas em fragmentos, mas também as confusões mais estruturadas dos chamados *filmes de perseguição*. Essas perseguições, que existiram entre 1903 e 1906, foram as primeiras formas narrativas auto-suficientes do cinema. Noël Burch foi um dos primeiros historiadores a ressaltar a importância decisiva desses filmes para a construção da continuidade clássica (Burch 1983).

Os filmes de perseguição compunham-se de um quadro inicial, em que um roubo, um acidente ou um mal-entendido gerava a situação de uma fuga. Nos quadros subsequentes, a perseguição se desenrolava e, no plano final, o perseguido era alcançado. Cada um dos quadros começa sempre com a aparição do perseguido e só termina quando o último perseguidor sai de campo. Não há verdadeira continuidade entre os planos. É a passagem dos mesmos personagens que atenua a separação entre as tomadas. Esses filmes terminam depois que todos passaram por uma boa quantidade de lugares e de situações ridículas, como mulheres descendo barrancos e mostrando as pernas, pessoas tropeçando ou caindo. No final, os perseguidos são alcançados e a história acaba com uma punição, uma gargalhada ou um desfecho cômico.

Diferentemente dos filmes narrativos clássicos, as perseguições dependiam de ações físicas e não mostravam personagens com motivações psicológicas complexas. Mas as perseguições construíam uma linha única de ação narrativa, usando uma estratégia de repetição que tornava inteligível o espaço ficcional percorrido. Apesar de fornecerem um modelo de estruturação de linearidade causal entre planos, as perseguições estão, no entanto, a meio caminho entre a narração e a atração (Gunning 1991, pp. 66-68). Cada plano, cheio de movimento e ações cômicas, em vez de fazer avançar a história, apresenta-se como atração, interrompendo o fluxo temporal do enredo. Esses filmes ficaram muito populares, sinalizando uma preferência do público por ficções auto-explicativas.

As perseguições passaram a ser incluídas também em filmes dramáticos, como em *The great train robbery* (Porter, Edison, 1903). As produtoras plagiavam umas às outras. O popular *Personal* (Wallace McCutcheon, 1904), produção da Biograph que contava as desventuras de um nobre francês que procurava uma noiva rica e acabava sendo perseguido pela cidade por uma multidão de mulheres, foi plagiado por Porter em *How a french nobleman got a wife through the “New York Herald” personal columns* (Edison,

1904), por Sigmund Lubin em *Meet me at the fountain* (1904) e pela Pathé em *Dix femmes pour un mari* (Max Linder, 1905).

O período entre 1902 e 1907 é de muitas experimentações feitas pelos cineastas ao tentar juntar planos nos filmes narrativos. Diferentemente das trucagens internas ao plano, que procuravam preservar a sensação de continuidade do quadro, as montagens de planos diferentes chamam a atenção, nos primeiros filmes, porque muitas vezes constituem flagrantes exemplos de descontinuidade. É necessário relembrar, no entanto, que a idéia de um quadro autônomo dificultava intervenções radicais na duração original dos planos. Conectar dois planos distintos não tinha relação necessária com intervenções no interior de cada um deles. Essa não-intervenção resultava, portanto, em descontinuidades: *encavalamentos* temporais, *elipses* abruptas, inserções repetitivas de *planos aproximados* (*cut-ins*), uso de planos *subjetivos* e de planos alegóricos independentes do fluxo narrativo. Havia também o uso de *fusões* entre planos sem que isso significasse, como no cinema clássico, um intervalo temporal.

Edwin Porter, autor de vários filmes já citados aqui, era um projecionista e técnico de fotografia que foi trabalhar como operador de câmera para a Companhia Edison em 1900. Nessa época, os cinegrafistas eram freqüentemente os diretores dos filmes, e Porter não era exceção. Criador de muitos filmes que a historiografia mais tradicional considerou precursores da continuidade clássica, Porter, na verdade, estava a meio caminho entre as técnicas pré-cinematográficas como a lanterna mágica e os cartuns e a linguagem propriamente cinematográfica, como muitos de seus contemporâneos (Burch 1987). Ele se inspirou em técnicas já usadas por outros cineastas como Méliès, George A. Smith e Williamson, estudando cópias de seus filmes que eram pirateadas por Edison. Em 1903, Porter realizou *Life of an american fireman*, inspirado em placas de lanterna mágica sobre técnicas de combate ao fogo e também baseado no filme *Fire!*, feito em 1901 por Williamson. No filme, Porter tentou resolver o problema de como mostrar duas ações ocorrendo simultaneamente. A ação começa com um bombeiro cochilando, sonhando com uma mulher e uma criança num incêndio. Ele optou por mostrar o bombeiro na parte esquerda do quadro e, do lado direito, uma máscara circular, dentro da qual se vê a mulher e a criança, certamente reproduzindo a organização visual de uma placa de lanterna, em que duas ações simultâneas ocorrem dentro do mesmo quadro. Nos planos seguintes, mostra o *close* de uma mão tocando o alarme de incêndio e os carros

de bombeiro, puxados a cavalo, correndo para chegar ao local do incêndio. O problema estava na cena do salvamento, que Porter optou por filmar em dois longos planos com encavalamento temporal. No primeiro, vemos o prédio em chamas, enquadrado do lado de fora. Os bombeiros chegam, sobem pela escada e entram pela janela do andar superior, de onde saem logo depois com uma mulher no colo. Em seguida, sobem novamente a escada e retiram uma criança do mesmo local. No plano seguinte, vemos a mesma seqüência de ações, mas agora do ponto de vista de quem está dentro do quarto em chamas. A mulher grita e gesticula, desmaia, e logo vemos uma escada ser encostada à janela. Um bombeiro aparece, arromba a janela e resgata a mulher, voltando em seguida para buscar a criança.

A disputa entre os historiadores aconteceu porque por volta de 1910 alguém resolveu remontar essa cena, mostrando-a com planos intercalados, e essa cópia serviu para historiadores como Lewis Jacobs e Georges Sadoul argumentarem que Porter era um gênio que tinha descoberto a montagem. Posteriormente, no simpósio de Brighton, em 1978, André Gaudreault analisou cópias diferentes do filme e mostrou que a cópia original possuía apenas dois planos em encavalamento na cena do salvamento. Para o historiador Charles Musser, que estudou em detalhe a obra de Porter, os pioneiros do cinema não estavam “descobrindo as regras da linguagem do cinema”, mas experimentando em direção desconhecida, “canibalizando” as tradições da lanterna mágica numa nova mídia (1982, pp. 53-54).

O encavalamento era uma maneira freqüente de conectar planos, resultado do desejo dos cineastas de, ao mesmo tempo, preservar a integridade dos planos e enfatizar ações importantes. Talvez o exemplo mais conhecido seja a cena da aterrissagem do foguete na lua em *Le voyage dans la lune* (Méliès, Star Film, 1902), que é mostrada duas vezes. Na primeira tomada, exibe-se a cena vista do espaço, em que a nave aterrissa como um cisco no olho de uma lua de feições humanas. Na cena seguinte, repete-se a chegada do foguete, agora vista da superfície lunar. Vê-se que o encavalamento tenta resolver o problema da representação do deslocamento de personagens entre dois espaços contíguos.

Os cineastas experimentaram também outras formas de estabelecer relações temporais e espaciais entre planos. O próprio Méliès usou clara continuidade entre planos em trechos de *Le voyage dans la lune*, o que chama a atenção. Quando os exploradores fogem dos selenitas, a nave desce de volta à Terra e mergulha no mar numa seqüência de quatro planos. Há nestes uma

visível continuidade nas direções, mas o curioso é que os planos são conectados por dissoluções, recurso comum nos filmes de Méliès, mas que hoje significa elipse temporal. As apresentações de lanterna mágica também forneceram o modelo para esse tipo de dissolução. Lanternas com dois suportes de *slides* permitiam aos exibidores criar a dissolução de imagens, fechando uma objetiva enquanto abriam outra. Era uma maneira de os operadores editar as imagens, alternando planos gerais com planos aproximados, personagens com o que eles viam, ângulos diferentes de uma mesma cena. Eles também podiam fundir imagens, inserindo umas dentro das outras, numa configuração que Porter reproduziu em vários de seus filmes.

Também se usavam planos aproximados nos filmes, que mostravam algum detalhe da ação mostrada (*cut-in*) ou pretendiam representar o ponto de vista de um personagem (tomadas subjetivas), mas o objetivo desses planos era reforçar o espetáculo visual, mais do que transmitir uma informação narrativa. O plano aproximado do tornozelo da mulher em *The gay shoe clerk* (Porter, Edison, 1903) obedece a essa lógica, reiterando o envolvimento do casal que já havia sido mostrado no plano anterior, exemplificando a abordagem voyeurista do primeiro cinema.

A segunda década (1907 a 1913-1915): O cinema de transição

Produção e indústria

De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. Os primeiros longas-metragens, com mais de uma hora, serão exceção nesse período e só se generalizarão após a Primeira Guerra Mundial. As práticas de produção de filmes vão sendo padronizadas em resposta à necessidade de satisfazer a crescente demanda dos exibidores. O estabelecimento de cinemas em locais permanentes ajuda na racionalização da

distribuição e da exibição. Com a especialização da produção de filmes, as convenções de linguagem vão se codificando mais e mais. As empresas produtoras procuram satisfazer também as pressões do Estado e de grupos organizados quanto a certos temas e maneiras de abordá-los, estabelecendo processos de autocensura e moralização na elaboração de enredos e formatos.

Durante o período de transição, as empresas européias dominaram o mercado internacional. A indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em seguida, vinham Itália e Dinamarca. De 60% a 70% dos filmes importados exibidos nos EUA e na Europa eram franceses. A maior e mais poderosa das indústrias francesas era a Pathé, já uma grande empresa em 1907. Ela tinha sido forçada a se expandir pelo mundo, porque a demanda doméstica na França era pequena. Estabeleceu escritórios nas maiores cidades do mundo e dominou o mercado. A Pathé fabricava os próprios filmes, câmeras e projetores, além de película para as cópias, que eram exibidas em escala mundial. Era também a maior distribuidora de filmes e representava outras companhias produtoras.

Nesse período, uma parte significativa dos filmes exibidos nos EUA era européia, apesar da proliferação de companhias produtoras domésticas. Muitos filmes estrangeiros eram distribuídos pela Kleine Optical Company, a maior importadora de filmes dos EUA. Em 1907, empresas francesas como a Companhia Gaumont e a Pathé controlavam o mercado norte-americano: dos 1.200 lançamentos feitos, apenas 400 tinham sido produzidos nos EUA (Pearson 1996, pp. 23-24). Apesar de se dedicarem ao mercado interno, as produtoras norte-americanas procuraram também se expandir internacionalmente, o que as deixou em posição confortável quando a guerra tirou as poderosas indústrias italiana e francesa da liderança.

Em 1906, a Pathé tinha três estúdios na França, nos quais trabalhavam vários diretores, supervisionados pelo também diretor Ferdinand Zecca. A empresa controlava a produção, a distribuição e a exibição de seus filmes, que abarcavam uma grande variedade de gêneros, das atualidades e filmes históricos aos filmes de truques, dramáticos, comédias e perseguições. No período de transição, a Pathé produziu inúmeros filmes seriados, tais como os dos personagens cômicos Boireau, Rigadin e aqueles encarnados por Max Linder.

A Gaumont era a concorrente francesa mais importante da Pathé e possuía o maior estúdio do mundo. Seu diretor mais importante era Louis Feuillade, cuja versatilidade na produção de comédias, melodramas, filmes

históricos e seriados como *Fantômas*, produzido entre 1913 e 1914, o tornou famoso.

A indústria cinematográfica italiana teve um início tardio, por causa da grande influência local da Société Lumière, mas, em 1905, começou a crescer rapidamente. Em 1908, já competia com as produtoras da França e dos EUA, assegurando sua posição com os dramas históricos espetaculares que se tornaram uma marca do cinema italiano do período. A mais importante produtora de filmes do país era a companhia Cines, fundada por dois aristocratas que construíram o primeiro estúdio de cinema da Itália, em 1905. A Cines fazia atualidades, comédias e melodramas, e produziu o primeiro drama histórico italiano, *La presa di Roma* (1905), dirigido por Filoteo Alberini, um dos aristocratas. Outras empresas importantes eram a Itala e a Ambrosio, instaladas em Turim.

A Dinamarca deve sua participação no mundo do cinema ao empresário Ole Olsen, que criou em 1906 a produtora Nordisk. Essa empresa criou fama internacional por seu padrão de atuação e produção nos melodramas e histórias de suspense. Olsen conseguiu dominar a concorrência, comprando ou levando à falência as companhias menores. A indústria cinematográfica dinamarquesa perdeu sua força apenas quando a Primeira Guerra se iniciou. A primeira estrela internacional do cinema foi a dinamarquesa Asta Nielsen, cujo sucesso começou com sua atuação sensual em *Afgrunden* (Kosmorama, 1910), dirigida por seu marido, Urban Gad.

Enquanto as companhias européias se expandiam internacionalmente, nos Estados Unidos, as produtoras Edison, Vitagraph e Biograph disputavam o mercado doméstico, digladiando-se em intermináveis disputas legais sobre patentes. No entanto, em dezembro de 1908, a Edison e a Biograph lideraram a criação da MPPC, para tentar proteger os interesses da indústria dos EUA com um controle oligopolista – em que poucas empresas controlam o mercado e impedem o surgimento de outras. Faziam parte da MPPC as companhias Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin e Kalem, que conseguiram limitar o número de empresas estrangeiras que podiam se juntar ao grupo e importar filmes, com o objetivo de assegurar uma parcela maior do mercado para os filmes americanos. A MPPC admitiu a entrada de Méliès, da Pathé (que era a maior importadora de filmes nos EUA) e de George Kleine, importador de filmes europeus estabelecido em Chicago.

A MPPC estabeleceu um preço padronizado a ser cobrado por cada rolo de filme e regularizou os lançamentos, permitindo a cada estúdio lançar até

três rolos por semana. Os licenciados só podiam alugar os filmes, e não comprá-los. Precisavam manter seus cinemas dentro de padrões mínimos de segurança e higiene, por causa das pressões das autoridades políticas e religiosas, e tinham de pagar *royalties* sobre os projetores patenteados. A MPPC estimulou fortemente o preconceito contra os filmes estrangeiros, alegando que eram pouco adequados à moral da sociedade americana, e conseguiu diminuir a sua participação no mercado doméstico. Em 1909, os filmes importados já eram menos da metade dos filmes lançados, e essa participação foi caindo ainda mais. Em 1910, a MPPC criou sua distribuidora, a General Film Company, que iniciou práticas que se generalizariam depois na indústria cinematográfica hollywoodiana: ela organizava a competição definindo quais exibidores em cada área geográfica podiam exibir um filme. Criava taxas mais altas para os lançamentos e mais baixas para reprises ou produções baratas, criando uma diferenciação entre os cinemas (Pearson 1996, p. 25).

Muitos produtores independentes começaram a fornecer filmes para os distribuidores e exibidores que tinham ficado de fora da MPPC. Um desses distribuidores, Carl Laemmle, fundou uma produtora de filmes, a Independent Moving Pictures Company (conhecida como IMP), em 1909. No final daquele ano, já lançava dois rolos por semana produzidos por ele e mais dois rolos italianos das companhias Itala e Ambrosio. A IMP se tornaria em pouco tempo a Universal, um dos maiores estúdios de Hollywood no período do cinema mudo. Outros produtores independentes surgiram e lançaram sua empresa distribuidora em 1910, a Motion Picture Distributing and Sales Company, estabelecendo preços, datas e cinemas para o lançamento de filmes (*ibid.*, p. 27).

No período de transição, o sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções. Aparecem os diretores, roteiristas, os responsáveis pela iluminação, as encarregadas do vestuário, os cenógrafos, maquiadores, todos agrupados em unidades de produção. O aumento da produção cinematográfica exigia uma racionalização de todo o processo, que era supervisionado pela figura do produtor. Nos grandes estúdios, o produtor fazia a coordenação entre as várias unidades de produção. Em 1906, havia três unidades de produção na Vitagraph, o maior estúdio dos EUA, chefiadas cada uma por um cinegrafista. Na Biograph, D.W. Griffith foi o único diretor entre junho de 1908 e dezembro de 1909, mas, em 1913, já havia seis diretores sob sua supervisão, cada um chefiando uma unidade.

Estilo

Em 1907, a maioria dos filmes já procurava contar histórias. Como o padrão dos mil pés (um rolo) começava a predominar, os diretores podiam fazer filmes mais compridos. As histórias eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, mas os espectadores tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos. Além disso, o público não conseguia entender claramente as relações espaciais e temporais entre os planos. O período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais freqüente de *intertítulos*, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histrionicos do cinema de atrações. O uso mais freqüente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações.

Intertítulos

Durante esse período, o uso de *intertítulos* passou a auxiliar na criação de personagens mais definidos. No começo, eram letreiros compridos, que descreviam a situação que seria apresentada a seguir. Os *intertítulos* com fragmentos de diálogos começam a aparecer em 1910, antes dos planos em que as falas eram ditas. Mas, em 1913, já se estabelecia o costume de cortar para os *intertítulos* no momento em que os personagens falavam. Isso favoreceu bastante o processo de sua individualização psicológica (Pearson 1996, p. 33).

Enquadramento

Até 1908, a maneira mais comum de enquadrar uma cena era mostrar o corpo inteiro dos atores, deixando um espaço embaixo e em cima dos personagens (*long shot*). Mas, a partir de 1909, os cineastas começam a colocar a câmera mais perto dos atores, para tornar mais visíveis suas expressões faciais. A Vitagraph começou a usar a chamada “linha dos nove pés” (*nine foot line*), encenando a ação numa distância de nove pés (2,74 metros) em relação à câmera. Dessa forma, os atores ocupavam toda a altura do quadro, que

deixava pés e tornozelos fora do enquadramento e um pé (30,5 centímetros) de distância entre suas cabeças e a borda superior. Em 1910, a Biograph adotou esse padrão. A Pathé e as companhias que estavam sob sua influência, a Film d'Art e a SCAGL, também passaram a usar tal enquadramento. Houve, entretanto, mútua influência entre os filmes europeus e os norte-americanos.

Alguns filmes de 1905 a 1908 da Pathé eram rodados com a câmera na altura da cintura do cineasta, ao passo que a maioria dos filmes feitos nos EUA era realizada com a câmera na altura dos ombros do operador. Essa diferença de altura era irrelevante quando os atores ficavam longe da câmera, como acontecia antes de 1908, mas quando os atores ficavam próximos à câmera, eles passavam a ocupar todo o quadro e encobriam o que estava atrás deles. Criava-se, portanto, a possibilidade de um jogo de encenação que aproveitasse a profundidade de campo, com as figuras em primeiro plano cobrindo ou mostrando os atores que estavam mais ao fundo. O filme francês *L'assassinat du duc de Guise*, feito em 1908 por Calmettes e Le Bargy, para a companhia Film d'Art, mostra claramente o efeito dessa aproximação da câmera em relação aos atores, permitindo o desenvolvimento das cenas a partir do fundo em direção ao primeiro plano, na cena em que o duque atravessa a sala onde conspiram seus assassinos. A altura mais baixa da câmera, por sua vez, faz parecer que os atores estão sendo observados de um nível mais baixo que eles, dando certa impressão de grandiosidade e heroísmo aos personagens. Além disso, o filme tem outra característica importante, que é permitir aos atores ficarem de costas para a câmera, se a ação exigir.

Diferentemente do que fazia Griffith, que sempre encenava a ação de frente para a câmera, *L'assassinat du duc de Guise* abre caminho para uma maneira mais naturalista de organizar a cena no espaço profilmico. O filme impressionou os cineastas americanos, principalmente na Vitagraph, que começou a usar essas características em certos filmes seus, que qualificava de “filmes de arte”. Assim, *The judgment of Solomon* e *Oliver Twist* (J. Stuart Blackton, Vitagraph, ambos de 1909) usavam o que passou a ser chamado de *Vitagraph look*. Apesar da encenação mais realista – que incluía alguns atores de costas para a câmera – ter aparecido pela primeira vez num filme francês, os europeus não passaram a usar imediatamente esse modo de encenar, mantendo também os atores a uma distância mínima de quatro metros da câmera. Quando, em 1913, os franceses começaram finalmente a posicionar os atores na linha dos nove pés, eles chamaram isso de *plano americano*. E, nos EUA, a colocação dos atores numa linha a quatro metros da câmera começou a ser chamada de *primeiro plano francês* (Salt 1992, pp. 87-91).

Montagem

No período de transição, os cineastas experimentavam maneiras de conectar planos que pudessem tornar clara para o espectador a ação narrativa. A constituição de um sistema de convenções que deixasse claras essas questões só se completaria em 1917, mas desenvolveu-se no período de transição, envolvendo três maneiras básicas de conexão entre planos: montagem alternada, montagem analítica e montagem em contigüidade (Bordwell e Thompson 1994, pp. 41-46).

Montagem alternada: Diferentes cenas simultâneas – Antes de 1906, os filmes não alternavam ações diferentes que ocorressem em espaços separados. Mas, no período de transição, os cineastas começam a intercalar planos que representam espaços diegéticos diferentes, com a intenção de mostrar que se trata de ações que ocorrem ao mesmo tempo. Um exemplo dessa técnica pode ser visto no filme francês *Le cheval emballé*, dirigido por Ferdinand Zecca (Pathé, 1907). Nele, alternam-se ações que se passam dentro e fora de um edifício. Um entregador de roupas lavadas deixa sua charrete do lado de fora e vai parando na porta de cada apartamento. Entrementes, o cavalo vai comendo um saco de aveia que estava na rua, e ficando cada vez mais forte e agitado. No plano inicial, o cavalo está magrinho e o saco de aveia está cheio. O plano seguinte mostra o entregador dentro do prédio, batendo à porta de um apartamento. Em seguida, alternam-se quatro planos do cavalo comendo com seis planos do entregador. No final da cena, o saco de aveia está vazio e o cavalo está gordo e cheio de energia.

D.W. Griffith certamente viu *Le cheval emballé*, porque seu filme *The curtain pole* (Biograph, 1909) parece ser baseado no filme francês. Mas ele já havia usado a montagem alternada alguns meses antes, em *The fatal hour* (Biograph, julho de 1908). Griffith desenvolveu essa técnica mais do que os diretores da Pathé, aumentando a freqüência de alternâncias entre duas e até três situações diferentes e aumentando a velocidade da montagem (encurtando a duração dos planos). Assim, ainda que Griffith não tenha “inventado” a montagem alternada, ele transformou essa técnica num método narrativo poderoso para criar cenas de suspense. Exemplo disso é o seu *The lonely villa* (Biograph, 1909), baseado no filme *Le médecin du château*, produzido pela Pathé no início de 1908 – em que ladrões atraem um médico com um falso chamado de socorro para poder invadir sua casa. A versão de Griffith alterna cenas dos ladrões e do médico e de sua família tentando

manter os ladrões do lado de fora da casa. A sensação de simultaneidade é reforçada, porque o médico usa um telefone para falar com a família, descobrir a ameaça e decidir resgatá-los. O filme tem cerca de 50 planos, o que mostra como Griffith lançou mão da montagem alternada para criar suspense. Ele pulava rapidamente entre as três situações, realizando o que chamava de *cross-cutting*, *switch-back* ou *cut-back* – que podem ser traduzidos como *montagem paralela*. Assim, a montagem alternada também é chamada de montagem paralela, quando há alternância entre várias ações simultâneas, cada uma delas possuindo, por sua vez, recursos como montagem em contigüidade, planos subjetivos, contracampos e concordância de entradas e saídas de quadro.

Montagem analítica: Fracionando a cena – Um outro tipo de conexão entre planos também começou a se codificar nessa época: a montagem analítica. Esse tipo de montagem entre planos acontece quando se fraciona um espaço em vários enquadramentos diferentes. Em geral, adicionam-se planos aproximados (*cut-ins*) a planos mais abertos, com a intenção de tornar claros para o espectador detalhes que não podem ser vistos no plano geral. A inserção de planos aproximados já acontecia no cinema de atrações, mas, como vimos, eles não tinham função narrativa. Só no final do período de transição é que essa forma de montagem se generaliza.

Em *Le médecin du château* (Pathé, 1908), temos um exemplo de montagem analítica. O diretor usa um plano aproximado na cena em que o médico usa o telefone para falar com a família. O plano mais geral mostra a sala da casa para a qual foi atraído pelo falso chamado de socorro. A família ocupa o campo e todos olham na direção do médico, que fala ao telefone no canto esquerdo do quadro. Em seguida, um plano aproximado isola o médico na altura do peito e revela suas feições de preocupação.

Em 1911, com *The lonedale operator*, D.W. Griffith parece ter percebido a eficácia dessa técnica, que usou para criar grande impacto emocional em momentos decisivos da narrativa. Quando os ladrões ameaçam a operadora de telégrafo e tentam invadir seu escritório, ela se desespera e telegrafa pedindo socorro. Nesse momento, o filme passa de um plano médio para um plano aproximado, deixando-nos ver claramente a expressão de medo da atriz.

Montagem em contigüidade: A transição para um espaço próximo ou ao lado – A montagem analítica foi pouco freqüente no período de transição, mas as convenções que orientavam espacialmente o espectador estabeleceram-se

rapidamente. Emergiram padrões de continuidade entre planos, para transmitir a idéia de que um plano acontece em local próximo ou contíguo ao plano anterior. Codificou-se o uso dos planos subjetivos e dos contraplanos, com regras de entrada e saída dos atores no enquadramento. Os cineastas começaram a perceber que, se mantivessem constante a direção do movimento, podiam ajudar o público a entender melhor o deslocamento dos personagens dentro do espaço diegético. A *continuidade de direção* foi melhorando à medida que se instituiu o registro e o controle das direções durante as filmagens. Em *The lonedale operator*, o suspense deriva das relações espaciais entre os planos, que Griffith transmite ao espectador. Quando a telegrafista chega ao trabalho, passa pelo portão do escritório e atravessa uma ante-sala, passa por outra porta e entra numa sala menor. Obedecendo as regras de continuidade de direção, a atriz sai de cada plano pela direita do quadro e reaparece no quadro seguinte pela esquerda. Quando os ladrões invadem o escritório, sabe-se que distância eles terão de percorrer para alcançar a mulher.

Outra maneira de indicar espaços contíguos é mostrar um personagem observando algo que está fora de quadro e, em seguida, mostrar o que o personagem vê, isto é, mostrar um *plano subjetivo* do seu ponto de vista. Mas a continuidade nas transições para planos subjetivos não foi desenvolvida de forma homogênea no período de transição. Surgiram muito cedo, ainda no período das atrações, os planos subjetivos, nos quais o observado aparece através de uma máscara negra, que representa instrumentos óticos ou buracos de fechaduras. No entanto, o tipo mais comum de plano subjetivo, aquele em que aquilo que o personagem vê ocupa todo o quadro, começou a se multiplicar em 1908, mas até 1913 seu uso foi irregular e não se generalizou.

A partir de 1910, apareceu um novo tipo de plano subjetivo, que transmitia a sensação de contigüidade dos planos pela direção dos olhares. Nesse caso, o plano seguinte mostrava aquilo que o personagem do plano inicial estava vendo, mas não do seu ponto de vista. Esse tipo de corte é chamado de *continuidade de olhar* (*eyeline match*) e precisa obedecer à chamada “regra dos 180 graus”. Segundo essa regra, a câmera não pode se deslocar para uma segunda posição que esteja a mais de 180 graus da linha que une objeto e câmera, definida no plano inicial. No período de transição, essa *continuidade de olhar* se generalizou.

Outra maneira de produzir a sensação de proximidade entre planos, que começou a ser usada nesse período, é o *contraplano* (*reverse angle*).

Segundo Barry Salt, uma das primeiras aparições dessa técnica está na seqüência final do já comentado filme francês *L'assassinat du duc de Guise* (1908). O último par de planos do filme mostra o duque atravessando uma antecâmara e entrando na sala onde estão os conspiradores. No plano inicial, vemos o duque afastando-se da câmera em direção a uma porta, através da qual vemos pessoas na outra sala. Há um corte quando o duque atravessa a porta. No plano seguinte, vemos a outra sala do ponto de vista oposto, tendo o duque ao fundo e os conspiradores em primeiro plano. Para Salt, era a primeira vez que planos tomados de direções opostas – contraplanos – eram produzidos num cenário. Essa técnica foi, no entanto, muito menos aproveitada na Europa do que nos EUA, onde se universalizou.

No final do período de transição, também se começou a combinar a continuidade de olhar ao contraplano, produzindo pares de planos que mostravam uma dupla continuidade de olhares. Essa técnica de *plano/contraplano* servia para dar a sensação de continuidade nas situações em que dois ou mais personagens interagiam. Assim, um plano inicial (campo) mostrava um ator olhando para fora do quadro e, no plano seguinte, outro personagem aparecia, olhando para a direção oposta, deixando implícito que um estava olhando para o outro. Esse tipo de contraplano era difícil de ser produzido nos estúdios, que usavam cenários em “L” – o que tornava impossível mostrar ângulos opostos. É por isso que os contraplanos em cenas interiores são raros nessa época, a não ser em cenas que mostrem apresentações teatrais, revelando as reações da audiência (Salt 1992, pp. 93-95; Bordwell e Thompson 1994, pp. 45-46).

O estilo de D.W. Griffith

Entre 1908 e 1913, Griffith dirigiu mais de 400 filmes na Biograph, num contexto em que a indústria cinematográfica alcançava um público de massa e procurava conseguir respeitabilidade e trazer o cinema para perto do modelo narrativo de tradições burguesas de representação, como o teatro e os romances literários. Nos anos da Biograph, Griffith desenvolveu o uso da montagem paralela de maneira inventiva e original, inaugurando uma tradição narrativa que desembocaria na montagem invisível do cinema clássico. Há exemplos isolados de montagem paralela antes de 1908, principalmente na Europa, mas nos EUA são raros antes de Griffith. Ele teve um papel único ao utilizar a montagem paralela não apenas para misturar diferentes linhas de ação, de modo

a criar suspense e emoção, mas também para construir contrastes dramáticos, delinear o desenvolvimento psicológico de personagens e criar julgamentos morais. O uso desse tipo de montagem revela-se como clara intervenção do narrador que, pelos contrastes, aponta motivações, injustiças e paralelismos. Como explica Gunning, na montagem paralela de Griffith, percebemos “a mão do narrador, à medida que ele nos leva de um lugar para outro tecendo uma nova continuidade narrativa” (1990b, p. 340).

Griffith já usava a montagem paralela desde 1908, para intercalar duas linhas de ação distanciadas, como a das vítimas e a do seu salvador. O cineasta também usou a montagem paralela para mostrar contrastes, alternando entre ricos e pobres, bons e maus, exploradores e oprimidos, como em *A corner in wheat* (Biograph, 1909), *The usurer* (Biograph, 1910) e *One is business, the other crime* (Biograph, 1912). Nesses casos, o narrador pede ao público que reconheça os contrastes e tire conclusões morais. Griffith também utilizou a montagem paralela para apresentar dois personagens que estariam ligados, mas antes de eles realmente se encontrarem. Outras vezes, usou esse padrão para juntar personagens que estavam separados no espaço mas relacionados emocionalmente, como acontece em *After many years* (Biograph, 1908). Aqui, o diretor intercala planos da esposa fiel em sua casa e do marido, que naufragou numa ilha deserta. Os personagens fazem gestos como se estivessem vendo um ao outro, apesar da distância diegética que existe entre os dois.

Outra inovação importante de Griffith foi usar a montagem para apontar ao espectador a motivação que impulsiona os personagens, intercalando o que Gunning chama de *plano motivacional*. O historiador comenta o exemplo de *The salvation army lass* (Biograph, 1909), em que um jovem bate na namorada quando ela tenta evitar que ele se junte a um grupo de malfeitores. O jovem e sua gangue rastejam diante de um muro, mas, de repente, ele pára e olha para fora de campo. Griffith corta para a imagem da namorada, ainda jogada no chão, e corta de volta para o jovem, que muda de idéia e abandona os comparsas. Ao interromper a continuidade das ações, o cineasta empurrou a maneira de narrar para um novo nível, criando a figura de um narrador que articula, compara, interrompe e unifica ações. Gunning batizou de *sistema do narrador* essa maneira *griffithiana* de narrar, que deixa explícita a manipulação de linhas narrativas e de motivações que propõem julgamentos. Apesar de ter aberto caminho para a narrativa clássica, essa forma de construir relatos passou depois a ser considerada fora de moda e exagerada. Quando chegaram os longas-metragens, o narrador filmico misturou-se ao

desenrolar da ação, de modo a se tornar imperceptível ao espectador (Gunning 1990b, p. 346; 1991, pp. 289-297).

Em Griffith, o que se tornaria invisível no período posterior ainda está visível, deixando o mecanismo narrativo demasiadamente explícito. Nesse sentido, Jacques Aumont acerta quando considera os filmes de Griffith na Biograph como “a antítese da tendência para o cinema da transparência”, já que são diferentes do cinema clássico do qual Griffith é tradicionalmente visto como o criador (Aumont 1990, p. 350).

Encenação em profundidade versus montagem

Em 1913, mudanças de estilo começaram a diferenciar as produções européias das norte-americanas. De 1908 a 1913, a montagem tinha se tornado um instrumento fundamental no trabalho de Griffith e outros norte-americanos influenciados por seu estilo, mas não se desenvolveu muito do outro lado do Atlântico. Os europeus tendiam a usar a profundidade do espaço e jogar com a encenação dentro do plano. Esse processo foi apontado por Ben Brewster (1990, pp. 45-52) e Salt (1992, pp. 102-107). Enquanto o cinema americano diminuía a duração dos planos e apoiava-se em atuações mais contidas e realistas, os cineastas europeus usavam cenários elaborados e realizavam atuações complexas dentro deles. Criavam ambientes com várias *camadas*, cheios de portas e aberturas que deixavam ver as salas adjacentes, onde parte das ações era encenada. Para melhor captar a profundidade de campo, a câmera ficava a uma distância menor do chão, na *altura da cintura*. Bem diferente dos filmes norte-americanos, que tinham uma tendência de encenar a ação dentro de um único plano, com os atores entrando e saindo pelos lados. Usando painéis pintados e sem se preocupar em disfarçar a cara de cenário de teatro, os filmes dos EUA contrastavam com os filmes italianos e franceses que começavam a criar ambientes impossíveis de construir no teatro (Pearson 1996, p. 32).

Esses cineastas europeus não estavam *retrocedendo* na direção da teatralidade, mas, ao contrário, usavam a construção de cenários realistas elaborados, iluminação detalhada com fontes diferenciadas de luz e atuação em vários planos, com complexidade e sutileza. Eles sabiam usar a montagem, mas estavam mais preocupados com a composição interna dos planos. Como lembra Gunning, filmes de importantes diretores europeus, como o francês Feuillade, o sueco Victor Sjöström, o russo Yevgeny Bauer, o alemão Stellan Rye e o italiano

Giovani Pastrone, fizeram uso sofisticado desses instrumentos. No seriado *Fantômas* (1913-1914), por exemplo, Feuillade usou a encenação em profundidade para criar efeitos violentos e sobrenaturais. Em *Ingeborg Holm* (1913), Sjöström explora a dramaticidade criada pelo jogo de planos na famosa cena em que Ingeborg cuida do marido agonizante em primeiro plano, enquanto as crianças brincam alegremente numa sala iluminada que aparece ao fundo. O épico italiano *Cabíria* (Pastrone, Itala Films, 1914) é outro exemplo famoso, já que, além da encenação em profundidade, seus elaborados cenários são percorridos por lentos *travelings*, que depois se tornaram uma marca estilística. Isso é importante, porque Griffith o tomou como referência para fazer o épico *Intolerance: Love's struggle throughout the ages* (Biograph, 1916), ainda que as duas obras, se comparadas, revelem a diferença de estilo entre os dois continentes (Gunning 1993b, pp. 200-204).,

A transição para os longas-metragens

Em 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, dirigindo uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros. Poucos anos depois, em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes tinha aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos. Eram os chamados *longas-metragens* (*feature films*). Os cineastas já conseguiam dominar as convenções formais que haviam sido experimentadas no período anterior. A transição para os longas foi gradual e liderada pelos filmes europeus de múltiplos rolos – principalmente os épicos italianos –, que eram distribuídos nos EUA fora do controle da MPPC e dos independentes, viajando pelo país como atrações *teatrais* exibidas em teatros elegantes. Foram o lucro e a popularidade desses espetaculares filmes de época europeus que convenceram a indústria norte-americana a fazer filmes mais longos. Em 1911, chegaram aos Estados Unidos *L'inferno* (Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, Milano Films, 1909, cinco rolos), *La caduta di Troia* (Luigi R. Borgnetto e Giovanni Pastrone, 1910, dois rolos) e *Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1910, quatro rolos), mostrando ao público norte-americano um luxo pictórico que ele nunca tinha visto (Pearson 1996, p. 39).

No ano seguinte, os lentos e inéditos *travelings* de *Cabíria* (12 rolos) não passaram despercebidos por Griffith, já quando ele fez o épico *Judith of*

Bethulia (Biograph, 1914) – apesar das críticas da Biograph, ainda comprometida com o rolo único. Em 1915, Griffith lançou o mais longo e espetacular filme que os norte-americanos já tinham visto, *The birth of a nation*, que tratava de um tema genuinamente nacional, a Guerra Civil. Foi lançado com grande estardalhaço publicitário nos maiores palácios de cinema da época. Esse filme começou a estabelecer o longa-metragem como norma e não mais como exceção.

O problema era que esses primeiros longas, tanto norte-americanos como europeus, ainda mantinham a estrutura narrativa dos filmes de rolo único: desenvolviam apenas um incidente até o seu clímax no final de cada rolo, e repetiam essa estrutura em cada um dos rolos seguintes. Mas os cineastas não demoraram a perceber que a duração mais longa dos *feature films* permitia que incluíssem mais personagens e mais acontecimentos relacionados ao enredo principal.

A transição para os longas-metragens codificou as técnicas que os cineastas tinham experimentado no período de transição. A montagem analítica, o corte para os *close-ups*, a alternância, a continuidade de olhar e direção, o contracampo, tudo isso se tornou parte de um padrão (Pearson 1996, pp. 41-42). Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX. E o cinema hollywoodiano estava chegando.

Referências bibliográficas

- ALLEN, R. (1983). "Vitascope/cinematographe: Initial patterns of american film industrial practice". In: FELL, J. (org.). *Film before Griffith*. Berkeley: University of California Press, pp. 144-152.
- AUMONT, J. (1990). "Griffith: The frame, the figure". In: ELSAESSEN, T. (org.). *Early cinema: Space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, pp. 348-359.
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K. (1994). *Film history: An introduction*. Nova York: University of Wisconsin/McGraw-Hill.
- BREWSTER, B. (1990). "Deep staging in french films 1900-1914". In: ELSAESSEN, T. (org.). *Early cinema: Space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, pp. 44-55.

- BURCH, N. (1983). "Passion, poursuite: La linéarisation". *Communications*, nº 38. Paris: Seuil, pp. 30-50.
- _____ (1987). *El tragaluz del infinito*. Trad. Francisco Llinás. Madrid: Cátedra.
- COMOLLI, J.L. (1971). "Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ". *Cahiers du Cinéma*, nº 229 (maio-jun.), pp. 4-21; nº 230 (jul.), pp. 51-57; nº 231 (ago.-set.), pp. 42-49. Paris: L'Étoile.
- COSTA, F.C. (2005). *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Azougue.
- GAUDREAU, A. (1989). *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- GUNNING, T. (1984). "De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: Discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain". In: MOTTET, J. (org.). *D.W. Griffith: Colloque international*. Paris: Sorbonne/L'Harmattan, pp. 72-90.
- _____ (1990a). "The cinema of attractions: Early film, its spectator and the avant-garde". In: ELSAESER, T. (org.). *Early cinema: Space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, pp. 56-62.
- _____ (1990b). "Weaving a narrative: Style and economic background in Griffith's Biograph films". In: ELSAESER, T. (org.). *Early cinema: Space-frame-narrative*. Londres: British Film Institute, pp. 336-347.
- _____ (1991). *D.W. Griffith and the origins of american narrative film*. Chicago: University of Illinois Press.
- _____ (1993a). "Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions". *The Velvet Light Trap*, nº 32 (outono). Austin: University of Texas Press.
- _____ (1993b). "Notes and queries about the year 1913 and film style: National styles and deep staging". *1895, L'Année 1913 en France* (out.), pp. 195-204.
- _____ (1998). "Early american film". In: HILL, J. e GIBSON, P.C. (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, pp. 255-271.
- MUSSER, C. (1982). "Symposium: Cinema 1900-1906, session 3". In: HOLMAN, R. (org.). *Cinema 1900-1906*, vol. 1. Brighton Symposium 1978. Bruxelas: Fiaf.
- _____ (1991). "Pre-classical american cinema: Its changing modes of film production". *Persistence of Vision*, nº 9, pp. 45-65.

- PEARSON, R. (1996). “Early cinema” e “Transitional cinema”. In: SMITH, G.N. (org.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, pp. 13-42.
- SALT, B. (1992). *Film style and technology: History and analysis*. 2^a ed. ampliada. Londres: Starword.
- SKLAR, R. (1978). *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix.

**VANGUARDAS
DOS ANOS 1920**

EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Laura Loguercio Cánepa

Républica de Weimar, 1920. Dois anos depois de perder a Primeira Guerra Mundial, que receberia, por suas dimensões catastróficas, o título de “a guerra para acabar com todas as guerras”, o povo alemão horrorizava novamente o mundo, desta vez com um filme. Era *O gabinete do dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), que, com seu enredo de pesadelo e com os cenários mais bizarros criados até então, tornou-se imediatamente um clássico, recolocou o país no circuito cultural internacional e provocou discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema.

Relacionando-se com um dos movimentos de arte mais importantes da época – o *Expressionismo* –, o filme indicou novas relações entre filme e artes gráficas, ator e representação, imagem e narrativa (Robinson 2000, p. 7). Seu conceito revolucionário surpreendeu e atraiu o público intelectual que até então raramente havia dado atenção ao cinema, e a curiosidade gerada em torno dele ajudou a reabrir o mercado externo cinematográfico que estava fechado para a Alemanha desde o começo da guerra.

O impacto de *Caligari* e de outros filmes igualmente sombrios e enigmáticos provindos de Weimar nos anos seguintes levou à constituição de uma escola cinematográfica que ficaria conhecida como “expressionista” – vista por muitos teóricos como um mito. Neste capítulo dedicado ao tema, procuraremos identificar as suas principais características e também discutir o alcance e a propriedade de sua definição.

Expressionismo

O uso do adjetivo “expressionista” para um grupo de filmes realizados na Alemanha nos anos 1920 deriva de uma vertente da arte moderna que foi muito popular nesse país após a Primeira Guerra: o Expressionismo. Por isso, antes de falarmos em cinema expressionista, é preciso que conheçamos as características desse movimento, ligado, primeiramente, a outras artes que não o cinema.

Como define o historiador da arte Roger Cardinal, o signo expressionista, ressaltando as experiências emocionais do artista sob formas excepcionalmente vigorosas, “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (1988, p. 34). Essa revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que, em princípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo.

No entanto, definido de forma tão ampla, o termo pode ser atribuído a uma variedade muito grande de trabalhos artísticos. Assim, conclui Cardinal (1988, p. 25) que a vertente moderna chamada de Expressionismo deve ser vista como a mais recente – embora também a mais veemente – afirmação desse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano.

Contexto histórico para o surgimento do Expressionismo

No final do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado pelo mercado cultural de massas, as tecnologias modernas de transporte e de comunicação internacionalizaram a criação artística e a arte européia passava a lidar diretamente com influências advindas, por exemplo, do Extremo Oriente e dos países africanos. Além disso, como descreve o historiador Eric Hobsbawm (1991, p. 316), o clima de fim de século não sugeria propriamente autoconfiança: ao mesmo tempo em que as culturas nacionais européias se orgulhavam de seus impérios e de sua influência espalhada pelo globo, multiplicavam-se as manifestações políticas contra o capitalismo, as obras “decadentistas” de autores como Charles Baudelaire e a difusão de idéias filosóficas irracionalistas como as de Friedrich Nietzsche.

Refletindo de maneira particularmente intensa o ambiente europeu da segunda metade do século XIX, a cultura alemã do Segundo Império (1871-1918) foi dominada por uma pequena e influente classe burguesa intelectual que defendia a emancipação individual contra os cânones clássicos. Era o início do modernismo alemão, representado pela filosofia de Nietzsche, pela “dramaturgia do ego” de August Strindberg, pela música atonal de Arnold Schönberg, pela descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, pelas pesquisas de Max Planck e Albert Einstein sobre a mecânica quântica e por várias outras novidades, entre elas um movimento radical nas artes plásticas e na poesia, que mais tarde ficaria conhecido como Expressionismo.

Como conta Peter Gay (1968, pp. 17-18), o movimento expressionista, que viria a dominar a cultura de Weimar em seus primeiros anos, amadureceu plenamente no Império, especialmente na primeira década do século XX. Seus pintores e poetas faziam declarações inflamadas, exibiam quadros ultrajantes, publicavam revistas de vanguarda e reuniam-se em grupos como o *Die Brücke* (A Ponte) e o *Neopathetisches Cabaret* (Cabaré Neopatético). Esses agrupamentos, formados sobretudo por jovens esperançosos de redenção e de uma fraternidade universal perdida, tiveram parte de suas fileiras dizimadas durante a Primeira Guerra, o que deu aos sobreviventes uma carga de emoções catastróficas que encontraria eco na população alemã durante a crise política, cultural e econômica que se sucedeu ao conflito.

Raízes estéticas do Expressionismo

Para Cardinal (1988, p. 35), o impulso criativo da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é *real*. Esse compromisso, aponta o autor, é o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico originária do chamado pré-romantismo alemão do final do século XVIII conhecida como *Sturm und Drang* (*tempo e impeto*).

Essa primeira corrente romântica ampla da Europa foi liderada pelo jovem Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e por outros escritores e dramaturgos, como Friedrich von Schiller (1759-1805) e Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). Influenciados por Shakespeare e Rousseau, esses artistas defendiam a superioridade do “gênio original” do artista contra o intelecto. Como observa Anatol Rosenfeld (1993, p. 65), eles viam a incompatibilidade entre tal “gênio” e a sociedade como um dos motivos

fundamentais do que chamavam de “dor do mundo” (*Weltschmerz*), a qual representavam em seus manifestos, poesias, peças teatrais e romances, entre eles o famoso *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado por Goethe em 1774. As idéias do *Sturm und Drang* seriam retomadas por românticos do século XIX, como os escritores E.T.W.A. Hoffmann (1776-1822) e Adelbert von Chamisso (1781-1838), e também pelo dramaturgo Ludwig Tieck (1773-1853).

Menos comentada que a literatura e a dramaturgia, a pintura romântica foi igualmente importante para a cultura alemã. Exaltando a passionalidade e o confronto com o mistério, teve em Caspar David Friedrich (1774-1840) seu principal representante. O pintor de paisagens misteriosas influenciaria escritores românticos no século XIX, muitas vezes atraídos pelo fantástico, e também alguns cineastas no século XX, em particular F.W. Murnau (1889-1931).

As idéias inauguradas pelo *Sturm und Drang*, revividas enfaticamente no período expressionista, podem ser encontradas também no pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), uma das mais poderosas influências do modernismo. Conforme Cardinal (1988, p. 25):

Quando ele afirma orgulhosamente que “eu sempre escrevi meus trabalhos com todo meu corpo e minha vida, não sei o que querem dizer com problemas intelectuais”, está oferecendo, na sua maneira mais simples, um princípio exemplar de expressionismo: a confiança irrestrita na expressão direta dos sentimentos que se originam na própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade.

Outras referências decisivas dos expressionistas foram o simbolismo francês do final do século XIX e, sobretudo, os estudos sobre as artes primitivas que estavam sendo desenvolvidos por artistas e historiadores. Os grupos mais importantes do Expressionismo na pintura manifestavam grande entusiasmo por esculturas tribais, xilogravuras medievais e desenhos de crianças, enxergando neles um dinamismo superior ao dos estilos já supostamente esgotados da arte acadêmica.

Arte expressionista

Em sentido estrito, o termo Expressionismo se refere ao trabalho do grupo de pintores que, durante os fins do século XIX e o início do XX,

traduziram os princípios “expressionistas” em uma doutrina que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador (Denvir 1977, p. 4). Ainda que tenha sido descrito como um fenômeno localizado na Alemanha, o seu aparecimento na pintura também foi resultado direto da libertação da cor e da forma que ocorreu na França e culminou em um estilo conhecido como Fovismo, liderado por Henri Matisse (1869-1954) nos primeiros anos do século XX. Da mesma forma, estão ligadas ao Expressionismo as obras do holandês Vincent van Gogh (1853-1890) e do norueguês Edvard Munch (1863-1944) que, no final do século XIX, haviam produzido experiências variadas quanto à expressividade das cores e das formas na pintura. Munch, aliás, é autor da obra pictórica mais famosa relacionada ao movimento: *O grito*, exposto pela primeira vez em 1893.

A popularização do termo ocorreria mais tarde. Ela é atribuída ao crítico alemão Herwarth Walden (1878-1941), editor da revista *Der Sturm* e dono de uma galeria com o mesmo nome. Em 1911, Walden usou-o para qualificar obras fovistas do norte da Europa expostas em Berlim, opondo-as ao impressionismo (Robinson 2000, p. 41). Num contraste um pouco grosseiro, o impressionismo era visto por Walden como restrito à reprodução científica do efeito da luz sobre objetos visíveis, ao passo que o Expressionismo tratava do aspecto profundo, imperceptível e até mesmo divino das coisas. O sucesso do termo fez com que ele fosse aplicado, posteriormente, com significações variáveis, à poesia, à dança e à música (antes de 1914), e também ao teatro e ao cinema (depois de 1918).

Estudiosos do Expressionismo alemão dividem o movimento em dois momentos, que correspondem aos períodos pré e pós-Primeira Guerra. No período pré-guerra, ele teria se desenvolvido em diálogo com as vanguardas internacionais pela busca de uma nova linguagem expressiva, ao passo que, após o início do conflito, passaria a adquirir tons cada vez mais nacionalistas e politicamente engajados (Mattos 2002, p. 42). Afinal, o isolamento político e cultural alemão durante a guerra levaria a uma procura pela identidade nacional, aproximando os expressionistas do estilo gótico medieval, defendido com fervor pelo influente historiador da arte Wilhelm Worringer como a raiz da arte germânica e da sua suposta “tendência à abstração” – tão identificada com os princípios da arte moderna de maneira geral.

Após 1918, a segunda geração expressionista, identificada com as causas nacionais, encontraria uma linguagem plástica e poética já bem

estabelecida. A guerra também estimulara sua consciência política, levando-a a outras esferas de expressão. Porém, como mostra Mattos (2002, p. 44), a ampliação das fronteiras do movimento corresponde também à sua institucionalização. A partir de 1917, artistas expressionistas já ocupavam as vitrines das principais galerias alemãs e, durante a República de Weimar, a nova tendência passaria a integrar o currículo das escolas de arte.

Por esse alcance generalizado na arte alemã, atribuem-se às artes expressionistas diversas características que variam de acordo com os campos de expressão artística. A pintura, que em geral é tida como a primeira manifestação autoconsciente do movimento, é representada principalmente pelos trabalhos dos grupos *Die Brücke* (fundado em Dresden, em 1905) e *Der Blaue Reiter* (fundado em Munique, em 1908), ambos somente reconhecidos pela crítica quando chegaram a Berlim, por volta de 1911. Seus principais representantes são, no primeiro grupo, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956) e Max Pechstein (1881-1955) e, no segundo, Vassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916) e Paul Klee (1879-1940).

Já na poesia e na narrativa, o Expressionismo se apresentou de maneira um pouco diferente, pois a defesa da espontaneidade absoluta encontrava dificuldades nas regras da expressão escrita. Como descreve Anatol Rosenfeld (1993, pp. 133-134), de início, a escrita expressionista buscava a destruição da sintaxe tradicional, num estilo que podia ir da concentração telegráfica ao hino largo e extático, sempre à procura do confronto individual do artista com a realidade. Embora um caráter semelhante seja encontrado desde o século XIX nas obras de poetas simbolistas, o movimento se manifestaria de maneira explícita a partir de 1911, quando um grupo de poetas fundou o chamado *Neopathetisches Cabaret*, defendendo a idéia de que as imagens literárias deveriam corresponder a atmosferas emocionais e não a descrições “realistas” do mundo. Tais imagens, muitas vezes carregadas de visões catastróficas, foram apontadas posteriormente como premonições da guerra que estava por vir. Os principais representantes do Expressionismo na poesia foram Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914) e Jakob van Hoddis (1887-1942). Entre os narradores, destacaram-se Kasimir Edschmid (1890-1966) e René Schickele (1883-1940), além de Franz Kafka (1883-1924), às vezes também apontado como expressionista.

A música e a dança são, geralmente, menos lembradas quando se fala em Expressionismo. Na música, o exemplo mais significativo é o das composições atonais do austriaco Arnold Schönberg (1874-1951), que

pertencia ao círculo de amigos de Kandinsky. Mas o pesquisador brasileiro Lauro Machado Coelho (2002, pp. 362-367) aponta também outros compositores que, mesmo sem romper completamente com o princípio da tonalidade na música, também refletiram a rebelião contra os ideais de beleza representados pelo Expressionismo: são eles os neo-românticos Alexander von Zemlinsky (1871-1942) e Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). Com relação à dança, a influência do Expressionismo se deu em virtude das pesquisas a respeito do movimento espontâneo e emocional. Segundo Soraia Maria Silva (2002, p. 287), a dança expressionista rompeu com os modelos estéticos até então vigentes, fazendo com que cada coreografia passasse a ter seu próprio código. As figuras de destaque foram a coreógrafa e bailarina Isadora Duncan (1877-1927); Rudolf von Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973), no pós-guerra.

Após a guerra, como já foi dito, ganhariam destaque as manifestações expressionistas no teatro e no cinema. A dramaturgia expressionista, embora produzida desde antes de 1914, encontraria seu público a partir de 1916-1917, quando grandes diretores de teatro começaram a encenar peças expressionistas como *O mendigo*, de Reinhard Johannes Sorge, e *O despertar da primavera*, de Frank Wedekind. Seguindo os passos da chamada “dramaturgia do ego” de August Strindberg (1849-1912), essas peças faziam do mundo interno do personagem o único elo entre os diversos elementos da trama, abrindo mão das noções tradicionais de estruturação da cena segundo os princípios de unidade espaço-temporal (Mattos 2002, p. 59). Encenava-se, no palco, o próprio desenvolvimento psicológico dos personagens, num tipo de narrativa em que, com freqüência, somente o personagem central realmente “existia”, sendo os outros, na maioria das vezes, projeções distorcidas da mente do herói (Rosenfeld 1993, p. 284). Mas essa subjetivação que procurava projetar a realidade “essencial” de uma consciência, como assinala Rosenfeld, não tratava de seres matizados (ao contrário do que propunha Strindberg), e sim de arquétipos – portadores quase abstratos de visões apocalípticas ou utópicas. Entre os principais dramaturgos expressionistas, encontravam-se Georg Kaiser (1878-1945), Wedekind (1864-1918), Gerhardt Hauptmann (1862-1946) e Sorge (1892-1916), que abordaram, de forma recorrente, temas como a marginalidade, a descoberta da sexualidade e o conflito de gerações.

A encenação das peças expressionistas também trouxe novidades. Como nota Sílvia Fernandes (2002, p. 224), nessas encenações, todo o cenário estava a serviço da explícitação emocional. Conforme descreve Rosenfeld

(1993, p. 308), nos palcos quase vazios, munidos freqüentemente de elementos cubistas, a iluminação tornou-se recurso expressivo de grande poder, modelando os traços fisionômicos a partir de focos baixos ou laterais. Ao insólito da iluminação, correspondia a maquiagem que transformava os rostos dos atores em máscaras, cujo tratamento exagerado podia levar à caricatura e ao grotesco (Rosenfeld 1993, p. 310). Entre os grandes diretores expressionistas estavam Leopold Jessner (1878-1945), Karl Heinz Martin (1886-1948), Erwin Piscator (1893-1966) e, com maior destaque, Max Reinhardt (1873-1943) – diretor da principal companhia de teatro de Berlim, que montou diversas peças de dramaturgos expressionistas, produzindo experiências influentes não apenas no teatro, mas também no cinema.

O Expressionismo e o cinema

Em 1895, a Alemanha não estava atrás de outros países desenvolvidos na busca por uma tecnologia de reprodução fotográfica do movimento. De fato, em outubro de 1895, os irmãos Skladanovsky criaram o bioscópio, aparelho muito semelhante ao cinematógrafo que os irmãos Lumière exibiram em dezembro do mesmo ano, em Paris. Mas, em seus primeiros 20 anos, o cinema alemão teve um desenvolvimento mais lento que o de outros países europeus. Até 1911, por exemplo, a Alemanha produzia apenas 10% dos filmes exibidos em seus cinemas. Mesmo assim, foram realizadas inúmeras fitas de diferentes orçamentos e gêneros. O que prejudica um conhecimento mais aprofundado a respeito é a falta de material de investigação: muito se perdeu durante a guerra e, como os filmes alemães eram raramente exportados, pouco sobrou para uma avaliação mais detalhada. Além disso, os principais estudos sobre o cinema mudo alemão (como os de Siegfried Kracauer e de Lotte Eisner) consideraram o cinema do Segundo Império como “arcaico” e sem importância, chegando a identificá-lo como um “amontoado de sucata” (Kracauer 1988, p. 42), cujo único interesse estaria reduzido aos filmes que, de alguma maneira, influenciaram o cinema de Weimar.

Porém, nos últimos anos, alguns autores têm resgatado essa fase do cinema alemão sem ter em vista obrigatoriamente o extraordinário desenvolvimento estético e industrial do pós-guerra. Seus estudos apontam para temas interessantes. Martin Loiperdinger (1996, pp. 41-50), por exemplo,

descreve o cáiser Guilherme II como o primeiro grande “astro” do cinema alemão. Segundo o autor, o imperador participou de documentários sobre a família real e era uma das figuras mais presentes no cinema alemão dos primeiros tempos. Sua figura impositiva e heróica influenciaria os filmes militares prussianos feitos durante a guerra e, posteriormente, o cinema nazista.

A pesquisadora Heide Schlüpmann (1986, pp. 118-122) também faz uma curiosa observação dos filmes do período “guilhermino”: para ela, muitos deles apresentavam uma certa feminilidade que seria suplantada pelos filmes da República de Weimar, centrados em figuras masculinas. A autora também destaca o fato de as mulheres já formarem grande parte do público do cinema alemão desde os primeiros anos do século XX, com uma grande quantidade de melodramas dirigidos a elas, como *A traidora*, de Urban Gad, em que uma moça mimada pelo pai dá a vida para salvar seu amado tenente (Nazário 2002, p. 506). Alguns filmes que já prenunciavam a morbidez do cinema expressionista também traziam figuras femininas importantes. É o caso da balada romântica *Viver duas vezes* (1912), de Max Mack: sua história traz uma mulher desmemoriada que é raptada pelo médico e acaba morrendo de desgosto ao reencontrar o verdadeiro marido. Esse destaque dado às mulheres também se refletiu no incipiente *star system* do cinema alemão, que tinha à frente uma mulher: a atriz dinamarquesa Asta Nielsen, trazida ao país pelo influente produtor Paul Davidson, em 1911. Ela foi a primeira grande estrela alemã, presente em mais de 70 filmes realizados até 1932. Entre as várias atrizes de destaque no período, há também que lembrar Ossi Oswalda e Pola Negri, que protagonizaram comédias e dramas históricos de Ernst Lubitsch.

Outro tema importante quando se fala no cinema alemão do Segundo Império é a influência decisiva do cinema escandinavo. Como observa Evelyn Hampicke (1996, p. 72), uma das principais companhias cinematográficas alemãs na primeira década do século XX era a Nordische, uma subsidiária da dinamarquesa Nordisk. Além disso, muitos profissionais dinamarqueses foram importados pelo cinema alemão, como os atores Asta Nielsen e Olaf Fonss; os diretores Urban Gad e Stellan Rye; e também o famoso cinegrafista Axel Graatkjaer. E a influência do cinema dinamarquês não se deu apenas por meio de seus artistas: como observa Thomas Elsaesser (2000, p. 20), o trabalho de fotografia desse cinema foi sempre marcado pelo competente uso da paisagem realista como elemento dramático e poético – lição que seria fundamental para a constituição do cinema expressionista.

Se o cinema alemão do período pré-guerra ainda tem muitos segredos e curiosidades a serem descobertos, que nem sempre estão ligados a seu desenvolvimento posterior, é inegável que também lançou algumas das bases estéticas do cinema do pós-guerra. O primeiro passo nessa direção foi a iniciativa do produtor Paul Davidson (da produtora Pagu), em 1912, de fazer um contrato com o sindicato dos dramaturgos, criando o que ficou conhecido como “filme de autor” (*Autorenfilm*). A partir de então, grandes escritores passaram a adaptar suas obras para o cinema e a escrever roteiros, atraindo diretores e atores de prestígio no mundo teatral (Nazário 2002, p. 507). Um dos artistas mais importantes nesse contexto foi Max Reinhardt, que levou consigo muitos dos atores que dirigia nos palcos – entre eles, alguns que se tornariam célebres no cinema alemão, como Albert Bassermann, Conrad Veidt, Werner Krauss e Emil Jannings.

O primeiro filme de autor alemão foi também o primeiro drama psicanalítico do cinema: *O outro* (1913), de Max Mack, com Albert Bassermann no papel de um homem que desenvolve dupla personalidade após um acidente (Nazário 2002, p. 507). No mesmo ano, foi lançado *O estudante de Praga* (1913), o filme mais conhecido do período. Dirigido por Stellan Rye, contou com a participação de duas figuras decisivas: o ator e produtor Paul Wegener e o roteirista Hanns Heinz Ewers, escritor de contos de horror e entusiasta das possibilidades da nova arte de servir aos temas fantásticos. O filme, reciclando idéias dos textos *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e *Fausto*, de Goethe, contava a história trágica do estudante Baldwin (Paul Wegener), que vende seu reflexo no espelho ao demônio Scapinelli e passa a ser perseguido por seu duplo diabólico.

Essa temática fantástica seria retomada em outras obras, com destaque para um filme perdido baseado em uma lenda medieval judaica: *O golem*, dirigido por Heinrich Galeen e estrelado por Paul Wegener, em 1915. Mas a obra mais influente do período foi *Homunculus*, de Otto Rippert, uma série de seis filmes realizados entre 1916 e 1917, da qual restaram apenas alguns fragmentos. Trata-se da história de um homem produzido em laboratório (Olaf Fonss) que, revoltado com sua condição não-humana, decide dominar o mundo. Como mostra Leonardo Quaresima (1996, pp. 160-161), a série já apresentava vários elementos que seriam sucesso no cinema expressionista: a ligação com o gótico, os efeitos dramáticos de sombra e luz e os vilões com

poderes sobrenaturais. No entanto, como salienta Elsaesser (1996, p. 11), a curiosidade pelo fantástico que se percebe nessas obras não deriva necessariamente de um impulso “tipicamente alemão”, como muitos autores apontaram: muitas vezes, tinha relação com experiências ligadas à própria tecnologia das trucagens cinematográficas – o que também se deu em outros países.

A UFA e a indústria alemã de cinema

Se, até 1914, o cinema alemão havia enfrentado dificuldades para se estabelecer na esfera doméstica, ao começar a guerra, sua posição se inverteu. Afinal, com o país excluído do circuito de distribuição internacional e com a campanha antigermânica orquestrada por Hollywood a partir de 1916, foi necessário que a indústria cinematográfica alemã não apenas suprisse sozinha o mercado interno, como também produzisse filmes de guerra para manter o moral da população e dar respostas à ofensiva cinematográfica internacional.

Em 1916, as autoridades do Reich, juntamente com grandes empresas, criaram a Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft), empresa cinematográfica destinada a fazer propaganda do país por meio de documentários de guerra. No início de 1917, criou-se a Bufa (Bild-und Filmamt), agência do governo que fornecia filmes e salas de exibição às tropas. Essa estrutura, no entanto, era insuficiente para suprir as necessidades do Reich e das elites alemãs, já conscientes dos prováveis caminhos da guerra. Então, com apoio de grandes grupos privados, o estado alemão fundou, em dezembro de 1917, a UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), companhia que passou a centralizar a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha, ao anexar as três principais companhias cinematográficas alemãs (a Pagu, de Paul Davidson; a Messter, de Oskar Messter; e a Nordisk, de David Oliver) e diversas pequenas produtoras, transformando-se no maior truste da Europa.

Com a Revolução de 1918, o Reich, derrotado, transferiu suas ações para o Deutsche Bank, que não alterou significativamente a conduta da companhia nem seu caráter conservador, nacionalista e autoritário. Mas, graças a essa transformação numa empresa de capital privado, sua preocupação com a propaganda foi de alguma forma ofuscada pela consideração comercial, especialmente visando à exportação, já que o mercado interno, em grande crise, não poderia dar o retorno esperado aos investimentos. No entanto, os filmes alemães do pós-guerra encontraram um

duro boicote internacional, calculado para durar vários anos. Para romper esse bloqueio, a UFA começou, imediatamente após a guerra, a assegurar direitos e salas de cinema na Suíça, na Holanda, na Espanha e em outros países neutros.

Em 1921, foram reabertas as importações de filmes estrangeiros em 15%, permitindo ao país retomar as relações com o cinema do resto do mundo. Os primeiros beneficiados foram as “superproduções” históricas do cineasta Ernst Lubitsch, *Madame du Barry* (1918) e *Anna Boleyn* (1919), sucessos de crítica e de público dentro e fora da Alemanha. No mesmo ano, a UFA adquiriria o quarto pilar da sua estrutura corporativa: a Decla Bioscop, produtora de Erich Pommer, e, junto com a Decla, conquistaria o reconhecimento internacional com *O gabinete do dr. Caligari* (1920), lançado no exterior em 1921.

O gabinete do dr. Caligari

O impacto de *O gabinete do dr. Caligari* no começo da década de 1920 foi muito significativo. Conforme descreveria Peter Gay (1978, p. 119):

Próximo da Bauhaus, provavelmente o artefato mais celebrado da república Weimar foi um filme exibido em Berlim em fevereiro de 1920, *O gabinete do dr. Caligari*. Willy Haas escreveu mais tarde: “Aí estava a Alemanha gótica, sinistra, demoníaca, cruel”. Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, *Caligari* continua personificando o espírito de Weimar para a posteridade (...) É um filme que merece integralmente sua imortalidade, uma experiência que gerou uma série de outras experiências.

No pós-guerra prevalecia a convicção de que os mercados externos só poderiam ser conquistados por produções de alto nível artístico e, assim, a indústria de cinema alemã estava ansiosa para fazer experiências no campo do entretenimento esteticamente qualificado. Nesse contexto, a ligação entre *O gabinete do dr. Caligari* e a arte expressionista não parece ter sido motivada apenas pela sensibilidade artística de seus criadores. O filme trazia uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras – com isso, ligava-se às experiências da vanguarda no teatro e na pintura. Mas *Caligari* se relacionava, igualmente, com os filmes

fantásticos realizados no país antes da guerra e com o popularíssimo gênero de filmes de detetives, o que indica a preocupação comercial de seus realizadores.

Como salienta Elsaesser (2000, p. 73), *Caligari* é também uma história recorrente na cultura alemã, trata de rivalidades, figuras paternas muito poderosas, mães ausentes, mulheres frágeis e objetos de desejo inalcançáveis. Seu enredo é bastante conhecido: o misterioso doutor Caligari (Werner Krauss) chega à pequena cidade de Holstenwall com um espetáculo em que seu assistente, o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt), adivinha o futuro das pessoas. Logo depois da chegada da dupla sinistra, uma série de crimes praticados na cidade fazem com que as suspeitas se voltem para o sonâmbulo, flagrado seqüestrando uma moça, Jane (Lil Dagover), namorada do jovem Francis (Friedrich Feher). Obcecado pelo assunto, Francis descobre que o mandante dos crimes é o próprio doutor Caligari, que controla os atos de Cesare por hipnose. A esse roteiro escrito pelos jovens Hans Janowitz e Carl Mayer, o diretor Robert Wiene adicionou uma história-moldura em que Francis é um louco internado em um sanatório dirigido pelo próprio Caligari, médico aparentemente benevolente que, ao ouvir sua história, descobre “como curá-lo”.

Baseado nas experiências de Mayer com psiquiatras e no testemunho de Janowitz a respeito do assassinato de uma moça no parque Holstenwall, em Hamburgo, o roteiro pretendia ser uma crítica do absurdo e da violência de qualquer autoridade social (Robinson 2000, p. 38). Mas a criação da atmosfera de pesadelo que lhe daria fama duradoura só foi possível porque a cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores – repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora – e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. Tratava-se, afinal, de uma obra que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais.

Mas a fama de *Caligari* não se deveu apenas à sua ligação com a tradição romântica alemã ou a seus aspectos esteticamente revolucionários. Muitas das discussões em torno do filme, até hoje, envolvem as versões contraditórias acerca de sua concepção e execução. Durante quase 50 anos, a versão aceita da

história da realização de *Caligari* foi a de Siegfried Kracauer, baseada no relato de Janowitz. Segundo ele, o crédito pela concepção do filme deveria ser dado aos seus dois escritores, que teriam entregado a Pommer (o produtor) e Wiene a obra pronta para ser executada. Na época desse relato, supunha-se que nenhuma cópia do roteiro havia sobrevivido. Mas quando, nos anos 1970, a Stiftung Deutsche Kinemathek conseguiu ter acesso a uma cópia do roteiro original, foi possível esclarecer algumas dúvidas quanto à participação do diretor. Em nenhuma parte, por exemplo, o roteiro prenuncia o visual singular que o eternizaria. Tal recurso, segundo se acredita hoje, teria sido idéia do diretor e de seus cenaristas, os pintores Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, ligados ao grupo *Der Sturm*.¹ Além disso, o roteiro de Janowitz-Mayer está ambientado no mundo moderno, com telefones, telegramas e luz elétrica. Wiene e seus assistentes podem ter previsto problemas na compatibilização dessa tecnologia com o desenho fantástico e acabaram por excluí-la, dando ao filme um aspecto de atemporalidade que só reforça sua relação com as propostas da arte expressionista (Robinson 2000, p. 54).

A famosa polêmica entre os roteiristas e o diretor, porém, não foi causada pela eliminação desses itens do roteiro. O motivo da discórdia foi a história-moldura adicionada à narrativa. Para os roteiristas, a estratégia de apresentar Francis como um indivíduo mentalmente incapaz invertia a idéia central do roteiro, que era a de questionar a obediência cega à autoridade. No seu famoso julgamento a respeito do assunto, Kracauer afirmaria: “Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o *Caligari* de Wiene glorificava a autoridade e condenava o antagonista à loucura” (1988, p. 84).

Mas, na época, o assunto não foi tratado com grande importância pela crítica. Desde seu lançamento, *Caligari* teve uma aceitação quase unânime na Europa e nos Estados Unidos. E tanto a interpretação quanto a importância dadas à história-moldura foram bastante variadas: alguns a acharam edificante, outros a consideraram simplesmente coerente com a ambientação expressionista. Mesmo Kracauer (*ibid.*, p. 81) observa que o cenário deformado não se modifica com a elucidação da loucura de Francis, o que indica que o mundo fictício do filme não se propõe a simplificar demais o tema da loucura.

1. Segundo Eisner, Robert Wiene teria invocado, em 1933, “a paternidade absoluta da concepção expressionista do filme” (1985, p. 27).

Assim, como alega Elsaesser (2000, p. 95), parece limitante reduzir esse filme (e sua moldura) a um efeito alegórico específico. Trata-se, afinal, de uma metáfora que mantém sua ambivalência e a afirmação de uma dúvida radical.

Um cinema expressionista?

Caligari inspirou uma cinematografia inovadora estética e tecnicamente, em que se destacaram, entre outros, os filmes *O golem* (1920), de Paul Wegener; *Nosferatu: Uma sinfonia do horror* (1922) e *Fantasma* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; *A morte cansada* (1921) e *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), de Fritz Lang; *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923), de Robert Wiene; *Da aurora à meia-noite* (1920), de Karl Heinz Martin; *O gabinete das figuras de cera* (1924), de Paul Leni. Se nenhum deles se comprometeria tão cabalmente com o caráter formal do estilo, a marca de *Caligari* persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas – características que ganharam a qualificação genérica de “expressionistas” e que começariam a entrar em declínio por volta de 1924.

A questão que mobilizou críticos do mundo inteiro foi o fato de que nenhuma convenção estilística parecia dar conta de idéias tão inovadoras sobre o *décor*, a *mise-en-scène* e os avanços técnicos atribuídos a esse conjunto de filmes. Em meio a operetas, comédias, dramas, aventuras e filmes eróticos, eles constituíam uma experiência cinematográfica autoral e sofisticada – só que promovida de maneira calculada por produtores (com destaque para Erich Pommer) que organizaram um time de diretores, roteiristas, cinegrafistas, cenógrafos, maquiadores e atores para obter precisamente o efeito de uma experiência artística superior (Elsaesser 2000, p. 18).

Assim, delimitar a cinematografia “expressionista” se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular. Mesmo que seja possível delinear algumas estratégias visuais e narrativas recorrentes em um grande número de filmes, tem-se a impressão de incompletude e generalização quanto à classificação de “Expressionismo”. No entanto, em virtude do conceito formado em torno desses filmes, faz-se necessário examinar seus aspectos comuns. Tais aspectos envolvem estratégias específicas com relação a:

- a) composição (cenografia, fotografia e *mise-en-scène*);
- b) temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas);
- c) estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos).

Composição – Os filmes feitos depois de *Caligari* apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à *mise-en-scène* (luz, decoração, arquitetura, distribuição das figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados. Nesses filmes, personagens e objetos se transformavam em símbolos de um drama eminentemente plástico, causando, às vezes, a impressão de que uma pintura expressionista havia adquirido vida e começado a se mover – efeito que chegou a receber o apelido de *caligarismo* (Nazário 1999, p. 203).

Imediatamente após seu filme-prodígio, Wiene, por exemplo, realizaria *Genuine* (1920), com painéis pintados pelo pintor Cesar Klein e roteiro de Carl Mayer. Nesse filme de cenários elaborados com grande exagero, uma sacerdotisa do mal (Fern Andra), presa numa redoma, seduz diversos homens para se ver livre da prisão a que foi confinada. Em 1923, Wiene também realizou *Raskolnikow*, inspirado em *Crime e castigo*, de Dostoevski. Com cenários pintados pelo russo Andrei Andreiev, o filme explorava as alucinações do jovem assassino (Gregori Chmara) atormentado pelos fantasmas do remorso – numa cena famosa, um policial se aninha como uma aranha no fundo de seu gabinete em forma de teia, esperando o momento em que o jovem não suportará a culpa e se entregará, como uma mosca caindo na armadilha (Nazário 1999, p. 169).

Essa estratégia de alteração plástica da realidade com vistas à intensificação do drama, numa espécie de *deformação expressiva*, também se relacionava com outro estilo alemão por excelência: o gótico medieval. Um bom exemplo disso foi o filme *O golem* (1920), de Paul Wegener, baseado na lenda judaica, que usou como cenário um gueto de Praga reconstruído em estúdio, dando ênfase a aspectos arquitetônicos como ruas estreitas, formas angulosas e grandes contrastes entre áreas iluminadas e escuras.

Quanto às soluções arquitetônicas expressivas para o *décor*, porém, o cineasta de maior destaque foi Fritz Lang. Seu filme *A morte cansada* (1921), por exemplo, ao narrar em três episódios as aventuras de uma jovem (Lil Dagover) para salvar o namorado (Walter Janssen) das garras da Morte

(Bernhard Goetzke), apresenta cenários que, em diversos momentos, descrevem a situação emocional da garota, como quando ela precisa subir uma enorme escadaria para alcançar o local onde a Morte a espera ou caminhar ao lado de um muro imenso do qual não vemos o fim. Tal procedimento se aproxima da linguagem simbólica das baladas e contos de fadas, cuja origem é também a Idade Média.

Também no que diz respeito ao medievalismo, há que recordar outro filme de Lang: *Metropolis* (1927), realizado após o declínio do Expressionismo. Nessa fantasia futurista, a arquitetura criada por Otto Hunte foi fundamental para a construção dramática, produzindo um ambiente industrial ultramoderno e ao mesmo tempo bem próximo do gótico.

Tal estilização da arquitetura também se refletiu na alteração da natureza, que era remodelada de acordo com as exigências dramáticas. A apoteose desse procedimento ocorreu em dois filmes não comprometidos com as experiências expressionistas: os dois episódios de *Os nibelungos* (1923 e 1924), também de Lang, baseados na mitologia germânica. Neles, as paisagens bucólicas criadas por Otto Hunte e fotografadas por Carl Hoffmann e Günter Rittau formavam um poderoso conjunto ornamental: a floresta por onde cavalga o herói Siegfried (Paul Richter) foi construída em gesso e suas poucas plantas verdadeiras foram levadas ao estúdio para que florescessem no lugar apropriado (Nazário 1999, p. 169).

Juntamente com a cenografia, a fotografia foi ganhando cada vez mais elaboração, servindo para criar ambientes expressivos e, muitas vezes, fantásticos. Como apontaria Lotte Eisner (1985, p. 67):

Esse método, que consiste em enfatizar e salientar, muitas vezes com exagero, o relevo e os contornos de um objeto ou detalhes de um cenário, se tornará uma característica do filme alemão. (...) Chegarão mesmo a recortar os contornos e as próprias superfícies para torná-los irracionais, exagerando as cavidades das sombras e dos jatos de luz; por outro lado, acentuarão alguns contornos, moldando as formas por meio de uma faixa luminosa para criar, assim, uma plástica artificial.

Um pouco distante do artificialismo descrito por Eisner, mas igualmente próximo da exploração simbólica das imagens, estava F.W. Murnau. Em *Nosferatu* (1922), versão não creditada do *Drácula* de Bram Stoker, o cineasta, o diretor de arte Albin Grau e o fotógrafo Fritz Arno

Wagner produziram atmosferas visuais fantásticas, dialogando com a pintura romântica, com a fotografia dos filmes escandinavos, com a expressividade das sombras expressionistas e com interessantes experiências de viragens e imagens em negativo – mas sem apelar para a produção de estúdio: o filme foi quase inteiramente realizado em locação.

Com o tempo, Murnau desenvolveria experiências cada vez mais sofisticadas em relação à fotografia. Em sua obra-prima *A última gargalhada* (1924), de tons mais realistas, ele e o roteirista Carl Mayer contam a história de um velho porteiro de hotel obrigado a trabalhar como auxiliar de toalete. Nesse filme, a fotografia elaborada por Karl Freund se transforma em um instrumento dramático fundamental, quando o protagonista (interpretado por Emil Jannings) tem verdadeiras visões do inferno em seu novo posto de trabalho, cuja escuridão contrasta de maneira intensa com a luminosidade e a beleza do saguão onde trabalhava anteriormente.

Outro exemplo curioso em relação à fotografia foi o filme *Sombras* (1923), de Arthur Robison, em que um espetáculo de sombras liberta as fantasias eróticas de um grupo de pessoas numa festa. Ao revelar a catarse promovida por meio do ilusionismo das imagens projetadas nas paredes, Robison e a dupla Grau/Wagner criaram o efeito de um filme dentro do filme, operando uma reconstrução autoconsciente dos procedimentos expressionistas, num exemplo do absoluto domínio estético que os diretores de Weimar tinham sobre o material que produziam.

Todas essas experiências que visavam captar estados de alma com base em aspectos visuais também se traduziram em tentativas de reproduzir imagens do inconsciente dos personagens. O filme *Fantasma* (1922), de Murnau, com cenários de Hermann Warm e fotografia de Axel Graatkjaer, tornou-se célebre pelas cenas em que um café inteiro gira quando o protagonista (Alfred Abel) é dominado pela vertigem ou as escadas sobem e descem sem que ele precise se mexer. Da mesma maneira, em *Da aurora à meia-noite* (1920), de Karl Heinz Martin, ruas inteiras parecem cair sobre o herói. Como aponta Eisner (1985, p. 78), essas experiências influenciariam filmes mais tardios, como *Narcose* (1929), de Alfred Abel, em que se vêem imagens nascidas do inconsciente de uma jovem na mesa de operações; e *Segredos de uma alma* (1926), de Georg Pabst, drama psicanalítico que reproduz na tela seqüências de sonhos calcadas na estética expressionista.

Temática recorrente – Embora o termo Expressionismo derive sobretudo das artes plásticas e, portanto, refira-se mais diretamente aos aspectos visuais dos filmes em questão, se os observamos em retrospecto, encontramos uma unidade temática tão significativa quanto a estilística. Tal unidade deriva menos do teatro expressionista do que da literatura do século XIX.

Poucas peças expressionistas foram adaptadas para as telas. Uma delas foi a já citada *Da aurora à meia-noite*, de Georg Kaiser, que descrevia as alucinações de um homem que vaga pela cidade, cheio de remorso por ter roubado o estabelecimento onde trabalhava. O também citado *Fantasma* (1922) foi uma adaptação feita pela roteirista Thea von Harbou de uma peça de Gerhart Hauptmann e tratava de um poeta obcecado por uma jovem. Mas, de maneira geral, os temas dos filmes estavam ligados ao universo da literatura romântico-fantástica.

Em seu famoso estudo acerca das influências culturais alemãs sobre o cinema de Weimar, Lotte Eisner (1985, p. 82) observa que as imagens criadas por artistas como Goethe e Hoffmann podiam ser encontradas, de forma recorrente, nos principais filmes do período expressionista. De acordo com ela, esses filmes poderiam representar uma continuidade do romantismo em um novo meio de expressão, que se prestava especialmente bem para as experiências irrealistas. Kracauer também observou que essa predileção por um mundo imaginário foi freqüentemente reivindicada pelos próprios alemães como o diferencial de seu cinema: ele revela que, numa revista de programação da UFA de 1921, um texto de divulgação comparava o seu cinema aos dos outros países dizendo que “a força do filme alemão se deve ao drama fantástico” (1988, p. 98).

De fato, desde 1913, com a primeira versão do filme *O estudante de Praga* (refilmado por Heinrich Galeen em 1926), essa temática foi recuperada diversas vezes pelo cinema alemão, a ponto de, muito cedo, ter sido alvo de sátiras como as de Ernst Lubitsch. O diretor de origem judaica ficou conhecido por dirigir grandes comédias e dramas históricos e seu talento para a *mise-en-scène* fez com que fosse o primeiro a ser importado por Hollywood, em 1922. Ele nunca se interessou particularmente pelas experiências expressionistas, utilizando-as apenas com fins satíricos (como no filme *Die Bergkatzze*, de 1921, uma sátira ao militarismo em que a atriz Pola Negri passeava por cenários delirantes criados pelo pintor Ernst Stein). Mas, em 1919, seu filme *A boneca* já parodiava as muitas histórias de autômatos do cinema e da literatura alemães. Estrelado pela comediante Ossi Oswalda, contava a história de um

jovem com medo de se casar que é aconselhado a comprar uma boneca em tamanho natural para “treinar” com ela uma vida de casado – mas a boneca se quebra e a própria modelo acaba assumindo seu lugar. Embora esse filme não seja expressionista, parece interessante notar como a obsessão pelos temas fantásticos já era motivo de reflexão por parte dos cineastas alemães.

Porém, a maior parte das abordagens do tema não continha ironias tão evidentes. Tanto que a memória cultural acerca dos filmes reteve sobretudo seus vilões, personagens que pareciam ter saído da imaginação sombria de um conto fantástico: o médico/louco doutor Caligari, o vampiro pestilento Nosferatu, o demônio Scapinelli.

Para Kracauer, uma das principais características de muitos filmes alemães pós-*Caligari* foi justamente a presença desses personagens destituídos de bondade e isolados em *egotrips* de poder, a quem chamou de “tiranos”. O fenômeno chegou a ser descrito por ele como uma “procissão de despotas” (1998, p. 96). A esse respeito, alguns filmes merecem destaque. O primeiro deles é *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), dirigido por Fritz Lang e roteirizado por Thea von Harbou com base na novela de Norbert Jacques, que explorava crimes supostamente reais que tinham como arma a hipnose. Baseado nesse tema (já explorado em *Caligari*), Lang criou uma espécie de alegoria do poder oculto, com um vilão que assume diversas personalidades e lidera um bando de assassinos e falsários que aterrorizam a sociedade. Por causa do pretenso caráter de documento e crítica social, *Dr. Mabuse* gerou leituras políticas contraditórias. Mas pode-se dizer que o filme traz como bandido a figura tipicamente expressionista de um “homem-sombra”, capaz de jogar com os destinos humanos sob disfarce (Eisner 1985, p. 80). O destino trágico de Mabuse (Rudolph Klein-Rogge), enlouquecido pela própria frustração, também revela, bem ao gosto dos expressionistas, a insanidade em estado puro.

Em outro estudo sobre os limites da maldade humana, o filme em episódios *O gabinete das figuras de cera* (1924), de Paul Leni, procurou uma saída mais lúdica (e visualmente mais “expressionista”) que a do filme de Lang. No roteiro escrito por Heinrich Galeen, os “tiranos” são célebres figuras de um museu de cera, cujas biografias são encomendadas a um escritor faminto (Wilhelm Dieterle). Os frutos de seu trabalho são os dois primeiros episódios do filme, marcados por grandes criminosos: o califa Harun al Rachid (Emil Jannings), que manda decapitar inocentes; e Ivã, o terrível (Conrad Veidt), que envenena pessoas e coloca diante delas uma ampulheta

para que vejam suas vidas se esvaindo. No terceiro e último episódio, assistimos ao sonho do poeta, em que ele e a filha do patrão são perseguidos por outro vilão famoso: Jack, o estripador (Werner Krauss).

Ainda no âmbito das encarnações do mal, há que se destacar, pelo menos, mais três filmes que, embora posteriores às experiências expressionistas, mantiveram algumas de suas características. São eles *Tartufo* (1925), de Murnau; *M: O vampiro de Dusseldorf* (1930), de Lang; e *O anjo azul* (1930), de Josef Von Sternberg. O filme de Murnau, baseado em Molière, aborda as perversidades praticadas por um cínico intruso, Tartufo (Emil Jannings), contra uma família burguesa. Já o filme de Lang (sua primeira e genial experiência com o cinema sonoro) retoma o tema do *serial killer* para apresentar uma espécie de diagnóstico de Franz Beckert (Peter Lorre), um assassino de crianças incapaz de dominar os próprios instintos. Por último, no filme de Sternberg, a prostituta Lola-Lola (Marlene Dietrich) destrói a vida do apaixonado professor Hath (Emil Jannings), submetendo-o às piores humilhações.

Procurando explicar essa recorrência das obsessões malévolas, Eisner (1985, p. 80) observa que estas coincidiam com a tradição romântica do “desdobramento demoníaco” – capacidade mágica atribuída a certos personagens de assumir várias identidades ou mesmo vários corpos, quase sempre com objetivos violentos. Abordagens desse desdobramento são apontadas pela autora em diversos filmes do período expressionista, seja pelo uso recorrente de sombras e espelhos, seja pelas características mágicas e ambíguas presentes em diversos personagens, seja pela presença dos duplos fantasmagóricos.

Um exemplo se encontra no filme *As mãos de Orlac* (1924), de Robert Wiene, drama sobre um pianista acidentado (Conrad Veidt) que recebe por transplante as mãos de um criminoso e acredita estar dominado por elas. Também *A sombra perdida* (1921), dirigido pelo cenógrafo Rochus Gliese, foi baseado numa história clássica de Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihl, o homem que perdeu sua própria sombra*. Há que se recordar, igualmente, *A casa voltada para a lua* (1921), de Karl Heinz Martin, no qual um modelador de figuras de cera é atingido pelos estigmas de suas criaturas (Eisner 1985, p. 78).

Na fase de inflexão do Expressionismo, quando não se esperava muito mais das histórias fantásticas, Murnau realizaria também o seu *Fausto* (1926), baseado na história mais famosa da literatura alemã, e produziria uma das mais importantes obras cinematográficas da República de Weimar. Nesse filme, a tragédia do cientista que vende sua alma ao demônio foi mostrada por

Murnau (e pela dupla Carl Hoffmann/Walter Röhrig) com imagens de grande rigor estético, que dialogavam com os temas fantásticos e com as imagens expressionistas já em declínio no cinema alemão. A terrível figura de Mefistófeles, encarnada por Emil Jannings, pode ser vista como um exemplo significativo do desdobramento demoníaco descrito por Eisner, já que é capaz de realizar os desejos inconfessáveis do doutor Fausto (Gösta Ekman).

Mais um exemplo de desdobramento demoníaco se encontra em outro filme não propriamente expressionista: o já citado *Metropolis*, de Lang. Nesse filme, uma verdadeira tragédia social acontece quando a líder dos operários, Maria (Brigitte Helm), é clonada pelo maldoso cientista Rotwang (Rudolph Klein-Rogge) no corpo de um robô. O duplo de Maria insufla os operários a uma revolta contra o maior industrial da comunidade, Fredersen (Alfred Abel), colocando em risco a vida das crianças da cidade. Em 1933, já na fase sonora, Lang também realizaria seu próprio testamento do período com o filme *O testamento do dr. Mabuse*, uma continuação do filme de 1922. Nela, o doutor Baum (Oscar Beregi), psiquiatra obcecado com o legado de Mabuse, é perseguido pelo fantasma do criminoso morto e acaba por assumir sua identidade.

Mas não eram apenas os psicopatas e os duplos demoníacos que povoavam a imaginação dos filmes expressionistas: o cinema alemão da época também se encarregou de dar ao mundo uma memorável galeria de monstros – figuras fisicamente deformadas e igualmente ameaçadoras. As clássicas histórias de monstros guardam semelhanças com as dos filmes alemães, pois a alteração física e psicológica dos indivíduos no contexto da narrativa pode ser vista como consequência de um procedimento de deformação expressiva. É possível dizer, também, que os monstros satisfazem desejos reprimidos de onipotência e de liberdade instintiva, freqüentemente colocados em pauta pela arte expressionista. Mas, além disso, nas histórias de monstros, há uma espacialização da noção de que o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais conhecidas e aceitas – o monstro vive geralmente em lugares marginais, o que também se encaixa nos procedimentos formais do cinema expressionista. Por essa coerência entre a proposta formal e o conteúdo simbólico das histórias, esses filmes costumam ser apontados como a primeira experiência significativa do gênero de *horror* na história do cinema.

O monstro mais importante do cinema de Weimar foi, sem dúvida, o repugnante conde Orlock, interpretado pelo ator Max Schreck, em *Nosferatu*. Apesar da cenografia mais realista, pode-se dizer que o personagem-título

conservava muitos elementos dos filmes expressionistas. Da mesma maneira, *O golem* deve ser lembrado, acima de tudo, como um filme de monstro, em que o gigante de barro (Paul Wegener), depois de salvar o gueto, converte-se em ameaça à sociedade. O sonâmbulo Cesare, com seus movimentos que lembram os autômatos da literatura do século XIX, também merece lugar na lista dos monstros do Expressionismo.

Estrutura narrativa – Os procedimentos narrativos desses filmes denotavam freqüentemente uma autoconsciência que pertencia à estética da vanguarda modernista. Como observa Elsaesser (2000, p. 5), eles discutiam o próprio fazer filmico, em construções ambíguas que já vinham sendo substituídas, nos EUA, pelo processo de integração narrativa do cinema clássico. Segundo o autor, o segredo do fascínio exercido por esses filmes alemães sobre o público e os críticos pode vir do fato de suas narrativas serem suficientemente oblíquas para encorajar todo tipo de especulação e frustrar qualquer tentativa de explicação definitiva.

Uma das experiências mais importantes promovidas por esse cinema foi a de evitar o uso de letreiros narrativos e/ou explicativos. O roteirista Carl Mayer se tornaria o mais célebre defensor desse procedimento: seu roteiro para *A última gargalhada*, por exemplo, ficou famoso por dispensá-los totalmente. Mas, mesmo quando o uso dos letreiros foi indispensável, estes foram integrados à narrativa visual, como fica claro nesta declaração de Hans Janowitz a respeito do roteiro de *Caligari*:

Não se permitiria nada, nada mesmo, que fosse desnecessário; palavras e imagens tinham de coincidir perfeitamente. A colocação de cada palavra devia ser decidida de acordo com a importância da impressão visual que ela estava destinada a criar. (Robinson 2000, p. 19)

Outra estratégia que se tornou recorrente no cinema alemão foi a da “narrativa-moldura”, muitas vezes usada para justificar o caráter fantasioso das histórias, como nos filmes *A morte cansada*, *O gabinete das figuras de cera* e a primeira versão de *O golem*. A moldura também podia ganhar contornos auto-reflexivos, como em *Sombras*, e mesmo enigmáticos, como em *Caligari*. Mas podia ser um simples recurso de circularidade narrativa, como em *Variedades* (1925), de André Dupont, um dos grandes sucessos internacionais da UFA. Nesse melodrama que já não se encaixa propriamente nas experiências expressionistas (embora tenha desenvolvido técnicas inovadoras de ilumi-

nação e de movimentos de câmera), um presidiário (Emil Jannings) às vésperas do indulto conta sua história ao carcereiro, descrevendo trágicas aventuras ao lado de uma jovem dançarina.

Em sua busca por produzir narrativas mais enigmáticas, os filmes alemães também se destacavam por um tipo de decupagem em que o uso do espaço *offscreen* (o espaço fora da tela) adquiria diferentes significados, especialmente o de fonte de imprevisibilidade e enigma. No emblemático *A rua* (1923), de Karl Grune, um cidadão burguês (Anton Edhoefer) se perde no caos urbano e nos perigos da noite, em situações que seriam repetidas muitas vezes pelo cinema alemão e pelo cinema *noir*. Nesse filme, a atenção do espectador é dirigida freqüentemente para o espaço fora da tela, enfatizando a ameaça do que não pode ser visto. Da mesma maneira, Elsaesser (2000, p. 91) observa que, em *A última gargalhada*, parece haver sempre mais olhos do que aqueles que vemos na tela e, ainda que os olhares motivados sejam freqüentes, o contracampo raramente é feito, reiterando o poder de sugestão e de ameaça do espaço *offscreen*. Para o autor, esse olhar dialético, motivado dentro e fora do espaço da tela, determina o *status* problemático da imagem, que causa, ao mesmo tempo, a impressão de hiper-real – porque investida de significação emocional – e de irreal – porque insuficientemente articulada em relação ao espaço-tempo e às relações de causa e efeito (*ibid.*, p. 92).

Os filmes expressionistas também usavam freqüentemente a montagem de *tableau*, em que cada plano se completava em si mesmo, num sistema que Hollywood já havia começado a marginalizar. Como descreve Elsaesser (*ibid.*), o progresso narrativo desses filmes era feito por descontinuidades, dando ao espectador, muitas vezes, o papel da construção elíptica. Para o autor, essa divergência entre as práticas talvez ajude a explicar por que os filmes alemães deram origem a leituras psicológicas e sociológicas aparentemente díspares. Segundo ele, as narrativas expressionistas não podem ser analisadas com base na norma textual do cinema clássico hollywoodiano, pois, tanto no que se refere à autoridade estável da narrativa como à confiabilidade do narrador ou à voz da verdade, elas denunciavam ambigüidade e hesitação (*ibid.*).

Duas visões: Kracauer e Eisner

Para tentar entender por que esses filmes soam tão misteriosos e sombrios, dois livros ofereceram explicações que se tornaram canônicas. São

eles: *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer, publicado nos EUA em 1947; e *A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*, de Lotte Eisner, publicado na França em 1952. Curiosamente, ainda que ambos tenham relacionado os filmes alemães dos anos 1920 com o movimento artístico modernista mais popular na República de Weimar, nenhum dos autores os classificou de maneira genérica como “expressionistas” – mesmo Eisner atribui essa qualificação específica a alguns filmes e não ao seu conjunto.

Como observa Elsaesser (2000, p. 34), as visões de Kracauer e de Eisner não são contraditórias, mas também não são exatamente complementares: seus métodos colocam diferentes problemas e apresentam respostas em diferentes direções. Em *De Caligari a Hitler*, Kracauer sugere que os loucos e tiranos tão populares nas telas alemãs logo após a Primeira Guerra eram protótipos da loucura e da tirania que tomaram a Alemanha nos anos 1930, jogando o país e o mundo em uma guerra desastrosa. Por sua vez, Eisner, em *A tela demoníaca*, procura compreender a prevalência dos temas fantásticos no cinema alemão, mostrando o persistente legado romântico e gótico na cultura e, particularmente, no cinema de Weimar.

Kracauer, ao reunir um grande número de filmes cujo denominador comum não era o autor, o gênero, o estilo ou a popularidade, detectou neles um tema recorrente: o da divisão da alma entre submissão e rebeldia, em resposta ao medo da tirania e do caos. Para o autor, tais características dos personagens nos filmes poderiam ser vistas como sintomas sociais. Aplicando ao cinema o conceito de história das mentalidades e extraíndo dos filmes referências políticas e ideológicas na forma de subtextos, ele afirma:

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico (...). Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo (...) segundo porque os filmes são destinados às multidões anônimas. (...) Ao gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente com um universo imaginário – os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos. (...) O que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurável, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. (...) Assim, por trás da história explícita da Alemanha (...) existe uma história secreta envolvendo dispositivos internos do povo alemão. A revelação desses dispositivos através do cinema alemão pode ajudar a compreender a ascensão e a ascendência de Hitler. (Kracauer 1988, pp. 17-20)

No entanto, muitos críticos alegam que Kracauer baseou sua análise principalmente em sinopses de roteiros e na interpretação de algumas configurações iconográficas ou temáticas, sendo bastante seletivo na escolha dos exemplos com base nos quais postulou uma convergência estrutural entre os conflitos dramáticos e o conflito social que se dava na Alemanha. Com isso, muitas vezes, negligenciou o fato de que tais filmes possuem uma ambigüidade e uma auto-ironia que dificultam interpretações numa única direção.

Se, como aponta Elsaesser (2000, p. 24), na análise de Kracauer, não havia uma divisão entre a alta cultura e a cultura popular, Eisner, por outro lado, elevou seus diretores preferidos à categoria de representantes da alta cultura, como mostra este trecho de seu prefácio à edição francesa de 1981 de *A tela demoníaca*:

Para apresentar em linhas gerais a história cinematográfica de um povo, parece-me preferível utilizar os métodos estabelecidos pelos historiadores da arte. É preciso, consequentemente, examinar o estilo de cada um dos filmes que tiveram um papel importante no desenvolvimento de um cinema nacional. (...) Basta aprofundar este método da história da arte para interpretar o estilo, a técnica, a evolução artística de cada diretor importante, e depois delinear (...) as tendências estéticas marcantes de diferentes épocas. (Eisner 1985, p. 12)

A autora se concentrou em continuidades estilísticas de um grande número de motivos literários e artísticos que persistiram e se transformaram ao longo de mais de cem anos de história estética alemã. Ela foi detalhista ao demonstrar a intertextualidade existente entre filmes, teatro e pintura, traçando o legado do romantismo alemão, com sua predileção pelos sentimentos extremos, pelas personalidades divididas e pelas fantasias grotescas e mórbidas. Para ela, o cinema dos anos 1920 representou a culminação de um longo desenvolvimento “demoníaco”, exacerbado pela derrota na guerra e testemunhado por um caráter nacional voltado ao irracionalismo e mesmo à desgraça. São famosas estas palavras:

Misticismo e magia – forças obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. A hecatombe de jovens precocemente ceifados pareceu alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes haviam povoad o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras de Hades ao beberem sangue. (Eisner 1985, p. 17)

O pesquisador Thomas Elsaesser, que dedicou a esses autores um estudo detalhado, acredita que a persistência de suas versões se deve à construção de um imaginário histórico a respeito do cinema de Weimar que ajudou tanto a popularizar quanto a “demonizar” esse cinema (2000, p. 34). Afinal, continua ele, até então, nenhum outro cinema nacional fôra objeto de tão contundentes retrospectivas teleológicas, e poucas vezes antes um corpo de filmes havia sido associado a expressões tão grandiloquentes como “sombrio”, “tirânico”, “demoníaco”, “assombrado” e “atormentado”.

Elsaesser também aponta que os dois autores marcaram um momento decisivo de ruptura no processo crítico. Segundo ele, especialmente o livro de Kracauer reorganiza e contradiz a reputação que o cinema alemão havia conquistado no começo dos anos 1920 como um modelo estético e político progressista de fazer cinema. Os artigos escritos sobre o cinema alemão da época, salienta, não identificavam qualquer tipo de elogio ao autoritarismo (*ibid.*, pp. 23-24). Para Elsaesser, essa busca mudança ocorrida após a Segunda Guerra tem uma explicação: a comunidade internacional queria entender como um regime brutal como o nazismo fôra tolerado pela maior parte da população alemã. Assim, tanto o público quanto os autores estavam à procura de metáforas e símbolos que explicassem o horror e, em certo sentido, o cinema se tornou um duplo tangível da história (*ibid.*, pp. 34-36).

No entanto, é preciso aceitar que o cinema alemão dos anos 1920 apresentava diferentes construções e identidades. Nesse sentido, Elsaesser também cita o jornalista alemão radicado nos EUA H.H. Wollenberg, que já em 1947 questionava no livro *Fifty years of german film* (*Cinquenta anos de cinema alemão*) a visão generalizada de que os estúdios alemães do período clássico preferiam usar os temas macabros: para ele, a razão mais provável para isso era a de que apenas esses filmes eram exibidos no exterior (*ibid.*, p. 22). Evidentemente, o fato de tais filmes continuarem a ser alvo de curiosidade internacional indicava sua inegável representatividade, mas isso não deve nos impedir de observar o fato de que esse cinema era historicamente datado e, sobretudo, premeditado, autoconsciente e preocupado em agradar não apenas ao público alemão, mas também ao estrangeiro.

Nova objetividade e revolução conservadora

Como revela Mattos (2002, p. 61), no início da década de 1920, a utopia expressionista parecia ter-se tornado realidade, ao menos no que concerne à

atitude do público diante da nova arte: o Expressionismo era ensinado nas escolas, decorava galerias e lojas, era a base estética de peças e filmes de grande sucesso popular. No entanto, essa larga aprovação esvaziava, de certa maneira, as esperanças no potencial revolucionário do movimento, gerando uma série de debates acerca do esgotamento do Expressionismo e de uma necessidade de retorno à arte figurativa.

O debate sobre o Expressionismo também coincidiu com um período de estabilização política e econômica que, embora efêmero (de 1924 a 1929), foi acompanhado por mudanças estéticas na sensibilidade alemã. Como mostra Larry Jones (1992, p. 84), isso pôde ser sentido no eclipse do Expressionismo em favor de uma nova escola, conhecida como *nova objetividade*, muito mais sóbria e ligada à esquerda política. Nas artes visuais e no drama, o idealismo messiânico dava lugar a uma concepção de arte politicamente comprometida e devotada à convicção revolucionária. No teatro, a força mais inovadora foi Bertolt Brecht (1898-1956), profundamente insatisfeito com o emocionalismo e com a estilização subjetiva do movimento expressionista (Jones 1992, p. 85). No cinema, essa insatisfação também se fez sentir: em 1926, o crítico alemão Rudolph Kurtz já denunciava que as inevitáveis associações do Expressionismo com estrangeiros misteriosos, pactos faustianos e cidades visitadas por figuras vestidas de preto haviam virado clichês, acabando com qualquer intenção realmente inovadora da vanguarda alemã (Elsaesser 2000, p. 22).

Vários filmes desse período procuraram, assim, livrar-se dos clichês expressionistas, buscando soluções estéticas e narrativas mais realistas. Para Jones (1992, p. 82), o filme que melhor exemplifica o eclipse do Expressionismo no cinema foi *A rua sem alegria* (1925), de Georg Pabst, que representava o desespero de uma família como consequência dos problemas econômicos, e não espirituais. O checo Georg Wilhelm Pabst foi, de fato, o principal representante dessa vertente, realizando filmes como *Segredos de uma alma* (1926) e *O amor de Jane Ney* (1927), entre outros. No entanto, apesar de suas ambições realistas, o diretor não desperdiçava as experiências bem-sucedidas do cinema expressionista, procurando usá-las com menos exagero. Nesse sentido, também é preciso lembrar que seu filme mais conhecido, *A caixa de Pandora* (1929), foi baseado na peça do dramaturgo expressionista Frank Wedekind. Assim, seu caso parece ser ilustrativo para afirmarmos que o legado dos expressionistas, mesmo superado em seus maneirismos, não seria ignorado por seus sucessores imediatos no cinema alemão.

Porém, no final dos anos 1920, não eram apenas os adeptos da nova objetividade que ganhavam o terreno dos expressionistas. Como aponta Jeffrey Herf (1993), a estabilização da República de Weimar também significou a estabilização da burguesia alemã e a emergência de um estilo cultural que tinha pouco em comum com o primeiro Expressionismo ou com o novo realismo. Tratava-se de um movimento conhecido como *revolução conservadora*, que se opunha ao individualismo e ao materialismo típicos da democracia moderna, mas também a uma visão social antiquada e antiindustrial. Inspirados em filósofos como Ernst Jünger (1895-1998) e Oswald Spengler (1880-1936), os revolucionários conservadores propunham um sistema social que dominasse a tecnologia moderna mas fosse, ao mesmo tempo, aliado a um modelo político autoritário e centrado na supremacia germânica. Nas artes, essa tendência se traduziu em obras que se interessavam pelas questões tecnológicas e, ao mesmo tempo, faziam um elogio à cultura nacional alemã. O apoio de diversos artistas a essas idéias (não raro o próprio Fritz Lang é apontado como um deles, especialmente por seu filme *Metropolis*, de 1927) acabou por se tornar maldito quando, a partir da crise de 1929, tais idéias se tornaram cada vez mais populares e, em pouco tempo, serviriam como uma das principais bases ideológicas do partido nazista.

Diretores

Com a repercussão dos filmes alemães e com o êxodo de cineastas para os EUA, o cinema mundial e, principalmente, o cinema americano, foram influenciados pelo Expressionismo, como se percebe, por exemplo, no cinema de horror e nos filmes de gângsteres dos anos 1930-1940, e no cinema *noir* dos anos 1940-1950.

Entre os artistas alemães importados por Hollywood estavam o produtor Erich Pommer; os roteiristas Carl Mayer e Robert Siodmak; o cenógrafo Rochus Gliese; os atores Marlene Dietrich e Peter Lorre; os diretores Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Paul Leni, Fritz Lang, Josef von Sternberg, Georg Pabst e Karl Freund, entre muitos outros. Quando estes últimos chegaram aos estúdios americanos, tornaram-se figuras muito influentes. Afinal, diferentemente do que se passava em Hollywood, o sistema de produção da UFA era centrado no poder dos diretores, que detinham o controle de pequenos “exércitos” de artistas e técnicos (Elsaesser 2000, p. 122). Durante o

chamado período clássico do cinema alemão (de 1918 até a chegada do cinema sonoro), eles tiveram grande destaque e ficaram famosos por suas parcerias com roteiristas, fotógrafos, cenógrafos, cinegrafistas e atores. Com isso, apesar do caráter prioritariamente industrial da UFA, o seu rigor organizacional fez do cinema alemão, em muitos casos, também um cinema de autor.

De todos os cineastas ligados de uma forma ou de outra ao Expressionismo, há que se destacar dois cuja importância foi decisiva no desenvolvimento da linguagem cinematográfica: Fritz Lang e F.W. Murnau – que, curiosamente, nunca se intitularam expressionistas. Além deles, cabe destacar ainda Paul Leni, cineasta esquecido em virtude de sua morte prematura, mas que teve grande influência sobre o cinema fantástico norte-americano e mundial.

F.W. Murnau

Friedrich Wilhelm Plumpe, que mais tarde passaria a assinar F.W. Murnau, nasceu em Bielefeld, Alemanha, em 28 de dezembro de 1889. Estudou literatura, filosofia, música e história da arte nas universidades de Heidelberg e Berlim. Por volta de 1910, aproximou-se do diretor teatral Max Reinhardt e colaborou em diversos filmes de propaganda durante a Primeira Guerra.

Sua carreira como diretor de cinema teve início em 1919 com *Satanas*, hoje considerado perdido. O reconhecimento viria com os filmes *Fantasma* (1922) e *Nosferatu* (1922) e, principalmente, com *A última gargalhada* (1924), que o transformaram em celebridade na Alemanha. Convidado por William Fox para trabalhar em Hollywood, partiu para os EUA em 1926. No ano seguinte, realizou para os estúdios da Fox aquela que é considerada por muitos sua obra-prima: *Aurora* (1927), com roteiro de Carl Mayer e cenários de Rochus Gliese. Embora o filme não tenha sido um sucesso de bilheteria, recebeu três prêmios na primeira cerimônia de premiação da Academia de Artes e Ciências de Hollywood, em 1929: melhor atriz (Janet Gaynor), melhor fotografia (Charles Rosher e Karl Struss) e melhor qualidade artística.

Conhecido em Hollywood por seus hábitos excêntricos, Murnau ainda faria mais dois filmes para a Fox, mas, após um desentendimento, lançou-se em um projeto independente ao lado dos irmãos Robert e David Flaherty: o filme *Tabu* (1931), realizado no Taiti.

Murnau morreu em 1931, num acidente automobilístico na Califórnia, dias antes de lançar seu último filme. Quase esquecido por muitos

anos, foi reabilitado pela crítica Lotte Eisner quando esta lançou sua biografia, na década de 1960. Então, foi finalmente reconhecido como o grande mestre das paisagens poéticas, permanecendo como um dos personagens mais geniais e misteriosos do cinema alemão.

Fritz Lang

Fritz Lang nasceu em 5 de dezembro de 1890, em Viena, batizado como Friedrich Christian Anton Lang. Filho de uma família de engenheiros, seus primeiros estudos visavam à formação como pintor e arquiteto. Passou os anos entre 1910 e 1914 viajando pela Europa – e, segundo mais tarde afirmaria, também pela África e pela Ásia. Com o início da Primeira Guerra, retornou ao país natal e alistou-se no exército, de onde seria dispensado em junho de 1916, após ferir-se em combate. Enquanto se recuperava, começou a trabalhar desenhando cenários para filmes.

Sua entrada na indústria cinematográfica deu-se na Alemanha, onde trabalhou, inicialmente, como escritor na Decla Bioscop. Em 1919, estreou como diretor, com o agora perdido *Halbblut*. Em 1920, começou um relacionamento com a atriz e escritora Thea von Harbou, que foi co-autora de todos os seus filmes seguintes na Alemanha. O casal se divorciou em 1933, quando Lang decidiu deixar a Alemanha e mudar-se para a França, onde finalizou *O testamento do dr. Mabuse*, e realizou o filme *Liliom* (1934), com a ajuda de Erich Pommer, também exilado no país.

Em 1935, foi para os EUA, contratado pela MGM. Em 1936, lançou seu primeiro trabalho americano, o filme *Fúria*, que tinha como tema a injustiça de um linchamento. Nos anos seguintes, trabalhou com diferentes gêneros e estilos, chegando mesmo a filmar *Westerns*. Em 1958, voltou à Alemanha, onde realizou mais dois filmes, entre eles a terceira parte da trilogia de Mabuse: *Os mil olhos do dr. Mabuse* (1960). Em 1963, fez seu último trabalho em cinema: participou como ator em *O desprezo*, de Jean-Luc Godard, representando a si mesmo. Em seus últimos anos de vida, retornou aos Estados Unidos, onde faleceu em 1976.

Paul Leni

Nascido em Stuttgart no dia 8 de julho de 1885, o cenógrafo e artista plástico Paul Leni era membro do movimento *Der Sturm* e pertencia à equipe de

Max Reinhardt. Reconhecido inicialmente como diretor de arte, destacou-se na Alemanha como cineasta com o filme *O gabinete das figuras de cera*, de 1924.

Em 1926, foi convidado por Carl Leammle, empresário alemão radicado nos EUA e dono dos estúdios da Universal, para mudar-se para a América. Nos estúdios de Leammle – já conhecidos pelas versões de *O corcunda de Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923) e *O fantasma da ópera* (Rupert Julian, 1925) – Leni se destacaria pela realização de filmes de horror com toques de humor, entre os quais *O gato e o canário* (1927) e *O homem que ri* (1928). O primeiro trazia uma típica história de casa mal-assombrada e se tornaria um paradigma para o gênero. O segundo, estrelado por Conrad Veidt, contava a história trágica de um homem deformado na infância, com um sorriso permanente, que se apaixona por uma artista cega.

Morto por septicemia em 1929, deixou um legado fundamental para o cinema fantástico: seu talento para criar ambientes mágicos com base na cenografia e na iluminação marcaria os filmes de horror da Universal nos anos 1930, entre eles *Drácula* (1931), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale – ambos clássicos do cinema de horror de todos os tempos.

Desdobramentos

O cinema alemão da década de 1920 – muitas vezes descrito como violento, extremo, decadente – é geralmente apontado como “carro-chefe” cultural da instável República de Weimar (1919-1933) e, por isso, como uma das fontes preparadoras do nazismo. Assim, não é surpreendente que tenha adquirido uma ambígua reputação.

De fato, parece impossível esquecer que, entre esses filmes e nós, interpõe-se o nazismo, o que se torna ainda mais importante quando observamos continuidades significativas entre o cinema alemão pré e pós-1933 (sobretudo no que se refere ao poderio da UFA). Mas existem outros olhares pelos quais podemos examinar o cinema do período, conforme tentou-se mostrar neste capítulo.

Além disso, é preciso recordar que o êxodo de cineastas, atores e técnicos alemães espalhou influências “expressionistas” em diferentes pontos do planeta, notoriamente nos Estados Unidos. Muitas figuras importantes do cinema alemão foram trabalhar em Hollywood e, diferentemente de escritores

exilados como Thomas Mann e Bertolt Brecht (que continuaram a produzir literatura “alemã”), contribuíram para o cinema norte-americano (Nowell-Smith 2001), difundindo elementos de sua técnica e de seu estilo por diferentes estúdios e gêneros.

Ao final da Segunda Guerra, em 1945, esses profissionais não podiam simplesmente voltar à Alemanha e retomar atividades como se nunca houvessem partido. Ao mesmo tempo, os que estavam no país e haviam colaborado com o nazismo não encontravam trabalho. Assim, dividido pelos nazistas em 1933 e pela Guerra Fria em 1947, o cinema alemão levaria muitos anos para se recuperar, conquistando um novo período de prestígio apenas nos anos 1970, com o trabalho de cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders.

Referências bibliográficas

- CARDINAL, R. (1988). *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- COELHO, L.M. (2002). “A música no período expressionista”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.
- DENVIR, B. (1977). *O fovismo e o expressionismo*. Barcelona: Labor.
- EISNER, L. (1985). *A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Brasiliense.
- ELSAESSER, T. (org.) (1996). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- (2000). *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*. Londres: Routledge.
- FERNANDES, S. (2002). “A encenação teatral no expressionismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.
- GAY, P. (1978). *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HAMPICKE, E. (1996). “The danish influence: David Oliver and Nordisk in Germany”. In: ELSAESSER, T. (org.). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- HERF, J. (1993). *O modernismo reacionário: Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio.

HOBSBAWM, E. (1991). *A era dos impérios (1775-1914)*. 8^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JONES, L.E. (1992). "Culture and politics in the Weimar Republic". In: MARTEL, G. (org.). *Modern Germany reconsidered (1870-1945)*. Londres: Routledge.

KRACAUER, S. (1988). *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LOIPERDINGER, M. (1996). "The Kaiser's cinema: An archeology of attitudes and audience". In: ELSAESSEN, T. (org.). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdã: Amsterdam University Press.

MATTOS, C.V. de (2002). "Histórico do expressionismo" e "A escultura expressionista". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.

NAZÁRIO, L. (1999). *As sombras móveis: Atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG.

_____ (2002). "O expressionismo e o cinema"; "O expressionismo e os meios de comunicação" e "O expressionismo e o nazismo". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.

NOWELL-SMITH, G. (2001). "Re-imagining german film history". In: *Film Philosophy Portal*, vol. 5, nº 43, www.filmphilosophy.com.

QUARESIMA, L. (1996). "Homunculus: A project for a modern cinema." In: ELSAESSEN, T. (org.). *A second life: German cinema's first decades*. Amsterdã: Amsterdam University Press.

ROBINSON, D. (2000). *O gabinete do dr. Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco.

ROSENFELD, A. (1993). *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva.

SCHLÜPMANN, H. (1986). "The first german art film: Rye's student, 1913". In: RENTSCHLER, E. (org.). *German film and literature*. Nova York: Merthuen.

SILVA, S.M. (2002). "O expressionismo e a dança". In: GUINSBURG, J. (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva.

IMPRESSIONISMO FRANCÊS

Fernanda A.C. Martins

Aeclosão da Primeira Guerra Mundial iria modificar por completo o curso da história do cinema. Quando as companhias cinematográficas européias se viram forçadas a reduzir sua produção, uma grande leva de filmes americanos foi importada para suprir a demanda do mercado europeu. A partir desse momento, os Estados Unidos se tornariam o maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico do mundo, posição que ocupam até hoje. É nesse contexto histórico, de crise da indústria cinematográfica européia, que surge o movimento impressionista francês.

Em face da hegemonia americana, a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens filmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de uma arte. Até então considerado um espetáculo essencialmente popular, o cinema deveria adquirir um novo estatuto, o de uma arte tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura, a música. De início, foram poetas como Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars, além de outros artistas e críticos, que começaram a perceber o cinema não mais como um simples entretenimento, mas como uma rica fonte de inspiração. Mas foi com a adesão do poeta, dramaturgo e crítico de teatro Louis Delluc, ao qual se uniriam o escritor Marcel L'Herbier, o também poeta Jean Epstein e os cineastas Abel Gance e Germaine Dulac, que o ideal se realizou. Eles não somente fizeram filmes e escreveram sobre cinema, como constituíram o chamado Impressionismo francês.

Antecedentes históricos

Desde os seus primórdios, a indústria cinematográfica francesa gozara de uma posição de privilégio, buscando explorar os mais variados expedientes no campo da produção, da distribuição e da exibição de filmes. Em 1907, a sociedade Pathé Frères, fundada por Charles Pathé e seus irmãos em 1896, tornara-se a maior empresa cinematográfica do mundo, detendo o controle do mercado de cinema. Começou a distribuir seus próprios filmes, alugando-os, em vez de vendê-los. Nos anos seguintes, a Pathé distribuiria também os filmes de outras companhias, por intermédio de filiais em diversas capitais do mundo. Estabelecimentos como os estúdios Gaumont e a produtora Éclair se revelaram igualmente prósperos, servindo de modelo para os países vizinhos. Até a Grande Guerra, o cinema francês sobrevivia sobretudo do mercado estrangeiro.

Nesse cenário, a fim de melhor compreender o aparecimento do Impressionismo francês, é preciso levar em conta a relação existente entre o cinema e seu público, o que vale dizer, a oposição que se estabelecia entre cinema e teatro. Os filmes franceses permaneceram durante muito tempo como um espetáculo eminentemente popular. A maior parte dos espectadores era composta de artesãos e trabalhadores da cidade, ao passo que o interesse das classes dominantes se concentrava no teatro. Houve um entrave considerável no sentido de conceber o cinema como arte e, assim, encaminhar a “emergência de uma linguagem de cinema” (Burch 1991, p. 45). Noël Burch observa que a pequena e a média burguesias tinham como diversão o vaudeville ou o teatro naturalista. Ademais, o discurso jornalístico, mais explicitamente na França que noutros países, negava ao cinema toda a possibilidade de aceder ao continente da arte. Burch cita a seguinte passagem, retirada de um periódico: “[O cinema] é o maior divertimento da multidão. Mas ele não é, ele não pode ser artístico... lhe falta o verbo, e isso é tudo!” (*ibid.*, p. 49). O cinema encontrava-se então reduzido ao “gueto” popular, restrito à condição de simples entretenimento ou, ainda, de “irmão pobre” do teatro.

Com a descoberta francesa do cinema americano, a oposição entre cinema e teatro tomaria um outro rumo. Graças a ela, uma nova etapa despontou: a da “conquista de uma expressão” (Leprohon 1982, p. 46). Com efeito, a escola americana, formada por David W. Griffith, Thomas H. Ince, Cecil B. DeMille e Charles Chaplin, entre outros, foi uma verdadeira revelação ao olhar dos franceses, descortinando horizontes até então inexplorados.

Todavia, os filmes não representavam “o resultado final do cinema, mas as premissas de uma arte nova” (Langlois *in Cahiers du Cinéma* 1968, p. 10).

O movimento impressionista francês

Com o fim da Primeira Guerra, assiste-se na França ao surgimento de uma vanguarda cinematográfica que é acima de tudo visual. Em torno do então crítico e escritor Louis Delluc – um dos primeiros a perceber no cinema a promessa de uma arte e que não mais cessará de lutar em defesa do cinema francês –, agrupam-se Marcel L’Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, ou seja, os cineastas formadores da escola impressionista francesa. Estando estes últimos maravilhados pelo poder da câmera, em plena evolução técnica, os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescente-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. Doravante, além disso, os personagens e a trama narrativa deixam de exercer um papel preponderante, uma vez que também os objetos e cenários vêm concorrer com a ação do filme.

O ímpeto extraordinário pela experimentação fez com que os impressionistas fossem chamados de “estetas” do cinema, no sentido pejorativo do termo. O estilo pomposo e rebuscado chega até mesmo a ser considerado ridículo: “O gosto pelo ‘estetismo’ ou pela originalidade os lançará por vezes a abusos” (Leprohon 1982, p. 75). Ora, se por um lado é verdade que as pesquisas formais levadas ao extremo engendraram uma estética idealista ou irrealista, por outro, convém perceber que os filmes impressionistas foram obras revolucionárias, de grande significação para a história da linguagem cinematográfica.

No tocante ao espírito inovador e mesmo irreverente, vale lembrar que, em seus escritos, Louis Delluc e o poeta italiano radicado na França Ricciotto Canudo, também crítico de arte, defendiam os filmes que se distanciavam das simples exposições de “cartões-postais” ou de “álbuns fotográficos”. Noutros termos, ambos os teóricos do movimento apostavam numa luta contra a “boa fotografia”, o modo adequado e (por que não?) comportado de filmar. No que diz respeito à conquista de uma maturidade de expressão pelo movimento, o historiador Henri Langlois enumera os mais variados procedimentos

filmicos. No seu entender, a exploração máxima da visualidade culmina na criação de um sistema de significação específico. Langlois afirma:

Em 1920... nossos cineastas foram mais longe. Tinham ultrapassado o estado da arte muda, o da sinfonia de imagens e o do cinema subjetivo. Eles já escreviam filmes com uma câmera, já estavam na linguagem cinematográfica. Pelas suas pesquisas de oposição de brancos e de pretos, pela significação que ela tendia a dar a cada imagem segundo o ângulo de tomada de vista, pela combinação na montagem das superfícies e dos volumes, dos tempos curtos e dos tempos longos, pela fragmentação cada vez maior dos planos e sua simplificação, nossa vanguarda ia direto ao hieróglifo cinematográfico, a essa linguagem ideográfica ante a qual Eisenstein se curvará. (Langlois *in Cahiers du Cinéma* 1968, p. 17)

A despeito disso, conhece-se muito pouco a escola impressionista. Trata-se de um movimento marginal e minoritário que, segundo Noël Burch e Jean-André Fieschi, foi ocultado pelos grandes cinemas mudos nacionais como o alemão, o russo, o escandinavo, o americano e, até mesmo, o italiano. Apesar de alguns estudos, essa “Primeira Onda” francesa permanece a “mais desconhecida, a saber, a mais menosprezada: pelos críticos, historiadores, cineastas” (Burch e Fieschi *in Cahiers du Cinéma* 1968, p. 20). Ou, pior ainda, em geral, quando se evoca a vanguarda francesa dos anos 1920, tem-se em mente as experiências dadaístas e/ou surrealistas de Man Ray e René Clair, além das propriamente surrealistas de Jean Cocteau, Luis Buñuel e Salvador Dalí.

Falar tão-somente em “Impressionismo” no cinema é problemático. No decorrer dos anos 1920, o aparecimento de uma infinidade de termos visava definir melhor cada tendência emergente. *Grosso modo*, as expressões “Escola Francesa” ou “Primeira Onda” permanecem sendo as mais usadas e aceitas, mas, no tocante à segunda, as coisas mudam um pouco de feição. Com efeito, essa designação de *Première Vague* surte maior efeito, pois relaciona a vanguarda muda à sonora, a conhecida *Nouvelle Vague*. Tal atribuição põe em relevo ainda a inter-relação da vanguarda dos anos 1920 e do cinema moderno – conforme propõe a revista *Cahiers du Cinéma* (1968), em seu número intitulado “De la Première Vague (L’Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la Nouvelle Garde” (“Da Primeira Onda (L’Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à Nova Guarda”).

Ao certo, a vanguarda em questão resulta de um trabalho mais pessoal, em que o cineasta se preocupa em escrever e em assinar o roteiro dos próprios

filmes. Vincent Pinel (Pinel, Jeancolas e Meusy 1996) assinala os preâmbulos de um cinema autoral, ou seja, aquele que travava uma batalha pelo reconhecimento do cineasta-autor. Pinel (p. 53) não deixa de ressaltar o compromisso sério que esses cineastas tinham com o cinema:

Essa “onda nova” [sic], artística e erudita, se queria de vanguarda. Germaine Dulac, Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L’Herbier e logo mais Jean Epstein desenvolveram *avant la lettre* um “cinema de autor”. Seus filmes, sempre desiguais, às vezes estéticos e exangues, eram sempre exigentes. Essa mulher e esses homens estiveram incessantemente à frente dos combates pela defesa do diretor-autor.

Importa, contudo, ir além das “individualidades”. Há historiadores como Henri Langlois, Georges Sadoul e Barthélémy Amengual, que, ao qualificar como impressionistas certos filmes de Gance, Delluc, L’Herbier, Dulac e Epstein, apontam para uma afinidade estética na produção desses diretores. De fato, seus filmes buscavam chegar ao que havia de mais específico no cinema (não redutível ao verbo). Para tanto, era preciso contar uma história por meio da linguagem universal das imagens, mesclando narração e visualidade. Mais recentemente, David Bordwell (1974) retoma os pressupostos referentes ao Impressionismo no cinema.¹ Nesse livro, o Impressionismo francês é visto como um movimento que incorpora um aparato cultural, calcado em formação de instituições e produção teórica voltadas para o cinema. Segundo Bordwell, definido como fenômeno multilateral entre 1918 e 1929, o Impressionismo francês compreendeu não apenas uma revolta contra as normas existentes, mas também, e sobretudo, a criação de atividades culturais, de escritos teóricos e de um estilo cinematográfico que, ao interagir, compuseram fatores complementares de um movimento homogêneo (*ibid.*, pp. 1-3). Para Bordwell, o termo “Impressionismo” parece ser útil tanto para distinguir o movimento de outros (Dadaísmo, Surrealismo, Cinema Puro e Filme de Animação Abstrato) quanto para descrever o traço fundamental de um estilo filmico, “sua tendência a uma técnica subjetiva” (*ibid.*, p. 4). Para tanto, o experimen-

1. Atualmente esgotada, sua publicação data dos anos 1970. É bastante curioso que nenhum exemplar se encontre disponível para consulta nas bibliotecas francesas, apesar de se ter fácil acesso a outros livros de Bordwell nas bibliotecas e livrarias especializadas.

talismo dos filmes impressionistas engloba um trabalho crucial da câmera, somado a uma “montagem rítmica acelerada” (*ibid.*, pp. 93-98).

O Impressionismo francês, histórico e esteticamente significativo, engendrou uma cultura cinematográfica na França. Com efeito, lá se acham os pioneiros de uma reflexão sobre a estética do cinema. Vale salientar que Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier e Epstein atuaram ao lado de teóricos, críticos e produtores culturais como Ricciotto Canudo, Léon Moussinac, Élie Faure, Pierre Porte, Paul Ramain, Jean Tedesco e Charles Léger. Houve ainda cineastas como René Clair, Jacques Feyder, Jean Renoir, Claude Autant-Lara, Jaque Catelain, Alberto Cavalcanti, Alexandre Volkov, Ivan Mosjoukine, Dimitri Kirsanov e Jean Grémillon, que rodaram eventualmente um ou mais filmes impressionistas. Com o intuito de inovar, visando levar às últimas consequências a expressividade dos meios visuais, o grupo de cineastas que compôs o movimento impressionista se insurgiu contra as normas do cinema da época, como o de Jacques de Baroncelli, Léon Poirier e Raymond Bernard. Aliás, é preciso reconhecer a presença de ao menos dois tipos de cinema mudo: um autenticamente mudo, ao qual “faltava” a palavra e que “exigia” a invenção de uma técnica de reprodução sonora, e outro que, ao contrário, assumiu e buscou sua especificidade na “linguagem das imagens” (Aumont *et al.* 1995, pp. 46-47).

Em virtude do sucesso do cinema americano, as grandes companhias produtoras francesas apoiaram de certo modo o anseio de alguns cineastas pelo experimentalismo. Obtinham os direitos de exibição e de distribuição de seus filmes, favorecendo-os com o empréstimo de estúdios e de aparelhagem técnica. Assim, um tipo de produção que se poderia chamar de semi-independente caracterizou o Impressionismo francês (Bordwell 1974). No início de suas carreiras, Gance, Dulac e Epstein trabalharam para a Pathé, enquanto L'Herbier se vinculou à Gaumont. Durante a década de 1920, vários cineastas abriram suas próprias companhias, o que lhes permitiu uma maior liberdade de criação. No entanto, há de se convir que o Impressionismo francês gerou realizações caras. *A roda* (1923) e *Napoleão* (1927), ambos de Gance, e *O dinheiro* (1928), de L'Herbier, por exemplo, envolveram altos custos, o que levou Laurent Mannoni a apontar a escola impressionista como “uma das correntes mais comerciais, mais ao alcance do público, do cinema de vanguarda” (*apud* Virmaux e Virmaux 1994, p. 101).

Estudar o Impressionismo implica, pois, dar-se conta da efervescência cultural em torno do cinema desde o período do pós-guerra até o término da

década de 1920. A fim de compreendê-lo melhor, atenhamo-nos aos acontecimentos que marcaram o florescer da cultura cinematográfica na França.

O advento de uma cultura cinematográfica

A mudança substancial de estatuto do cinema se fez acompanhar de um processo cultural. A fundação de periódicos dedicados ao cinema, cineclubes e salas especializadas objetivou persuadir um público cada vez maior. Em meados da década de 1920, o estatuto do cinema não era mais o mesmo, a “sétima arte” passou a desfrutar de um reconhecimento oficial nos meios literário e artístico.

Prolífico e com uma atuação decisiva, Louis Delluc assumira a função de redator-chefe de *Le Film* em 1917, onde enfatizaria a atividade de diretores e roteiristas, elevando a qualidade do periódico a tal ponto que seu editor, Henri Diamant-Berger, chegou a afirmar que “uma nova força despontara” (Bordwell 1974, p. 57). Em 1920, ao fundar o *Le Journal du Ciné-Club*, os esforços de Delluc se estenderiam igualmente ao cineclubismo. No ano seguinte, passou à direção da revista *Cinéa*, responsável por uma publicidade constante das novas tendências do cinema francês, com o *slogan*: “Que o cinema francês seja francês. Que o cinema francês seja cinema” (*ibid.*, p. 59). Procurando estimular os leitores a financiar os filmes franceses, *Cinéa* representou o ponto culminante dos esforços de Delluc para conquistar o público letrado. Segundo Noureddine Ghali, *Cinéa* veio a ser o periódico que melhor defendeu o cinema como arte: “As teorias expressas em *Cinéa* fizeram da revista um pilar da crítica de vanguarda” (1995, p. 65).

Por sua vez, Ricciotto Canudo criou *La Gazette des Sept Arts* em 1922, incrementando o gosto pela modernidade e pela vanguarda, propondo uma redefinição total do papel da arte. Canudo fundou também o Club des Amis de la Septième Art (Clube dos Amigos da Sétima Arte, Casa), que contava, entre seus numerosos membros, com muitos vanguardistas. Graças a Canudo, o salão anual do filme, em novembro e dezembro de 1921 a 1923, comporia o salão de outono, cujas discussões giravam em torno da arte cinematográfica, das novas tendências e do futuro do cinema.

O interesse artístico pelo fenômeno cinematográfico não poderia gerar senão a necessidade de abertura de salas especializadas. Era preciso suprir a carência de espaços apropriados para um grupo de espectadores ávidos pela

vanguarda cinematográfica. Em novembro de 1924, Jean Tedesco transforma o antigo “laboratório” parisiense de teatro experimental, o Vieux-Colombier, em sala de cinema. Armand Tallier e Laurence Myrga seguiriam o exemplo, com o Studio des Ursulines, a partir de janeiro de 1926. Anteriormente também dedicado a espetáculos do teatro experimental, este último se voltaria, ainda mais que o Vieux-Colombier, para os filmes dos jovens cineastas independentes. Na segunda metade da década de 1920, também surgiram várias outras salas com o mesmo objetivo. Ao lado do Vieux-Colombier e do Studio des Ursulines, a terceira mais importante foi o Studio 28, aberto em janeiro de 1928 por Jean Mauclare.

Em suma, houve uma efervescência notável no cinema nos anos 1920. Da cinefobia passou-se à cinefilia entre intelectuais e artistas. A crítica cinematográfica tornou-se efetiva na imprensa. Em 1929, proliferam cineclubes em Paris e outras cidades, e a Federação Francesa dos Cineclubes foi formada um ano depois. Bordwell constata aí os primeiros sinais de reconhecimento oficial do cinema, com os impressionistas desempenhando um papel de destaque nas atividades culturais, como provam, entre outras, a “Exposição da arte no cinema francês”, do Museu Galliera, em 1924, a “Exposição das artes decorativas”, em 1925, e os dois congressos internacionais do cinema independente, em 1929 e 1930.

Sobre o específico cinematográfico: Canudo e Delluc

Seguindo a ordem dos acontecimentos, houve uma crescente conflagração de idéias, conceitos e teorias. Na verdade, trata-se mais de formulações do que de teorizações sistemáticas. De todo modo, nesses escritos se encontram os primórdios da estética cinematográfica, pois eles refletem sobre o cinema como arte. Tendo isso em mente, o tunisiano Noureddine Ghali (1995) dedicou recentemente um estudo amplo unicamente à produção escrita da época.

A Ricciotto Canudo, verdadeiro esteta e homem de letras, atribui-se o papel de fundador da teoria cinematográfica. Inicialmente, ele sustentara a idéia de um “teatro cinematográfico”, a saber, um teatro novo, contemporâneo, mas se convenceu de que o cinema era uma “arte plástica em movimento” e assumiria a posição de expressão última no rol das artes. Após “La naissance

d'un sixième art. Essai sur le cinématographe" ("O nascimento de uma sexta arte. Ensaio sobre o cinematógrafo"), datado de 1911, Canudo escreveu "La leçon du cinéma" ("A lição do cinema") em 1919, em que anunciou a então conhecida "sétima arte". A fortuna crítica dessa noção se deve, todavia, ao "Manifeste des sept arts" ("Manifesto das sete artes"), elaborado três anos mais tarde, no qual o autor considera o cinema como o lugar de fusão entre as artes do tempo e as do espaço (Ghali 1995). Interessa notar que Canudo foi quem pela primeira vez se preocupou em apresentar uma seleção de trechos de filmes em suas conferências, a fim de analisá-los melhor.

Quanto a Louis Delluc, costuma-se chamar esse teatrólogo e romancista, que de início detestara o cinema, de inventor da crítica cinematográfica. Com efeito, a partir de junho de 1917, Delluc não deixará mais de escrever sobre os filmes em exibição em Paris, procurando desvendar as múltiplas possibilidades dos cinemas americano, alemão, sueco e, sem dúvida, francês. Em seus julgamentos, dotados de extrema lucidez, Delluc será imparcial e não fará concessões, sempre buscando orientar os cineastas de seu país: "Para ele, os filmes estrangeiros, mesmo os realizados por gênios, não devem, sobretudo, ser copiados, nem parodiados. Ele aconselha a criar e a inovar no quadro estrito do gênio francês" (Ghali 1995, p. 324). Diferentemente de Canudo, Delluc não se valia do método de desmembrar um filme em seqüências para abordá-lo nos mínimos detalhes. Sem a ambição de vir a ser "analista", procurava se deter no aspecto mais marcante de um filme ou grupo de filmes, construindo uma verdadeira história do cinema do seu tempo. Foi Delluc quem aplicou o conceito de fotogenia ao cinema, tendo Jean Epstein como um de seus seguidores na tentativa de explicar o fenômeno transposto para a arte nascente.

Grosso modo, a teoria impressionista defende o cinema como meio específico, ora atendo-se ao poder de síntese da mencionada "sétima arte", ora percebendo-o como um meio autônomo, singular, enfim, "puro". Seus constituintes materiais, essencialmente fundados no visual, acabam por distanciá-lo largamente da dramaturgia, calcada, por sua vez, no verbo.

O Impressionismo no cinema

Nem sempre a etiqueta "Impressionismo" tem sido aplicada à escola cinematográfica em questão. Ao repudiá-la, os autores costumam alegar três

motivos: a) o termo é usado muito impropriamente em oposição ao Expressionismo alemão; b) ele não dá conta da “extensão e diversidade da prática filmica da vanguarda narrativa”; c) é, no mínimo, inadequado ao reunir sob uma mesma designação cineastas muito diferentes, além de ser proveniente de um momento característico da pintura francesa (Burch e Fieschi *apud Cahiers du Cinéma* 1968, p. 20; Abel 1984, p. 279; Ghali 1995, p. 41). Ora, tal designação não seria empregada apenas contrapondo o movimento vanguardista francês ao alemão, isso implicaria restringi-la demais. Além disso, no que se refere a essa vanguarda narrativa preconizadora de um cinema autoral, cuja ênfase é dada ao componente visual, o estudo de David Bordwell nos faz descobrir a grande afinidade existente na produção de cineastas como Gance, Delluc, L'Herbier, Dulac e Epstein – e também de outros, cuja participação foi mais pontual. Ademais, o experimentalismo que envolve o trabalho com a imagem demonstra que a utilização da etiqueta tem sua plena razão de ser – supondo, evidentemente, um diálogo com o Impressionismo na pintura.

Os princípios de uma estética

Desenvolvendo-se num contexto de pós-guerra e, portanto, de crise, a prática cinematográfica da nova geração de realizadores esteve sujeita às contingências econômicas da época. A despeito disso, o Impressionismo francês também abrangeu produções de altos custos, como já mencionado, uma vez que as grandes companhias produtoras decidiram apoiar os projetos de cineastas ávidos por renovação.

O intuito de legitimação da arte nascente conduziu não apenas à descoberta de seus meios próprios, mas também à busca de aperfeiçoamento técnico, o que encareceu a confecção dos filmes. A realização das obras impressionistas dependia de um conjunto de técnicos e colaboradores, incluindo, entre outros, o autor (de roteiro original ou adaptação), o operador de câmera, o assistente de realização, o montador (que, inicialmente mero operário, torna-se profissional), o compositor (da música de acompanhamento, executada durante a projeção) e o cenógrafo. Vale salientar que o cineasta ocupa uma posição determinante na equipe; é ele quem comanda as demais funções. Esse foi um momento de mudança, no qual os variados cargos começaram a ser valorizados em suas respectivas atribuições e grande importância foi conferida ao ato criador do profissional.

Também cabe ressaltar que compunham os grupos de colaboradores cenógrafos, pintores e arquitetos. Foi assim que o recém-formado arquiteto brasileiro Alberto Cavalcanti ingressou no cinema no início dos anos 1920. Cavalcanti assistiu à *Rosa França* (1918) no Rio, e escreveu uma carta emocionada sobre a plasticidade do filme ao diretor Marcel L'Herbier. Este ofereceu a Cavalcanti um contrato de cerca de cinco anos como cenógrafo em sua produtora Cinégraphic. *A desumana* (1924), de L'Herbier, é exemplo do trabalho de uma grande equipe técnica e artística. Apenas para a concepção de seus cenários, absolutamente modernos, trazendo para o cinema as pesquisas estéticas mais características da pintura da época, o diretor contou com um antigo colaborador, Claude Autant-Lara, com o pintor Fernand Léger e com o jovem arquiteto Robert Mallet-Stevens, todos sob a supervisão de Alberto Cavalcanti. Mais tarde, em *O falecido Mathias Pascal* (1926), uma adaptação do romance homônimo de Pirandello, Cavalcanti descobriria os talentos do russo Lazare Meerson e do dinamarquês Erik Aaes, ambos conhecidos na história do cenário para cinema.

Em grandes linhas, os seguintes princípios norteiam a estética filmica impressionista: 1) entre os vários focos de interesse do diretor, parece-lhe fundamental assumir o papel de roteirista (ele só se torna um verdadeiro artista criador ao assinar o roteiro do próprio filme, algo que lhe proporciona liberdade de invenção durante as filmagens); 2) a "trama pretexto", que servia de veículo para as pesquisas formais, tem grande flexibilidade (quando não se encontra reduzida a uma história de fato muito simples), o que implica uma simplificação do enredo; 3) a valorização da imagem em sua forte carga de afeto, poesia e mistério dá margem a uma construção narrativa mais propriamente musical que dramática.

Os recursos estilísticos: Câmera e montagem

O Impressionismo francês consubstanciou um estilo próprio de fazer cinema, cujos variados expedientes que afetam a aparência fotográfica da imagem foram surpreendentemente inovadores. É conhecida a história da primeira exibição de *Eldorado* (1921), de L'Herbier, filme que se tornou rapidamente famoso, em razão de suas deformações visuais (distorções, foco difuso). Incomodado com elas, o produtor Léon Gaumont pedia constantemente ao projecionista para ajustar o aparelho. Com efeito, em *Eldorado*,

uma série de recursos formais sugere a vida interior dos personagens. É flagrante a seqüência em que a protagonista Sibilla, uma dançarina de boate, e somente ela, aparece fora de foco em companhia das colegas. Isso se explica a seguir: ela estava preocupada com o filho doente.

No entender de David Bordwell, os impressionistas se interessaram notadamente pelo trabalho com a câmera e pela montagem acelerada. Outros traços distintivos desses filmes residem, ainda, na *mise-en-scène* (iluminação, filmagens em locações externas ou em cenários modernistas). Para Bordwell, todos os recursos funcionam de modo a expressar a subjetividade dos personagens. Se é verdade que tais procedimentos filmicos que focalizam o universo interior e psicológico dos personagens se manifestam noutros cinemas mudos nacionais, para Bordwell, “os impressionistas foram muito mais longe nessa direção” (Bordwell e Thompson 1994, p. 93). Para o autor, é isso que autoriza a designação “Impressionismo” (Bordwell 1974). A fim de melhor compreender a abordagem de Bordwell, vale conferir os três momentos distintos por ele apontados no Impressionismo francês, ocorridos a partir do surgimento e da difusão de certos traços estilísticos:

- 1) entre 1918 e 1922, o Impressionismo pictórico, englobando os expedientes filmicos mais diretamente ligados à manipulação da câmera (sobreimpressões, fora de foco, imagens deformadas), manifestou-se em, por exemplo, *A décima sinfonia* (1918) e *Eu acuso* (1919), de Gance; *O homem do largo* (1920), *Eldorado* (1921) e *Dom Juan e Fausto* (1922), de L'Herbier; *Assassinato em Marselha* (1921) e *A exilada* (1922), de Delluc; e *A festa espanhola* (1920) e *A sorridente Madame Beudet* (1922), de Dulac;
- 2) entre 1923 e 1925, os mesmos recursos continuaram a ser empregados, no entanto, a montagem rítmica acelerada marcou o início de uma nova fase, com a realização de *A roda* (1923), de Gance, filme que se utilizava da justaposição de planos curtos (ou muito curtos). A ele, seguem-se, entre outros, *A fogueira ardente* (1923), de Ivan Mosjoukine; *O albergue vermelho* (1923) e *Coração fiel* (1923), de Epstein; *Paris adormecida* (1925), de René Clair; e *A desumana* (1924) e *O falecido Mathias Pascal* (1926), de L'Herbier;
- 3) entre 1926 e 1929, o repertório de procedimentos filmicos torna-se repetitivo, o que caracteriza uma “grande difusão dos traços estilísticos”. Uma maior liberdade de criação faz com que os cineastas

experimentem em várias direções, como em *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanov; *À deriva* (1928), de Alberto Cavalcanti; *Napoleão* (1927), de Gance; *A queda da casa de Usher* (1928) e *O espelho de três faces* (1927), de Epstein; e *O dinheiro* (1928), de L'Herbier, entre outros (Bordwell 1974, pp. 219-259).

Quanto ao diálogo que se estabelece com o Impressionismo na pintura, ele parece remontar à presença de um olhar móvel, em detrimento da intelectualização perceptiva do espaço. Essa mobilização do olhar tem sua origem na valorização do mundo natural, concebido como palco de fenômenos atmosféricos e efêmeros, que aparecem de modo recorrente na pintura impressionista.

Há aí uma história, a da pintura das nuvens, das chuvas, das tempestades e dos arco-íris, a das folhas se movendo ao vento e do mar cintilando ao sol, uma história da qual o século XIX havia feito, entre outras, seu grande negócio... O que é próprio do século que irá inventar o cinema é ter sistematizado esses efeitos e, sobretudo, tê-los cultivado em si mesmos, ter erigido a luz e o ar em objetos pictóricos. (Aumont 1995, p. 24)²

Instalação do olhar, dimensão cósmica a evocar estados de alma ou a alma do mundo, o Impressionismo francês consagrou o reino da imagem. Ao buscar “escrever” com a câmera, uma atenção especial foi dedicada ao tratamento do espaço (questão do enquadramento, da profundidade de campo e do ponto de vista). Acrescente-se a isso que, ao veicular distorções, foras de foco, sobreimpressões, superexposições, enfim, toda uma gama de recursos técnico-estilísticos, o Impressionismo francês trabalha a “materialidade não-figurativa da imagem”, ou seja, sua parte de invisível e de abstração (Aumont et al. 1995, p. 47).

Na verdade, Delluc foi quem inicialmente sugeriu o uso do termo “Impressionismo”. Nesse sentido, sua menção às “impressões de beleza fugaz

2. Essa problemática se encontra no capítulo inicial de *L'oeil interminable: Cinéma et peinture* (1995), no qual Jacques Aumont procura responder à provocação de Jean-Luc Godard, segundo a qual Lumière seria o último pintor impressionista. Sobre os desdobramentos do Impressionismo no cinema, Aumont indaga: “Sua posteridade não é sem paradoxos nem imprevistos: a confiança no real visível não irá, nos anos de apogeu do mudo, até a exaltação de uma visualidade ‘pura’, transformável em música (em Dulac ou Gance), em cinepoesia (em Hans Richter) ou em *Stimmung* (em Bela Balázs)?” (1995, p. 34).

e eterna” – o cinema como um “meio termo entre a estilização e a realidade animada” – prenuncia o seu uso. A etiqueta reaparecerá nos escritos de vários outros cineastas e colaboradores, entre eles Dulac e L’Herbier. Tanto para uma como para o outro, existe uma musicalidade da imagem, cuja inspiração reside no Impressionismo musical. Na imagem, basta “não dar tanta importância ao seu contexto figurativo, privilegiando, em vez disso, suas relações com um certo devaneio e com seus encadeamentos secretos” (L’Herbier *apud* Fieschi in *Cahiers du Cinéma* 1968, p. 33). Com efeito, as aproximações entre o cinema e a música, entre o cinema e a pintura não são excludentes. Muito pelo contrário, ambas participam de uma mesma crença: a de que o cinema deve compartilhar elementos com as demais artes, exceto com o teatro, seu grande inimigo.

As narrativas e os temas

Para os impressionistas, a história deveria ser contada exclusivamente em “termos cinematográficos”. Por isso, buscou-se reduzir a quantidade de intertítulos. Como exemplo dessa maneira particular de narrar, um filme como *Ménilmontant*, de Kirsanov, revela-se significativo, porque exclui por completo a presença dos intertítulos. Isso sem contar *À deriva*, de Cavalcanti, que faz um uso restrito deles. Por sua vez, em *Eldorado*, de L’Herbier, os eventos não aparecem conectados ou explicados por intertítulos; estes se transfiguram em parte das imagens do filme, fazendo acreditar num modo particular de manifestação da memória. De todo modo, o Impressionismo também inclui filmes com bastante recurso aos intertítulos, como *O falecido Mathias Pascal* e *A desumana*, de L’Herbier, e, sobretudo, *A roda* e *Napoleão*, de Gance.

Em *French cinema: The first wave, 1915-1929* (O cinema francês: A primeira onda, 1915-1929), Richard Abel (1984) examina o que denomina “vanguarda narrativa” francesa. Para Abel, essa vanguarda governada por Gance, Delluc, Dulac, L’Herbier e Epstein proporcionou “uma série de rupturas, adições e reconstituições dos parâmetros do discurso filmico e narrativo convencional” (p. 291). O autor verifica a existência de uma estrutura narrativa unânime em estabelecer um jogo de paralelismos e/ou oposições entre as ações (ou linhas diferentes de ações), cujos padrões de continuidade dependem de uma combinação de elementos plásticos, rítmicos e retóricos com outros propósitos que os unicamente narrativos. Tal

estrutura narrativa pode envolver um certo grau de descontinuidade espaço-temporal, chegando a dar margem a um discurso disjuntivo. Noutros termos, ela pode não seguir necessariamente uma ordem cronológica e linear ao expor os acontecimentos.

O espelho de três faces, de Epstein, constitui o exemplo mais flagrante dessa ruptura com a estrutura narrativa linear e cronológica. Ao se apoiar em três relatos femininos a respeito do personagem principal, o filme pouco revela sobre o protagonista e, além do mais, termina com a morte dele. Sem dúvida, a obra é a mais inovadora do movimento em termos narrativos. Em linhas gerais, os filmes impressionistas parecem oferecer uma estrutura narrativa digressiva, que implica mais propriamente uma desconstrução dos códigos narrativos que sua simples subversão.

Os filmes do Impressionismo francês, como o próprio termo sugere, privilegiaram um enfoque mais subjetivo, sempre explorando o universo interior e psicológico dos personagens. Todavia, dadas as expressões pessoais, dignas de autores-cineastas, fica difícil definir temáticas comuns. A meu ver, a luta pela existência de uma linguagem cinematográfica culminou com sua própria tematização.

Os chefs d'école

As contribuições de Gance, Delluc, L'Herbier, Dulac e Epstein foram decisivas para a constituição e o reconhecimento do Impressionismo francês. Em meados da década de 1920, todos eles se lançaram em projetos ainda mais ousados. Se, por um lado, Gance e L'Herbier recorreram a novas técnicas, realizando filmes extremamente caros, por outro, Dulac e Epstein rodaram curtas-metragens cujo experimentalismo se liga ao cinema puro. Esses curtas, não abrangendo uma narrativa, fazem descobrir mais nitidamente virtualidades musicais. No final da década, a chegada do cinema sonoro e as novas demandas de mercado obrigaram os cinco cineastas a interromper o fluxo contínuo de suas pesquisas formais.

Abel Gance

Ator e roteirista, Abel Gance iniciou suas atividades cinematográficas em 1911, tornando-se diretor durante a guerra. Ao lado de L'Herbier, tem um

lugar de destaque entre os primeiros cineastas a de fato pôr em prática os anseios de vanguarda. Em *A décima sinfonia* (1918), ele sugere uma diferente tomada de posição, ao colocar na abertura “Abel Gance, autor-diretor” (*apud* Pinel, Jeancolas e Meusy 1996, p. 51). À figura de Gance, alia-se inelutavelmente o teor grandiloquente de seus filmes. Sem dúvida, *A roda* (1923) e *Napoleão* (1927) constituem o resultado de dois projetos cinematográficos altamente ambiciosos. No primeiro, o drama vivido pelo engenheiro de locomotiva Sisif, apaixonado pela filha adotiva Norma, tem seu ponto culminante quando ele a conduz à cerimônia de casamento. Possesso, Sisif pretende se suicidar e matar Norma, fazendo descarrilar o trem. A seqüência construída em montagem rítmica acelerada marcou a história do cinema, exercendo uma influência inestimável sobre os cineastas soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Alexander Dovzhenko. Quanto ao filme de reconstituição histórica *Napoleão*, os seis capítulos existentes focalizam a vida do imperador Napoleão Bonaparte. Prova dos exageros de seu criador, o aspecto grandioso ganha ares de mau gosto. Nele, Gance recorre à tripartição da tela, justapondo planos da partida de Napoleão em sua campanha na Itália.

Louis Delluc

Convidado a ir ao cinema, Louis Delluc respondeu algo como : “Sem chance esta noite, nem jamais”. Durante a guerra, a descoberta do cinema americano o transformará, e a dedicação de Delluc ao cinema será total como crítico, diretor e até mesmo mentor do Impressionismo francês. Arte nova, o cinema precisava explorar assuntos novos. Com isso, Delluc compreendia que, para o roteiro de cinema, bastava uma idéia simples que abarcasse, contudo, um *élan* poético ou humano, em vez de um texto coerente e conforme o modelo teatral. Ao todo, Delluc rodou somente sete filmes. Sua carreira foi interrompida pela morte prematura. *Assassinato em Marselha* (1921), *A exilada* (1922) e *A inundação* (1924) parecem marcar o apogeu de sua filmografia. Sem recursos suficientes para filmar o primeiro em Marselha, Delluc rodou a ação, que transcorre num bar de cais do porto, no estúdio Gaumont em Paris. Nesse bar, os protagonistas Militis e Sarah se reencontram. A paixão de ambos, ao ser revivida, deseñadeia o ciúme do dono do bar e marido de Sarah, Topinelli, e o conflito será fatal. A atmosfera própria de um determinado ambiente ressurgirá em filmes posteriores. Se, em *Assassinato em Marselha*, o lirismo da imagem envolve uma oposição entre planos de

interiores e de exteriores (bar e porto), mais tarde, englobará vastas paisagens naturais, que servem como meio ideal para exprimir a intimidade dos seres: o confronto entre o presente e o passado da protagonista, o retorno à cidade natal, em *A exilada*, ou o drama vivenciado pelo trio amoroso Alban, Margot e Germaine, em *A inundação*.

Marcel L'Herbier

A exemplo de Delluc, Marcel L'Herbier interessou-se pelo cinema durante a Grande Guerra. Após o fracasso comercial de seu primeiro filme, *Rosa França* (1918) – segundo o cineasta, uma obra de circunstância, que consistia mais num poema que numa narrativa –, L'Herbier conquistará o público com o melodrama *Eldorado* (1921). Concentrando-se na história da dançarina de casa noturna Sibilla, cuja penúria se agrava com a doença do filho, *Eldorado* chamou a atenção graças a um estilo rebuscado, que, lembrando o Impressionismo pictórico, abrange as paisagens espanholas em foco difuso, com os rostos dos atores apreendidos através de espelhos deformantes, num trabalho fotográfico extremamente refinado. Com *A desumana* (1924), mais uma vez, L'Herbier se lança no virtuosismo estético. Espécie de ficção científica com tom melodramático, o filme é protagonizado por Claire Lescot, cantora dotada de talento excepcional, mas que, de tão civilizada, chega a desconhecer o sentido humano das relações. Apesar de mobilizar a vanguarda literária e artística da época, o reconhecimento de *A desumana* será tardio. Isso não ocorreu com a adaptação do romance de Pirandello, *O falecido Mathias Pascal* (1926), que foi um grande sucesso. Tido como morto, Mathias Pascal assume outra identidade e busca desfrutar da nova vida de solteiro. As sobreimpressões recorrentes traduzem as lembranças do protagonista e a saudade que ele sente da esposa. Os contrastes acentuados entre claro e escuro constituem talvez uma antecipação do *film noir*.

Germaine Dulac

Jornalista, Germaine Dulac começou a trabalhar no cinema em 1916. A *festa espanhola* (1920), com roteiro de Delluc, trata da rivalidade entre dois homens na conquista de uma mulher e parece retomar o exotismo presente no faroeste. *A soridente Madame Beudet* (1922) foi a obra impressionista de maior relevo da cineasta, aliando ao tom intimista a exploração do universo feminino.

O filme focaliza a infelicidade e a insatisfação da protagonista, Madame Beudet, em seu casamento. A fim de expressar o drama psicológico de uma mulher cujo marido não a comprehende, Dulac faz uso de uma variada gama de procedimentos como dissoluções, lentes distorcidas, duplas exposições e câmera lenta. Como Delluc, a cineasta não se apressou em tirar proveito da montagem acelerada lançada por Gance em *A roda*. *Grosso modo*, o nome de Dulac não aparece exclusivamente associado ao Impressionismo francês. Em *A concha e o clérigo* (1928), Dulac adere à lógica do sonho, numa espécie de misto de imagem impressionista e subversão surrealista dos códigos narrativos.

Jean Epstein

Ensaísta, poeta e filósofo, a entrada de Jean Epstein no cinema foi mais tardia, em comparação aos cineastas anteriores. Epstein fez uma carreira brilhante e mesmo seus filmes menos pretensiosos têm sido alvo de elogios constantes. *O albergue vermelho* (1923) é sua primeira realização impressionista. Uma adaptação da novela de Balzac, esse filme apresenta o confronto entre presente e passado, tal como nos filmes de Delluc. Em *Coração fiel* (1923), Epstein desenvolve os efeitos rítmicos da montagem acelerada, utilizada por Gance em *A roda*. *A queda da casa de Usher* (1928) continua sendo sua obra mais conhecida do período. Extraída de vários contos de Edgar A. Poe, entre eles o de mesmo título, o filme teve como assistente Luis Buñuel. Nele, a trama se concentra na estranha reação de Madeline Usher conforme Roderick Usher pinta o seu retrato. O clima de mistério e a ambigüidade sobrenatural envolvem trabalho cenográfico e iluminação, estabelecendo um diálogo com o Expressionismo alemão. No entanto, Epstein mantém sua originalidade, fazendo uso criativo do *ralenti*, ou seja, dos movimentos mais lentos ligados à interpretação dos atores e à exibição dos fenômenos atmosféricos.

Referências bibliográficas

Livros

- ABEL, R. (1984). *French cinema: The first wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press.

- AUMONT, J. (1995). *L'œil interminable*. Paris: Séguier.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (1995). *A estética do filme*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- BORDWELL, D. (1974). *French impressionist cinema: Film culture, film theory, and film style*. Iowa: University of Iowa. (Mimeo.)
- BORDWELL, D. e THOMPSON, K. (1994). *Film history: An introduction*. Nova York: McGraw-Hill.
- BURCH, N. (1991). *La lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique*. Paris: Nathan.
- GHALI, N. (1995). *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: Idées, conceptions, théories*. Paris: Paris Expérimental.
- LEPROHON, P. (1982). *Histoire du cinéma muet: Vie et mort du cinématographe, 1895-1930*. Paris: Aujourd'hui.
- LHERMINIER, P. (org.) (1985). *Écrits cinématographiques I: Le cinéma et les cinéastes*. Paris: Cinémathèque Française.
- _____ (1986). *Écrits cinématographiques II: Cinéma et cie*. Paris: Cinémathèque Française.
- PINEL, V.; JEANCOLAS, J.P. e MEUSY, J.J. (1996). *L'auteur du film: Description d'un combat*. Arles: Actes Sud/Institut Lumière.
- SADOUL, G. (1990). *Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours*. Prefácio de Henri Langlois. 9^a ed. Paris: Flammarion.
- VIRMAUX, A. e VIRMAUX, O. (1994). *Dictionnaire du cinéma mondial*. Normandia: Rocher.

Revista

- CAHIERS DU CINÉMA (1968). “De la première vague (L'Herbier, Epstein, Dulac, Delluc) à la nouvelle garde”, nº 202 (jun.-jul.).

MONTAGEM SOVIÉTICA

Leandro Saraiva

Depois de outubro, não veio a bonança. Entre 1917 e 1920, as ainda não consolidadas repúblicas socialistas soviéticas mergulharam numa dura guerra civil. No olho do furacão, os futuros protagonistas do cinema, que, na segunda metade dos anos 1920, assombraria o mundo, começavam suas carreiras nas fileiras do Exército Vermelho.

Sergei Eisenstein rompeu com o pai e com os estudos de engenharia para se engajar na organização de espetáculos teatrais para os soldados. Lev Kulechov, Dziga Vertov e Eduard Tissé (que viria a ser o fotógrafo de Eisenstein) trabalharam juntos nos noticiários cinematográficos do *front* e nos primeiros trens de propaganda, equipados para filmagem e exibições. A decoração desses trens foi o primeiro trabalho de muitos artistas, à época ainda adolescentes, como Grigori Kozintsev, que, com apenas 14 anos, fundou a Fábrica do Ator Excêntrico (*Feks*) com um grupo de amigos. Todos eram inacreditavelmente jovens e inexperientes.

O sistema de estúdios anterior à revolução foi destruído. Seus donos e grande parte dos técnicos qualificados fugiram do país. O Estado teve de reinventar a atividade cinematográfica, comprar equipamentos e reorganizar produção, distribuição e exibição. Essa total estatização do cinema teve duas faces. Por um lado, possibilitou uma radical reinvenção da atividade cinematográfica, como talvez em nenhum outro momento da história. Por outro, os caminhos dessa nova era ficaram à mercê das disputas políticas. Tal como a revolução, o cinema conheceu uma fase de explosão criativa e um

posterior fechamento de horizontes. Enquanto uma figura como Lunacharski – que era aberto à experimentação, ainda que esta não fosse sua preferência pessoal – foi comissário da Instrução Pública, o florescimento artístico na URSS permitia vislumbrar uma nova relação entre arte e vida, além do consumo e do lazer escapista. Mas, já no início dos anos 1930, o realismo socialista era alçado a doutrina oficial. E ainda que se possa compreender o sentido desse endurecimento doutrinário, surgido como versão artística da unidade antifascista da Frente Popular, o fato é que ele marcou o fim da era das vanguardas.

Com um pé no *front* da guerra civil e outro no ambiente cultural onde vanguardistas como Maiakovski, Malevich e Meyerhold lutavam por uma revolução estética, cresceu-se uma geração de cineastas que revolucionaria o cinema para sempre.

Artes plásticas: Malevich e Tatlin

No início da década de 1910, a Rússia sentia a influência das idéias de Marinetti. O futurismo do italiano fazia o elogio da vida moderna, do ambiente urbano, da velocidade, das máquinas. Lançado por um manifesto publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1909, o futurismo estabeleceu a retórica panfletária como lance de vanguarda estética. Mas essa retórica recobria uma adesão acrítica aos poderes que mobilizavam a vida moderna. Na Rússia, a promessa futurista de superação total do passado era útil ao desejo de desenvolvimento dos intelectuais e artistas de um país provinciano. Mas os artistas russos iriam dar cores próprias ao movimento.

Malevich é especialmente significativo nessa história. Tendo dominado as técnicas cubistas da colagem e da sobreposição dinâmica de pontos de vista, ele elaborou sua própria resposta à poderosa influência futurista. Sua pintura se deixava embeber do gosto pela tecnologia numa proximidade formal com a pintura de Léger, que, oriundo do cubismo, experimentava formas abstratas e geometrizantes. Malevich chamava seu estilo de cubo-futurismo, expressão que se generalizou para toda vanguarda russa daquele momento. Ao mesmo tempo que mantinha esse diálogo formal com os centros europeus, Malevich elegia temas de um mundo camponês. Pode-se dizer que esse gesto o aproximava mais da crítica à modernidade via primitivismo – de Gauguin, Matisse ou Picasso –, em detrimento do elogio sem reservas de Marinetti à vida

moderna. Os camponeses “cubo-futuristas” de Malevich internalizam a tensão entre a utopia formal e o atraso social da Rússia subdesenvolvida (operação, aliás, próxima do modernismo brasileiro). Mas Malevich foi mais além na busca da autonomia da arte, criando o suprematismo, que negava até mesmo a representação fragmentada do cubo-futurismo. O artista dizia que seus quadros abstratos, compostos de quadrados e retângulos – entre eles o célebre *Quadrado preto* –, eram a realização do processo de autonomização da arte (Malevich 1976). O futurismo, segundo ele, tinha sido o último resquício mimético, com seu esforço de formalizar a dinâmica mecanizada da vida moderna. Já a pintura suprematista era feita de formas puras, sem referências. Era a realização “concretamente pictórica” da “razão intuitiva”, o caminho do verdadeiro realismo: acabava-se a ilusão da arte como reprodução da vida e surgia uma arte que criava uma realidade própria e nova.

Outros artistas russos trabalhavam no mesmo diapasão. Kandinsky pintara, já em 1910, a retrospectivamente nomeada *Primeira aquarela abstrata*, mas buscando uma expressividade emocional e uma sugestão espiritual distantes do enfoque suprematista. Mais próximo do utopismo formal de Malevich, estava o trabalho pré-revolucionário de Tatlin. Seria ele que, anos depois, em 1920, viria a criar a mais célebre obra construtivista, o *Monumento à Terceira Internacional* (ou *Torre de Tatlin*), projeto que era um misto de arquitetura, engenharia, instalação e escultura. Já antes do construtivismo, Tatlin expunha trabalhos que rompiam não apenas com o figurativismo, mas com a própria pintura. Seus relevos, obras tridimensionais, foram o passo pioneiro da realização concreta da arte como objeto construído. O próprio Malevich viria a sistematizar a proposta de “fim da pintura”: logo depois da revolução, antes ainda da formação da tendência construtivista, ele declararia que a arte devia tomar os materiais do mundo como objeto de sua ação. Ele chegaria, assim, a trabalhar nas grandes festas cívicas, inspiradas nos festivais da Revolução Francesa, que tomavam a própria cidade como matéria-prima.

Poesia e teatro: Maiakovski e Meyerhold

Maiakovski foi o principal líder das vanguardas russas. Segundo Sergei Yutkevich, ele estava por toda parte e “se interessava por tudo” (*apud* Schnitzer et al. 1975, p. 34). Alto, atlético, exuberante em sua camisa amarela, que

consagrou como bandeira futurista, fazendo de cada aparição um espetáculo, Maiakovski declamava seus poemas como instrumento de agitação dos meios teatral, plástico e cinematográfico. Estreando na cena poética em 1912, sua atividade ao longo da década de 1910 foi fundamental para estabelecer o futurismo como força vital, referência de ousadia e engajamento enérgico para os jovens artistas que emergiram no furacão da revolução.

Sua poesia tinha, ao mesmo tempo, um forte componente experimental e iconoclasta e uma marcada veia dramática. Buscava dramatizar a matéria lingüística, criando na própria forma a tensão que pretendia insuflar na matéria vital, eminentemente histórica e coletiva, da qual tratava. Maiakovski canta um lirismo novo, espécie de heroísmo neo-romântico, em que a expressão pessoal se amalgama a um mundo dinamizado, tensionado. Essa arte recusa a dicção sentimental, lançando mão de invenções de rigor que anunciam planos de reconstrução universal. Isso, que está cifrado no suprematismo de Malevich e irá florescer na montagem eisensteiniana e vertoviana, é cantado na poesia de Maiakovski (2003, p. 65):

EU
Nas calçadas pisadas
de minha alma
passadas de loucos estalam
calcâneos de frases ásperas
Onde
forças
esganam cidades
e em nós de nuvens coagulam
pescoços de torres
oblíquas
só
soluçando eu avanço por vias que se encruz-
ilham
à vista
de cruci-
fixos
polícias

Variados recursos são empregados para explodir o lirismo habitual. Metáforas concretas e urbanas (calçadas, torres) substituem as figurações sentimentais do estado da alma. Ao mesmo tempo, essas figuras urbanas surgem transfiguradas por uma imaginação delirante, que contamina e

desestabiliza até mesmo as regras sintáticas (“nós de nuvens coagulam pescoços de torres oblíquas”). A diagramação dos versos apresenta o poema como um objeto construído, visivelmente concreto, e as quebras de palavras (encruz-ilham) multiplicam sentidos pela fragmentação compositiva.

A colaboração entre poesia, teatro e artes plásticas vanguardistas seria consagrada na célebre peça teatral *Mistério bufo*, escrita por Maiakovski em 1918, dirigida por Meyerhold, com cenografia de Malevich.

Mistério bufo é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que nela há de ridículo. Os versos de *Mistério bufo* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Mistério bufo* é o movimento da massa, o conflito das classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo. (Maiakovski *apud* Ripellino 1971, p. 77)

A colaboração com Meyerhold e Malevich – um entre os vários artistas que colaboraram para a grandeza da cenografia russa de vanguarda – garantiu que o espetáculo explorasse as rupturas do texto, tanto numa interpretação de influência cênica circense e de números de feira quanto numa visualidade geométrica.

Em *Mistério bufo*, a direção de Meyerhold orquestrava a dramaturgia alegórica de Maiakovski e o *design* suprematista de Malevich, baseando-se em interpretações não-psicologizadas, nas quais os atores exploravam gestos e voz a contrapelo da reprodução da aparência cotidiana da ação humana, criando no palco uma representação desautomatizada, que levasse o espectador a sair da passividade.

Meyerhold estava às vésperas de lançar seu “Outubro teatral”, no qual também faria uma nova montagem de *Mistério bufo*, no início de 1921. O movimento de Meyerhold dava prosseguimento à dissidência em relação ao realismo psicológico do Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, com quem trabalhou nos primeiros anos do século. Durante a década de 1910, Meyerhold desenvolveu um método novo de interpretação e, no início dos anos 1920, lançaria sua proposta de revolução teatral encenando espetáculos para um público bem popular.

Para Meyerhold, o grotesco era mais que um estilo, era o princípio do método que em 1922 ele batizaria de “biomecânica”. Tratava-se de adotar procedimentos de atuação de diversas tradições – tanto da Ópera de Pequim

quanto das marionetes ou do teatro de feira – e, percebendo-os como codificações teatrais, reutilizá-los na criação de uma ação teatral estranha. Apontava-se, assim, um novo caminho para a “teatralidade”, reconhecida e exposta como linguagem, e não como mimese que oculta sua construção. A afinidade desse teatro com o clima de vanguarda das várias artes é evidente – com especial destaque para a afinidade com Eisenstein, que foi aluno de Meyerhold.

O construtivismo

Como qualquer movimento ou período artístico, a classificação do construtivismo é polêmica, o que é acentuado pela quantidade de propostas de debates estéticos que pululavam na Rússia revolucionária. Evitando a discussão sobre marcos inaugurais e de encerramento, assim como as questões de distinção de correntes, podemos identificar alguns princípios comuns a amplos setores da atividade artística russa nos anos 1920, que formaram o ambiente no qual o cinema se desenvolveu, especialmente na segunda metade da década.

A base dessa revolução estética está na recusa da mimese realista, iniciada pelo suprematismo. Dessa recusa, desenvolveu-se uma apurada auto-reflexão sobre a arte como trabalho, oposta à concepção simbolista, segundo a qual o artista era quase que um médium, que, por meio de símbolos herméticos com poder de comoção inconsciente, expressava sua mais secreta subjetividade e, por meio dela, uma outra realidade, invisível e essencial.¹ Contra esse artista espiritual, os construtivistas propunham o artista-ingenheiro, que desprezava a expressão lírica e concentrava-se na tarefa da construção da obra – mais um objeto entre os objetos do mundo. A revista *LEF* (*Frente Esquerdistas das Artes*), proeminente publicação construtivista que, em sua fase mais radical, foi dirigida por Maiakovski e Brik, chegou a defender como programa universal a “factografia”, a arte feita apenas de registros e reconstrução dos fatos presentes e dos elementos materiais do mundo.

Os artistas – e mesmo essa classificação de categoria profissional foi renegada por muitos – dedicaram-se a construir “experiências” (a expressão é

1. Um exemplo recente de simbolismo são o cinema e a teorização de Tarkovski (1988). Nesse livro, o cineasta russo renega explicitamente a herança do cinema de montagem construtivista, em especial o de Eisenstein.

da época, evitando a idéia de “obra”) que expusessem sua “fatura” (expressão utilizada pelo crítico Chklovski para sublinhar a atenção dada aos procedimentos empregados na realização do trabalho, “a evidência de sua feitura” – *apud* Fer 1998). A criação era freqüentemente acompanhada de uma atividade teórico-analítica, de pesquisa sobre os elementos formais das composições (linha, ponto etc.), o que também seria feito pelos cineastas.

O emprego disseminado de elementos mecânicos na execução das experiências não se reduzia ao emprego dos recursos de desenho técnico. Na escultura, além da organização geometrizante, os próprios materiais industriais serviam de matéria-prima. O ponto máximo dessa aproximação entre arte e indústria foi o trabalho de artistas como Stepanova em fábricas de tecido, desenhando as estampas.

A recorrência do termo “construção”, da política à estética, é percebida e assumida pelos construtivistas. Eles queriam ver a inspiração e o lirismo superados pelo artista-ingenheiro, que conhece e domina a fatura das “experiências”, a ponto de poder calcular as reações dos espectadores.

Expondo o modo de construir os artefatos que nos sensibiliza, o construtivismo foi uma pedagogia para os sentidos. O melodrama, que se desenvolveu na fase heróica da burguesia, contra o teatro aristocrático, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a idéia de uma ordem natural das coisas. O construtivismo, expressão de uma revolução que quer refazer o mundo e encerrar toda a alienação humana, trabalha expondo o modo como as coisas são feitas. Os objetos construtivistas não são orgânicos: eles são feitos de fragmentos justapostos, pedaços do mundo que compõem um novo objeto. No limite, o construtivismo nega mesmo a função de representação do mundo – ou seja, nega a mais tradicional das funções definidoras da arte. O objeto construtivista sugere, em sua “fatura”, que, já que tudo é construção, tudo poderia ser diferente.

Os artífices da montagem soviética

Foram muitos os cineastas que, nos anos 1920, assumiram seu trabalho como parte do esforço revolucionário e o construtivismo como plataforma geral. Não é o objetivo desta introdução apresentar uma visão panorâmica desse que foi um dos mais complexos ambientes da história do cinema. Ao

contrário, nosso foco estará em pontos centrais da obra dos dois principais realizadores soviéticos, Eisenstein e Vertov, precedidos por uma apreciação da contribuição pioneira de Kulechov, na esperança de apresentar uma introdução à escola de montagem soviética por intermédio desses cortes em profundidade. Assim, grandes cineastas, como Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovzhenko, Kozintsev, Yutkevich e Leonid Trauberg, não terão suas obras analisadas aqui.

Kulechov: O pioneiro

Pouco antes da revolução, Kulechov, então um jovem pintor, foi convidado para trabalhar como cenógrafo nos estúdios de cinema Khanzhonkov. Foi nesse contexto que o fundador da teoria da montagem escreveu seus primeiros artigos. Neles, Kulechov defende uma ampliação do âmbito de trabalho do cenógrafo, para bem além da tradicional pintura de painéis de fundo. Para ele, era preciso superar a rígida especialização de funções, em prol de um cinema entendido como uma modulação plástica de todos os elementos envolvidos na composição do plano.

Na mesma linha, defendia ainda que o roteiro fosse escrito pelo próprio diretor. Ou seja, tratava-se da defesa de um cinema autoral, baseado na criação plástica. Nesse momento, Kulechov ainda não trata de montagem, mas percebe-se em sua abordagem um princípio que será fundante não apenas de seu método, mas de todo o campo de debates da escola russa: o cinema é encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real.

Depois da já comentada participação de Kulechov no esforço de guerra revolucionário, ele vai estabelecer um estúdio-laboratório – onde estudarão, entre outros, Pudovkin e Eisenstein. Esse estúdio logo será encampado pela Escola Nacional de Cinema, onde Kulechov lecionará durante décadas e sistematizará seus famosos experimentos. Um deles tornou-se célebre, denominado “efeito Kulechov”: o mesmo plano de um ator, justaposto, primeiro, a um prato de sopa; depois, à porta de uma prisão; e, por fim, a imagens de uma situação amorosa. O “efeito” produzido sobre o público foram percepções diferentes a cada repetição. Uma prova de que o sentido de cada elemento era dado por sua posição na montagem do filme.

Kulechov realizaria ainda dois experimentos cruciais: a “geografia criativa” e a criação de um “corpo cinematográfico”. No primeiro, ações de

atores são encenadas em locações diversas, mas ocupadas segundo os princípios de continuidade do filme americano – como regra do eixo, continuidade do movimento, campo e contracampo –, que permitiam a elipse e mesmo a abstração do espaço real, em detrimento de um espaço irreal, filmico. No segundo, ainda mais reveladora na demonstração dos poderes da montagem, uma “mulher cinematográfica” foi “construída” tomando-se por base imagens de diversas mulheres reais.

Em virtude de seu interesse pela montagem americana, Kulechov não costuma ser associado à vanguarda construtivista, o que é, no mínimo, redutor. Como comenta Kepley (1992, p. 144):

Nossa inclinação para relegar Kulechov a uma pretensa ala direitista da montagem soviética parece envolver um julgamento histórico baseado no entendimento do cinema clássico hollywoodiano como uma força para sempre e essencialmente conservadora, e do estilo radicalmente alternativo como o único digno de ser associado ao modernismo.

De fato, não apenas Kulechov, mas vários outros artistas soviéticos – para não falarmos da própria estratégia estatal de Lênin de importação das técnicas tayloristas de organização do trabalho industrial – estavam fascinados pela modernidade urbana americana. Nova York começava a substituir Paris como vanguarda social mundial, e os modernistas russos (como, aliás, também os modernistas brasileiros) sonhavam com arranha-céus, automóveis (Maiakovski foi um dos primeiros a ter um automóvel particular), bondes, enfim, com a velocidade vertiginosa da vida metropolitana eletrificada. Kulechov trabalhou nesse sentido, buscando dominar as técnicas cinematográficas americanas, pondo-as a serviço da causa soviética. O principal objetivo de Kulechov era envolver o espectador numa narração vertiginosa, que o tomasse completamente e conduzisse sua emoção e seu entendimento aos fins planejados – como no emblemático *Mr. West no país dos bolcheviques* (1924), uma propaganda soviética na forma de aventura de um ocidental na URSS.

É verdade que o esforço de Kulechov foi o de construir uma impressão de naturalismo contínuo, mas ele fazia isso sem aderir à base melodramática sobre a qual trabalhava Griffith. Seu cinema buscava a emoção pela vertigem e pelo envolvimento na velocidade mais do que pela identificação psicológico-sentimental.

Kulechov foi um empirista obsessivo. Sua teoria é mais uma sistematização de experimentos do que uma meditação sobre a natureza do

cinema. Essa “natureza”, ele tomava como dada: o que identificava como as leis de funcionamento da narração americana, enunciava como leis universais do cinema. Isso não o impediu de reconhecer Eisenstein como o maior gênio do cinema soviético, vendo-o como um herdeiro que o superou largamente (Schnitzer *et al.* 1975, p. 99).

Como veremos, Eisenstein construiu seu cinema com uma montagem de choque, e não da continuidade, como a de Kulechov. Mas o fez, de fato, perseguindo objetivos afinados com os do antigo professor: o êxtase calculado do espectador, em razão de uma visão comunista do mundo. Não estamos, portanto, distantes dos princípios construtivistas. O fundamental da abordagem kulechoviana foi ver o cinema como linguagem, que poderia ser manipulada racionalmente.

O grande legado de Kulechov, que viria a ser uma marca da escola soviética, foi o estabelecimento da montagem como princípio de construção do cinema. Sua desmontagem teórica da montagem americana estabeleceu um campo de reflexão que permitiria outras formas de exploração da linguagem cinematográfica. A codificação enunciada por seus experimentos foi o ponto de partida para as muitas veredas do cinema soviético dos anos 1920, que abrigava caminhos tão distintos como os de Pudovkin e os de Eisenstein – adversários estéticos que concordavam, entretanto, quanto aos fins políticos que perseguiam e quanto ao débito que ambos reconheciam para com o pioneiro Kulechov.

O jovem Eisenstein

Depois da guerra civil, Eisenstein foi trabalhar no Primeiro Teatro Operário (*Proletkult*). Movia-o, como a vários construtivistas, o desejo de superar a antiga arte, vista como uma substituição covarde da vida real. Eisenstein queria encontrar formas de expressão à altura da revolução em curso, capazes de mobilizar as pessoas, e sua primeira realização nesse sentido foi, ainda no teatro, a “montagem de atrações”.

A ciência conhece “íons”, “elétrons”, “nêutrons”. Que em arte sejam as “atrações”. Dos processos de produção, passou à linguagem corrente um termo técnico que significa armar as máquinas, os tubos de condução da água etc. A bela palavra “montagem” significa a ação de armar algo. O conjunto das unidades, que, associadas num todo, recebem essa dupla

significação, semi-industrial, semi-*music-hall*, reunindo em si essas duas palavras. Ambas saíram das entranhas do urbanismo, e todos nós naqueles anos éramos terrivelmente urbanistas. Assim aparece o termo “montagem de atrações”. (Eisenstein s.d., p. 39)

Segundo Yutkevich, parceiro de Eisenstein nesse início, o termo “atrações” ocorreu ao futuro cineasta quando o companheiro lhe contava, entusiasmado, suas emoções ao andar de montanha-russa. Percebem-se, então, as raízes populares dos esforços de criação de Eisenstein. Sua negação da arte como substituição da experiência se faria não pela via de um intelectualismo hermético, mas, ao contrário, pelo desejo de mobilizar o espectador emocionalmente e, no limite, fisicamente. Dito de outro modo, Eisenstein tentava dar uma resposta ao ancestral dilema da catarse em termos à altura de sua época.

Eisenstein tinha poucos anos a mais que a turma da *Feks*, mas era chamado por ela de “o velho”. Isso não impedia que compartilhassem de um gosto pela alegria anárquica que ficou conhecido como “excentrismo”.

Em 1922, Eisenstein e Yutkevich escreveram um artigo no qual defendiam a atuação nas comédias americanas – com destaque para o trabalho de Chaplin – como “oportunidades de autêntico excentrismo” (*apud* Bordwell 1999, p. 26). Eisenstein já dirigia para o *Proletkult*, organização teatral criada em 1917 sob a bandeira do combate ao teatro burguês, e havia nessa época uma disputa de caminhos estéticos para realizar esse propósito. Em 1923 e 1924, Eisenstein dirigiu três espetáculos em parceria com Sergei Tretyakov (dramaturgo e crítico ligado à revista *LEF*): *O sábio*; *Escutas, Moscou?*; e *Máscaras de gás*. Os relatos sobre os espetáculos (*apud* Bordwell 1999, pp. 26-28 e 143-144) descrevem um movimento que vai de uma proximidade com o excentrismo (em *O sábio*) a uma mescla progressiva com elementos de melodrama. Em *O sábio*, o frenesi audiovisual rompia tão violentamente a linha narrativa que as apresentações eram iniciadas com Tretyakov lendo um resumo do enredo, para que o público tivesse alguma indicação da conexão entre as “atrações”. As duas montagens seguintes, com maior linearidade e apelo de comunicação de conteúdos políticos, conduziriam Eisenstein ao seu primeiro projeto cinematográfico e à ruptura com o *Proletkult*.

Um manifesto escrito por Eisenstein e publicado na *LEF*, sobre essa montagem de atrações, inseria-se num polêmico quadro do teatro soviético. A oposição Stanislavski *versus* Meyerhold estendia-se ao interior do *Proletkult*. No manifesto, Eisenstein distingue duas alas do movimento: o “teatro

figurativo-narrativo (estático, de costumes – ala direita)” e o “teatro de agitações (dinâmico e excêntrico – ala esquerda)”, do qual ele próprio era o representante. Eisenstein opõe ao teatro de identificação psicológica e de continuidade de enredo um teatro baseado em estímulos sensoriais e emocionais. Ele lembra que esses recursos de impacto do espectador sempre foram utilizados pelos encenadores, mas o que propõe é “transferir o centro da atenção para o que era previamente considerado acessório e ornamental (...) montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de *music-hall* e circo, partindo das situações de um texto de base” (1983, p. 192).

O termo “montagem” indica o caráter inorgânico, construtivista, dessa concepção de espetáculo. A unidade da montagem – a atração – pode ser “tanto a falação de Ostiév [ator popular russo], quanto a cor da malha da prima-dona; tanto um toque de tímpano, quanto o solilóquio de Romeu (...) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais, que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, na conclusão ideológica final” (*ibid.*, p. 189).

Mesmo tendo sido escrito em virtude do excentrismo de *O sábio*, o manifesto já aponta para o desejo de chegar ao conceito por meio do choque dos estímulos. Essa será a linha evolutiva da arte de Eisenstein, não apenas em *O sábio* e *A greve*, mas até no “cinema intelectual” de *Outubro*. Mas, por ora, vamos nos deter nas atrações de estréia do cineasta.

A greve: A montagem de atrações no cinema

A greve (1925) não busca reconstituir de modo naturalista alguma greve específica. Seu realismo é de outra ordem: aposta numa encenação influenciada pelo teatro de Meyerhold e pelo “excentrismo” de seus jovens amigos da *Feks*. Nesse longa de estréia, Eisenstein dava continuidade aos experimentos que vinha fazendo no *Proletkult*, mesclando um estilo afeito ao teatro de vanguarda e a elementos esquemáticos típicos do maniqueísmo melodramático. Em termos gerais, trata-se de um estudo sobre a greve como momento privilegiado de autoconsciência proletária. Se era verdade que se

queria entender o “fenômeno greve”, era fato que isso devia ser feito pela mobilização até mesmo física do espectador. Era preciso impactá-lo por um “cine-punho” – expressão que Eisenstein oporia ao “cine-olho” de Vertov.

O caráter leninista do filme fica explícito desde a epígrafe, uma citação do líder bolchevique: “A força da classe operária está em sua organização. Organização quer dizer unidade de ação, unidade de atuação prática”.

O tema da formação da unidade proletária, bem como os riscos de sua dissolução, serão tratados em *A greve* tanto no conteúdo narrativo quanto na forma plástica e rítmica. A história narrada divide-se em seis blocos: agitação, estopim para greve, fábrica parada, inatividade e miséria dos grevistas, provocação dos infiltrados e repressão violenta. Começa-se pela apresentação da situação de trabalho, com a oposição entre escritórios e chão de fábrica. O estopim é a acusação injusta de roubo de uma ferramenta, feita a um operário, que, desesperado, suicida-se. Seguem-se o espetáculo da inatividade das máquinas e da burocracia, a alegria cotidiana dos operários libertos do fardo do trabalho, a solidão inútil do capitalista e a mobilização do aparato de repressão. O quarto bloco mostra a dura situação dos grevistas quando o movimento se prolonga: a irritação, o fantasma da fome, as brigas familiares. Os patrões mobilizam o lumpesinato para infiltrar-se no movimento, provocar tumulto e possibilitar a repressão, que resulta num massacre impiedoso da massa operária.

Sobre essa linha narrativa tênu, sem dramas pessoais para provocar a identificação psicológica dos espectadores, Eisenstein executo uma verdadeira antologia de “números cinematográficos”, de golpes de cine-punho. Vejamos alguns desses procedimentos.

Caricaturas – Os patrões e seus lacaios aparecem no filme de modo estereotipado, estimulando a repulsa imediata do espectador. O dono da fábrica é um típico “capitalista gordo”, como nas charges políticas. No caso dos espiões, o procedimento é ainda mais escancarado, em fusões que os identificam a animais furtivos e pouco confiáveis (coruja, raposa etc.). Os atores interpretam esses personagens da mesma maneira grotesca, com gestos exagerados.

Em oposição, os operários raramente são individualizados. Predominam as cenas de conjunto e de massas. Nos casos em que um operário aparece isolado, o estilo de interpretação é naturalista, assim como o espaço onde ele se movimenta (em contraste com os reenquadramentos que funcionam como molduras para as caricaturas dos inimigos de classe). Essa diferença se

desdobra nos movimentos corporais dos atores. Os gordos capitalistas são pesados. Os operários, ao contrário, esbanjam vitalidade.

Objetos – Eisenstein sublinhou a relação dos personagens com os objetos como instrumento de sua ação social. Os capitalistas usam instrumentos de controle, como o telefone, usado na organização da repressão, e o aparato burocrático. Além disso, estão cercados por uma parafernália *kitsch* – peso de papel em forma de águia, mesa de bebidas, mecanismos de acionamento de tampas de escrivaninhas etc. Uma tralha inútil e afetada que metaforiza o caráter social parasitário da classe de proprietários. Já os operários aparecem ligados às máquinas – que, sem eles, revelam-se esqueletos cadavéricos – ou em ambientes simples e naturais.

Motivos – Na ausência das dimensões de continuidade clássica – psicológica, espaço-temporal e narrativa –, Eisenstein lança mão de “motivos” – designação dos formalistas russos para os elementos de repetição ao longo de uma narrativa –, que vão catalisando significados conforme reaparecem e se transformam. De modo mais imediato, há uma dimensão plástica nesse recurso. O motivo geométrico do círculo, por exemplo, é fartamente explorado. A palavra *Ho* (“mas”, em russo) de um intertítulo é animada para que o “O” se transforme num círculo que, por fusão, será substituído por uma roda de engrenagem. De início, ela surge isolada de qualquer maquinário; logo a seguir, as imagens se tornarão mais realistas e a roda aparecerá integrada às máquinas. Mais adiante, os grevistas conspirarão num depósito de rodas desmontadas. Uma dessas rodas do depósito será usada numa agressiva provocação ao capataz, que será golpeado com uma delas. E assim o motivo do círculo vai se transformando, servindo de veículo narrativo e significativo.

A água, meio plástico que dá expressão a forças que atuam sobre ele, é outro motivo central do filme. Ela passa do estado inercial de poça, no início, para um ambiente – plástico, passível de transformação – identificado aos grevistas em reunião, para depois se tornar arma, primeiro dos revoltosos, depois da repressão.

Montagem metafórica – O mais célebre dos procedimentos de *A greve* é a montagem que associa o massacre final dos operários com imagens do sacrifício de um touro no matadouro, baseando-se no choque da descontinuidade. A associação desacomoda a posição de *voyeur* do espectador, produzindo um efeito conceitual. Eisenstein começava a desenvolver um estilo de montagem paralela bastante diverso do paralelismo dramático que Griffith consagrou em *Intolerância* (1916).

Mais importante que a lista de atrações é a forma de justapô-las. Todos esses recursos estão orquestrados numa montagem rítmica, que busca reproduzir o acúmulo de tensões dos movimentos sociais. A montagem busca modular a energia desses movimentos de uma forma capaz de envolver o espectador nessa dinâmica. Por isso, a água é o motivo mais explorado. Ela varia de uma placidez inicial à posterior violência dos jatos das mangueiras. Essa variação de um elemento natural tão plástico como a água metaforiza o próprio tratamento dado à massa de proletários, que varia entre a dispersão disforme e a composição ordenada de um vetor de ação – uma “unidade prática”, diria Lênin. Esse princípio-guia da composição fica evidente na batalha entre os operários e os bombeiros: depois de um início em que a anarquia do lumpesinato é usada como arma de provocação em oposição à marcha proletária, sobrevém o choque caótico entre a repressão encarnada nos jatos d’água e as imagens da unidade da massa operária sendo dissolvida.

O fluxo de energia que movimenta tanto as linhas gráficas das composições, que variam de quadro a quadro, quanto as massas humanas, que se alternam junto com as variações de estado da água, realiza, em termos plásticos e rítmicos, a visão de Lênin sobre a organização e a ação operárias expostas na epígrafe. E Eisenstein realiza a máxima de Maiakovski: só existe arte revolucionária na forma revolucionária.

Pouco tempo depois da realização de *A greve*, Eisenstein respondeu às críticas que lhe foram endereçadas em dois novos e polêmicos artigos: “A montagem de atrações no cinema” e “Sobre a questão de uma abordagem materialista da forma” (1974b, 1974c). Neles, a idéia da montagem de atrações se especifica, passando da analogia com a montagem de um *music-hall* à consideração dos procedimentos específicos ao cinema. Seu adversário de polêmica foi Vertov, que, com seu cinema de montagem de fragmentos tomados da “vida de improviso”, contrapunha-se a qualquer *ficcionalização*, tida como resquício de arte burguesa. Eisenstein combate no campo inimigo: em vez de simplesmente repisar seus argumentos favoráveis a uma encenação baseada em atrações, argumenta que não só os recursos formais de Vertov são, sim, “artísticos”, mas o são de modo insuficiente. A montagem vertoviana é caracterizada por Eisenstein como uma espécie de “Impressionismo primitivo”. Cada quadro de Vertov, realizado segundo o princípio da não-composição, seria estático, e sua justaposição provocaria uma excitação desordenada dos sentidos, e esteticista, porque desprovido de um cálculo dos efeitos produzidos no espectador. O resultado seria um “*tableau pontilhista*”, capaz de captar apenas a dinâmica externa dos eventos, e não as articulações

dialéticas da realidade social. O julgamento eisensteiniano considera que o “cine-olho”, o método vertoviano de decodificação do mundo pela montagem, é, de fato, contemplativo e propõe, em substituição, o “cine-punho”.

Eisenstein não fica apenas nessas considerações estéticas gerais. Ele entra nas minúcias especificamente cinematográficas da montagem de atrações. Já não basta indicar a justaposição entre o massacre dos operários e o touro sendo abatido no matadouro. Eisenstein lista os 38 planos que compõem a seqüência e comenta o modo como a montagem foi feita. E, mais importante que essa análise técnica da montagem, será o princípio que a guia, do “cine-punho”: se para Vertov, segundo Eisenstein, *A greve* é “uma tentativa de enxertar alguns métodos de construção do *Kino-Pravda* [cinejornal realizado por Vertov] no cinema de arte, as eventuais semelhanças que possam existir entre os dois trabalhos, no que diz respeito a técnicas de montagem, situam-se na “*forma exterior* [grifo de Eisenstein] da construção”, pois no “método formal de construção, *A greve* é o exato oposto do cine-olho. (...) O produto artístico é antes de tudo um trator que trabalha o psiquismo do espectador, segundo uma orientação de classe *determinada*”, e o cine-olho seria agitado somente exteriormente, já que não construiria suas variações rítmicas guiado por uma orientação ideológica de fundo. Sem isso, por mais frenético que o cine-olho pareça, ele acaba sendo, diz o ensaísta, contemplativo e estático.

Encouraçado Potemkin: A vanguarda em busca da comunicação

Encouraçado Potemkin (1925), realizado no mesmo ano de *A greve*, significou uma mudança substancial no estilo eisensteiniano. Tratava-se de uma narrativa muito mais linearizada, com mais personagens individualizados, e de um apelo emocional muito mais concreto.

Em *A greve*, o diretor cobria as várias fases do movimento, ao passo que, no *Potemkin*, ele se concentra num episódio específico, narrando-o como metáfora geral de um processo mais amplo. Ou seja, o *Potemkin* está mais próximo da narrativa realista e isso se especifica nos detalhes de composição: há muito mais continuidade espacial e temporal. Em *A greve*, a todo momento, havia uma ruptura que evidenciava a fratura da narrativa e provocava uma leitura alegorizante do que era visto. No novo filme, composto por cenas dramáticas concretas e contínuas, há muito menos quebras do foco

narrativo, o que resulta numa maior intensidade de *pathos*. Na epigramática frase de Eisenstein: “A greve é um tratado; o *Potemkin* é um hino” (1974a, p. 37).

A história dos marinheiros amotinados desenrola-se, segundo análise do próprio diretor, numa

unidade orgânica da composição (...) segundo as leis da austera composição da tragédia em sua forma tradicional de cinco atos (...):

I. Homens e vermes

Exposição da ação. As condições a bordo do encouraçado. Carne cheia de vermes. Inquietação entre os marinheiros.

II. Drama no convés

“Todos os homens ao convés!” Os marinheiros se recusam a comer a sopa cheia de vermes. Cena da lona [ordem de fuzilamento dos amotinados].

“Irmãos!” Recusa em disparar. Motim. Vingança contra os oficiais.

III. O morto clama por vingança

Névoa. O cadáver de Vakulinchuk no porto de Odessa. Luto diante do morto. Ato público. É içada a bandeira vermelha.

IV. A escadaria de Odessa

Irmanados o litoral e encouraçado. Botes com provisões. Descargas de fuzilaria na escadaria.

V. Diante da esquadra

Noite de espera. Encontro com a esquadra. Motores. “Irmãos!” A esquadra se recusa a atirar. (1982, p. 99)

A organicidade da estrutura é excepcional. Na continuidade narrativa, passa-se de um conflito pontual ao motim; do motim, ao levante da cidade; da cidade, ao movimento revolucionário contra a frota czarista. Os passos dessa evolução se dão segundo uma regra de simetria e, segundo a explicação do próprio diretor, “cada ato está claramente dividido em duas partes iguais (...) Cena da lona/motim; luto por Vakulinchuk/manifestação de protesto indignado; confraternização/descargas; esperando a esquadra/triunfo”. Cada uma dessas divisões é marcada por um ponto de cesura, que indica a passagem não apenas mecânica, mas de qualidade: uma inversão explosiva do que se desenvolvia na primeira parte do bloco.

Em *A greve*, na ausência de uma linha mais contínua, a narrativa apoiava-se em motivos que se repetiam e se desdobravam. No *Potemkin*, esses elementos destacados estão subsumidos no fluxo narrativo. Há menos repetição e mais pontuação: os elementos em destaque dão fechos sintéticos aos movimentos do filme. Citemos alguns desses elementos de pontuação: a quebra de um prato marca a explosão do motim; a cruz do padre marca o

tempo do fuzilamento dos amotinados e é associada, pela montagem, à espada do oficial; o *pince-nez* do médico serve primeiro como meio de destacar os vermes da carne podre e depois para simbolizar a morte do médico; a chama bruxuleante de uma vela sintetiza o luto por Vakulinchuk e um punho se fechando marca a passagem do luto à revolta; uma bandeira hasteada anuncia o encontro entre a tripulação e a população de Odessa; as botas perfiladas dos cossacos se opõem à multidão massacrada nas escadarias; um carrinho de bebê desgovernado exprime a situação das vítimas; as bocas dos canhões marcam, como uma longa nota, o suspense no confronto final do encouraçado com a frota czarista.

Todas essas pontuações são como notas de transição ou conclusão de movimentos. Movimentos que, diferentemente da fragmentação de *A greve*, vão sendo construídos por uma sutil modulação de gestos. É assim na repressão física da abertura: o marinheiro que é chicoteado e sufoca o choro, seguido pela lentidão dos gestos de trabalho dos que preparam a refeição de carne podre, até a explosão do prato espatifado. Mas isso não quer dizer que a continuidade reine absoluta no *Potemkin*. A dilatação do tempo no massacre na escadaria permite distorcer expressivamente cada lance: a mãe que é alvejada cai em planos sucessivos, que sublinham a dor de uma forma tão extrema que faz lembrar a transcendência barroca do êxtase de *Santa Tereza d'Ávila*, esculpida por Berrini. A multiplicação dos planos da multidão fugindo escadaria abaixo cria uma terrível suspensão temporal da violência. Inserções de detalhes tomados em primeiro plano, rostos e gestos retirados do fluxo humano, desestabilizam a continuidade espacial.

O que há de mais próximo entre *Potemkin* e *A greve* está num nível bem mais fundamental: Eisenstein continua buscando formas capazes de exprimir o fluxo de energia que move as massas nos movimentos revolucionários. Considerando o filme nesse plano, surgem similaridades: de novo, temos as idas e vindas da formação da vontade organizada das massas. Se, em *A greve*, temos uma apresentação gráfica do conflito, entre a marcha operária dissolvida pelos vetores das mangueiras de pressão, não deixa de haver grafismo na contraposição entre a repressão geometricamente organizada das botas e dos fuzis dos soldados e a desabalada carreira do povo de Odessa escadaria abaixo. Ainda mais importante que essa caracterização de grandes linhas de analogia formal, é a percepção de que “Eisenstein segue sendo um montador de atrações” (Bordwell 1999, p. 102). Elas estão agora mais amalgamadas à narrativa, mas continuam lá. Vejamos o caso do terceiro ato.

O cerimonial fúnebre para o herói Vakulinchuk começa pelo lento deslocamento da embarcação que conduz seu corpo até o porto. Além do simbolismo figurativo, com a evocação mitológica da barca dos mortos conduzida por Caronte, a solenidade é construída pelo contraste entre a brancura da fumaça espessa, da mesma cor dos marinheiros perfilados, e o mar escuro. Entre os elementos do ar e da água, o navio se desloca melancolicamente, numa decupagem com repetidas quebras de eixo, fazendo o movimento apontar em várias direções.

Passamos ao porto. Entre as mãos do morto, a decupagem destaca a vela. “A noite traz a neblina”, diz um letreiro. É como se o frio da morte se expandisse para o mundo inteiro. Por fim, surge uma pequena réstia de luz. Um brilho na água. Surge um primeiro pássaro. Uma mulher se ajoelha junto ao morto e reacende a vela. Um passante e logo outro prestam sua homenagem. Um primeiro aglomerado de pessoas se forma. Surge então um cordão humano que caminha para o cais. “Junto com o sol, uma notícia chega à cidade”, anuncia o letreiro: seguem-se planos de uma procissão que se desloca em silêncio para prestar sua homenagem. O povo preenche a infinidável escadaria de Odessa (trata-se de uma sofisticada retomada da marcha operária de *A greve*). A massa humana cerca o corpo. Os rostos da multidão se alternam. Um homem cobre seu pranto, o choro de uma senhora se exacerba. Um punho se fecha! A multidão se agita. Um grito é lançado e a energia represada explode em punhos e gritos, embalados por um discurso de agitação: “Povo de Odessa!”. A multidão marcha sobre a cidade. No encouraçado, os marinheiros se apinharam na torre. Completa-se o movimento: do velório que se estendia a toda natureza passamos à revolta que se alastrou pela cidade. A bandeira revolucionária é hasteada.

Esse memorável segmento será, num artigo teórico escrito no final dos anos 1920, citado como exemplo de “montagem tonal” – que “poderia ser também chamada de emotivo-melódica” (Eisenstein 2002, p. 85). Eisenstein ainda buscava novas revoluções cinematográficas, ou melhor, novas formas de expressar a revolução. Mas, depois de *Encouraçado Potemkin*, seu nome estava definitivamente inscrito não apenas na história do cinema soviético, mas na do cinema mundial.

Eisenstein maduro: *Outubro* e o cinema intelectual

Outubro (1927) foi uma encomenda governamental, para as comemorações dos dez anos da revolução. Na base do filme está uma crônica

dos acontecimentos de 1917. Entretanto, o objetivo da narrativa não foi a reprodução fatual, mas a construção do sentido geral da experiência, uma mitologia histórica: “O pequeno destacamento que invadiu o Palácio de Inverno se converte numa multidão (...) A reunião do comitê central de 10 de outubro, que não estabeleceu data alguma para a insurreição, se converte, nas mãos de Eisenstein, na votação de uma data exata” (Bordwell 1999, p. 103).

Vejamos o resumo da crônica histórica, segundo a competente análise de Bordwell (*ibid.*):

O levante de fevereiro, iniciado espontaneamente pela classe trabalhadora, é rapidamente apropriado pelas forças burguesas. O governo provisório insiste em seguir participando na Primeira Guerra Mundial, ao custo de fazer morrer de fome os trabalhadores e de adiar a reforma agrária. O regresso de Lênin do exílio galvaniza as massas, que se lançam às ruas de São Petersburgo em julho. Mas o governo provisório reprime a rebelião e prende os líderes bolcheviques. Alexander Kerenski, ávido de poder mas inepto, se converte no primeiro-ministro do governo de coalizão. O general Kornilov, antigo aliado de Kerenski, encabeça uma marcha contra-revolucionária sobre a capital, que é detida por ferroviários bolcheviques.

O outono se aproxima e os bolcheviques conseguem obter armas e o apoio popular. Em 10 de outubro, o comitê central bolchevique vota a favor de lançar uma insurreição armada para o dia 25 de outubro, data do início do segundo congresso pan-russo dos *sovietes*. Os bolcheviques organizam as tropas. Kerenski vai à Frente em busca de ajuda. Os ministros do governo provisório se entrincheiram no Palácio de Inverno, defendido por cossacos, cadetes e tropas femininas. Manhã do dia 25, enquanto o congresso de Smolny não cessa o debate, as tropas bolcheviques e a multidão se apoderam do Palácio de Inverno e prendem os ministros. Lênin sobe na tribuna do Congresso e anuncia que se consumou a revolução de operários e camponeses.

Baseado nesse argumento geral, Eisenstein dividiu sua narrativa em duas partes: a primeira condensa o processo que conduz até o dia 25 de outubro; a segunda narra o dia da tomada do Palácio de Inverno. A diferença entre as duas é marcante. É na primeira parte que se concentram as experiências do que Eisenstein viria a chamar de “montagem intelectual”: um tipo de ruptura da continuidade diegética que busca provocar no espectador uma reflexão conceitual. Já as ações do dia decisivo da revolução estão narradas de modo mais convencional: num estilo mais próximo à montagem paralela consagrada por

Griffith, alternam-se três linhas de ação (os debates no segundo congresso dos sovietes, as cenas das tropas nas imediações de São Petersburgo e as ações no interior do palácio). Ainda que Eisenstein não centre essa encenação da tomada do palácio em protagonistas individualizados, o entusiasmo romântico das massas foi suficiente para que a segunda parte fosse palatável para o regime que começava a restringir o espaço de experimentação. No entanto, *Outubro* conquistou seu lugar na história do cinema pela riqueza de sua primeira parte.

Já na abertura, o filme demonstra seu grau de ambição ensaística. Em lugar dos confrontos de fevereiro, que levaram à queda do czarismo, ele começa com a imagem da estátua do czar Alexandre III sendo atacada por um grupo de insurgentes. Os detalhes visuais contribuem para a abstração da representação: no lugar de uma locação, a estátua é filmada num fundo infinito de estúdio; os revoltosos amarram cordas na estátua, mas a continuidade espacial não se articula: ninguém aparece puxando a estátua, que se desmantela sozinha, como que sugerindo o apodrecimento do regime. A montagem faz com que um plano de centenas de fuzis erguidos, e outro de foices, anteceda à queda da estátua. Era evidente a referência à mortandade dos soldados enviados para o *front* e à fome que assolava os camponeses russos. Mas não são camponeses ou soldados que comemoram a vitória: os *closes* de gritos de saudação são de figuras tipicamente burguesas e a cena que se segue ao letreiro que anuncia a instalação do governo provisório é a de uma missa.

A cena seguinte nos leva a um campo de batalha, onde russos e “inimigos” confraternizam. Ali, reina a camaradagem proletária, sublinhada pelas brincadeiras com os capacetes de campanha, ironizados como símbolos de uma divisão e inimizade alheias a uma identidade de classe internacional. A confraternização proletária, entretanto, dura pouco. A senha para a destruição dessa miragem de paz é a imagem de um lacaio curvando-se na entrega de um documento, cujo conteúdo o *intertítulo* explicita como a capitulação do governo provisório aos interesses dos aliados e à manutenção da Rússia na guerra. A interpretação da permanência na guerra como traição ao proletariado completa-se com a associação da imagem de um grupo de soldados entrincheirados com a da “ameaça” de um tanque sendo produzido numa linha de montagem. Novamente, a justaposição de imagens sugere ao espectador uma articulação intelectual, uma causação mais complexa do que a simples ação física imediata.

A interpretação do sentido histórico completa-se no último segmento: aos soldados esmagados por um “tanque conceitual”, situado no espaço

completamente diverso de uma linha de montagem, articulam-se quadros fixos de enormes e imóveis filas noturnas de famintos. A imagem do pesado tanque, na fábrica, descendo “sobre” os soldados, nas trincheiras, é alternada com letreiros que indicam o peso progressivamente menor das rações de pão (“400 g”, “200 g” etc.). A essas imagens soturnas, segue-se uma compacta multidão. Mas, ao contrário da lassidão das filas de famintos sob a neve da madrugada, há agora algo de eletrizante, que se anuncia nos rostos tensos da multidão. Um *close* extasiado e um letreiro rompem a expectativa: “É ele!”, “Ulianov!”. Surge Lênin. O líder discursa, pedindo terra, pão e paz.

Ao longo do filme, esse tipo de conceitualização construída pela montagem será abundante: o artificialismo do poder de Kerenski, por exemplo, será figurado pela repetição do mesmo plano dele subindo as escadas do Palácio de Inverno, como se não saísse do lugar. No segmento “Deus e a pátria”, depois de um apelo à manutenção da ordem em nome dessas forças atávicas, Eisenstein procede a uma desmontagem metódica dessas entidades: uma sucessão de imagens de divindades, numa descendente de complexidade que termina num ídolo muito primitivo, e uma sucessão de emblemas e medalhas militares explicitam a arbitrariedade dessas construções ideológicas.

Esse trabalho conceitual lançará mão, fartamente, de interpolações de objetos deslocados de seus espaços: um pavão mecânico – parte do espólio czarista que lembra as quinquilharias associadas aos burgueses em *A greve* – serve de caricatura de Kerenski; ao chamado bolchevique para que o proletariado se arme, um fuzil será montado por uma sucessão de imagens; no final do filme, marcando a vitória da revolução, uma coleção de relógios do mundo inteiro sublinha o sentido universal do evento, que realizaria a teleologia marxista.

Há no filme um destaque especial para as estátuas (do czar; de Napoleão; os amantes de Rodin, que se contrapõem à brutalização das mulheres integrantes do batalhão feminino; as estátuas egípcias; os ídolos religiosos). Eisenstein, convocado a criar um monumento comemorativo, manipula os monumentos dos poderes do passado, revelando sua fragilidade diante da ação histórica. A desnaturalização da montagem intelectual atua desmontando a aparência de realidade não apenas da cena ficcional, mas também da encenação dos poderes que se reificam e monumentalizam. Às vésperas do congelamento stalinista, que degeneraria o processo revolucionário num culto à personalidade que repunha antigas relações entre povo e autoridade, não é pouca coisa essa meditação sobre a simbologia do poder.

É possível ver nesse vivo interesse pela herança cultural um traço do pensamento eisensteiniano que irá se aprofundar em seus estudos teóricos – e mesmo em seu trabalho de diretor, em *Ivã, o terrível, parte I* (1944) e *II* (1958). Não se trata de uma valorização fetichista do passado, mas uma consideração da permanência do passado no presente, que caberia reelaborar permanentemente, submetendo o passado aos novos sentidos da história. Noutras palavras, com Eisenstein, “o projeto construtivo incorpora a tradição”, como resume Ismail Xavier (1994, p. 363): não se deixam de seguir as divisas da explicitação da construção formal e de sua associação à tarefa da construção da nova sociedade. Mas Eisenstein não concorda com a *tabula rasa* cultural proposta por muitos construtivistas – em especial por Vertov –, que afirmava a morte da tradição artística e a necessidade de uma representação que partisse do zero. Lembrando o desafio iconoclasta ao qual Eisenstein se propusera quando jovem – aquele de matar a arte – pode-se dizer que, quando entra em sua fase madura, o cineasta já redefinira o desafio como uma luta interna às fronteiras da arte.

Se os exemplos citados e as questões por eles suscitadas sugerem a riqueza ensaística de *Outubro*, não são suficientes para explicar a força emocional do filme, que é tão importante quanto o aspecto conceitual. Razão e emoção formam um par indissociável para o defensor do “cine-punho”. O desenvolvimento do “cinema intelectual” não poderia se dar em detrimento do *pathos*. Essa combinação está presente no desenho geral do filme: sintomaticamente, a passagem da predominância ensaística da primeira parte para o fluxo de ação da segunda é marcada por uma vertiginosa montagem da festa da vitória contra a tentativa de golpe de Kornilov. Os bolcheviques e os soldados desarmados fundem-se, pela montagem, em um só corpo, rodopiando numa dança frenética. Nessa e em várias outras cenas, como a do célebre massacre na ponte de São Petersburgo, Eisenstein investe na energia bruta da encenação e da montagem, como forma de mobilização do espectador. No massacre da ponte – herdeiro da repressão aos operários de *A greve* e do ataque das tropas czaristas ao povo, na escadaria de Odessa –, Eisenstein prossegue aperfeiçoando sua montagem de atrações, reunindo reflexão conceitual e explosão de energia das massas, equação de engenharia e impulso surrealista.

A cada volta em sua espiral criativa, Eisenstein busca manter o já conquistado e experimentar novas formas de realizar a síntese cinematográfica entre emoção e razão, passado e presente, arte, ciência e revolução.

O cinema intelectual: Teoria de um novo cinema

No final dos anos 1920, Eisenstein amadurecera seu pensamento teórico. A teoria do “cinema intelectual”, parcialmente realizada em *Outubro*, propunha-se como superação dialética do conjunto da experiência do cinema russo dos anos 1920 – e, consequentemente, de toda história do cinema até então.

O mais importante ensaio dessa fase do pensamento eisensteiniano é “Dramaturgia da forma do filme” (ou “Stuttgart”),² no qual o autor busca dotar a reflexão sobre o cinema de uma epistemologia baseada numa filosofia dialética. Dessa perspectiva, Eisenstein retoma criticamente o conjunto da reflexão russa sobre cinema. Ele refuta a idéia, assentada por Kulechov e Pudovkin, da montagem como justaposição ritmada de segmentos estanques, “como tijolos”. Segundo Eisenstein (*apud* Albera 2002, p. 87):

De meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (...) Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo.

Dessa idéia seminal do “conflito” como base de tudo, Eisenstein desenvolve uma visão do cinema como fluxo incessante de choques em vários níveis expressivos, o que o leva a sistematizar uma escala de “métodos de montagem” (2002): montagem métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Cada método – compondo uma hierarquia de níveis de complexidade – mobiliza um espectro de elementos em “conflito”. A idéia-chave é que cada corte se apóia em alguma conexão específica, uma “dominante”, como chama o autor, apropriando-se da linguagem musical.

A montagem *métrica* baseia-se em relações entre o tamanho dos planos justapostos, e Eisenstein, desenvolvendo a analogia musical, compara essas

2. O texto tem duas versões em português. A primeira, “Dramaturgia da forma do filme”, está incluída em *A forma do filme*. A outra versão, “Stuttgart”, é resultado de um rigoroso cotejo de várias versões e traduções e serve de base para o amplo estudo *Eisenstein e o construtivismo russo*, de François Albera, certamente o mais importante livro sobre Eisenstein já publicado no Brasil.

relações a compassos. O segundo tipo de montagem é a *rítmica*, na qual “é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro” (2002, p. 81), que conduz o olho do espectador, diz Eisenstein. A *montagem tonal* é aquela que se baseia no “tom emocional dominante dos fragmentos” (2002, p. 82). Bordwell sugere que se trata da “qualidade expressiva que impregna os planos” (1999, p. 159) de uma seqüência. Eisenstein dá como exemplo a melancólica seqüência da neblina, no *Potemkin*, baseada na imersão geral dos objetos quase imóveis naquela densa atmosfera esbranquiçada – num exemplo de análise filmica capaz de se concentrar em conjuntos de variáveis plásticas que organizam linhas de costura da montagem (luz, sombra, cor, linhas, volumes, velocidades etc.). Na *montagem atonal*, como o nome já indica, temos uma superação dialética mais contundente em relação aos tipos anteriores. Aqui, já não há uma linha “dominante”: todos os elementos expressivos são mobilizados em igual medida. Ele apela para duas comparações explicativas: uma é como teatro *kabuki*, onde o impacto sobre o espectador é obtido pela justaposição de múltiplos canais expressivos simultâneos, sem hierarquia. A outra comparação é com a música de Debussy, que abriu caminho para a ruptura radical de Schoenberg com o tonalismo, multiplicando notas “selvagens”, ou seja, não justificadas segundo as regras da harmonia.

Um cinema do futuro, capaz de mobilizar todos esses métodos de montagem, atuando em níveis variados para a formação de conceitos na mente do espectador, seria um cinema que teria alcançado a montagem intelectual.

Vertov: *O homem da câmera e a decodificação do mundo pela montagem*

No ambiente altamente polêmico do cinema russo dos anos 1920, o confronto entre Eisenstein e Vertov foi o mais importante. Como vimos, Eisenstein desenvolveu uma vertente de construtivismo de vocação sintética, interessada em incorporar, de forma revolucionária, o passado burguês da cultura. A estratégia de Vertov era outra: para ele, a revolução era um recomeço. Era preciso fazer *tabula rasa* do passado e aderir ao presente por meio de uma linguagem também contemporânea.

Ainda que todos os cineastas soviéticos dos anos 1920 trabalhassem sob a égide vanguardista do construtivismo, Vertov foi, provavelmente, o que tentou

realizar de modo mais radical os princípios do movimento. Ele buscou uma versão cinematográfica da luta do poema-fato de Maiakovski contra o que julgava serem ranços simbolistas (Eisenstein incluído). No plano da produção, sua utopia era substituir a instituição do cinema – com seus profissionais, técnicos e sistema econômico de produção, distribuição e exibição – pelos *kinoks*, os membros do movimento criado por Vertov para a realização de um cinema radicalmente novo, baseado numa rede coletiva de colaboradores.

No plano artístico, o “cine-olho” de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais.

Por cine-olho entenda-se “o que o olho não vê”
como microscópio e telescópio do tempo
como o negativo do tempo
como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias. (Vertov 1983, p. 261)

A variedade e a intensidade dos procedimentos empregados no cine-olho, mais vertiginoso e inorgânico que os experimentos de Eisenstein, deram ensejo às recorrentes acusações de formalismo, tanto por parte de colegas de vanguarda como por parte dos conservadores formais que viriam a tornar o realismo socialista ideologia oficial.

Inversões temporais da projeção, aceleração, congelamento e *ralenti* da imagem, sobreposições, animações, justaposições infinitesimais – de até um único fotograma –, choque de angulações, intensas variações rítmicas: Vertov experimentou, ao longo da década de 1920, um leque de recursos de montagem tão extraordinário que, ainda hoje, acostumados que estamos às tremendas facilidades abertas pela edição digital, é capaz de nos surpreender. Essa intensa experimentação amadurece em *O homem da câmera* (1929), consolidando a passagem “de mágico a epistemólogo”, como disse Anette Michelson (1979). Ou seja, passa-se do anterior emprego dos procedimentos de modo a chamar a atenção para algum fenômeno específico – como a inversão, em *Kinoglaz* (1924), da série de planos que acompanham a produção do pão, indo da padaria até o plantio do trigo – para um modo de operação mais complexo, totalizante e reflexivo. A reflexividade é uma marca crucial desse filme-síntese, em que, o tempo todo, Vertov comenta sua própria realização e lugar social. A presença constante do “homem da câmera”, filmando tudo e todos, assim como as aparições da montadora, revelam o processo de construção do filme como algo feito por artistas-operários.

O cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do “cine-verdade”, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o “cine-olho” reconstrói radicalmente as imagens-fato.

Vejamos como está estruturada a obra-prima de Vertov. Tematicamente, *O homem da câmera* segue a forma de organização dos cinejornais e do longa anterior, *Kinoglaz*, dividindo o material em blocos: a cidade dormindo, a cidade acordando, a circulação social, o trabalho e o lazer – e, emoldurando esses blocos, há um prólogo e um epílogo francamente metalingüísticos, com a inserção em cena da projeção cinematográfica do próprio filme a que assistimos.

O prólogo apresenta o mecanismo da projeção, incluindo não apenas o aspecto técnico, mas também sua organização como espetáculo público. Na abertura, prédios, anúncios, ruas e praças da cidade surgem como um palco vazio, à espera da ação. O filme destaca uma mulher dormindo em seu quarto, alguns mendigos que dormem em bancos de praça e, desdobrando a metalinguagem do prólogo, o operador de câmera, que acorda antes de todos para filmar a vida que começa. As ruas e os rostos são lavados e o espetáculo se inicia.

No segundo bloco, como que sacudida pelas tomadas feitas pelo câmera de um trem em alta velocidade, a cidade desperta de vez: as ruas se enchem de tráfego e pessoas, os operários acorrem às fábricas, as lojas são abertas. Ao final desse bloco, há um momento notável de reflexividade: em pleno movimento vertiginoso de uma carruagem, a imagem se congela e nos são revelados os bastidores da construção filmica. Passamos à sala de montagem e a imagem congelada se mostra como fotograma. Essa evidência escancarada do trabalho construtivo do cine-olho é a senha para que se passe a um novo patamar de análise filmica do mundo.

No bloco três, a cidade aparece não mais como uma enorme massa em movimento, mas como um fluxo ordenado de trocas sociais. Depois do motivo ao mesmo tempo concreto e metafórico da porta giratória, segue-se a central telefônica, o controle do tráfego e chega-se à montagem e desmontagem das relações civis, pela exibição de um registro de casamento seguido por um divórcio. Ou seja, o que nos é exibido pela análise do cine-olho é o próprio tecido institucional da sociedade, em seus fluxos construídos por relações transitivas e sempre passíveis de reconstrução.

Desse bloco mais explicitamente epistemológico, passamos à análise da base material da sociedade: o trabalho. Com base em trabalhos manuais diversos, vai sendo composto um retrato coletivo do trabalho social. Os cortes nos conduzem de mão em mão: da cosmética ao trabalho nas minas, passando pelo trabalho do operador de câmera e da montadora, tudo se relaciona. Ao mesmo tempo, o trabalho humano vai sendo associado ao maquinário, tanto na relação imediata do operário com a linha de montagem como no espectro mais amplo dessa mecanização, que envolve os altos fornos das indústrias de base, que constroem as máquinas, e as usinas que geram a energia elétrica que move esse mundo industrial. Aqui, o elogio futurista do mundo repleto de máquinas assume coloração comunista: a máquina existe em função e em relação com o homem, o novo homem da sociedade desalienada que surge da revolução. Coroando essa ode ao trabalho na sociedade soviética, e reforçando a dimensão reflexiva do filme, esse bloco termina com a célebre fusão entre o homem da câmera e as máquinas. O novo homem surge, construído pelo método de montagem do cine-olho.

Por fim, a quinta parte traz um painel espetacular dos corpos fora do trabalho, em momentos de relaxamento, como à beira-mar, ou empenhados em diversos esportes, coreografados como balés pelos ângulos, justaposições e variações de velocidade do filme. Na moldura final do epílogo, retornamos à sala de projeção e o filme a que assistímos torna-se filme dentro do filme, em mais uma volta da espiral metalingüística. E, num grandioso “acorde” visual final, vemos o Teatro Bolshoi – símbolo da arte ficcional burguesa – “implodir” por um último efeito de montagem.

Essa descrição das partes de *O homem da câmera*, entretanto, é enganosa. Dada a substituição de uma linha narrativa por uma forma de organização baseada num tremendo investimento nas relações formais entre os planos, esses recortes temáticos são frágeis, dando margem a diversas propostas de segmentação do filme por parte dos analistas.³ O melhor é tomar o que foi apresentado como um mapa indicativo, uma orientação que nos auxilie a passar para o nível fundamental de consideração do filme, ou seja, suas articulações formais.

3. Ver Petric (1987). O autor, certamente o maior especialista no filme, apresenta várias propostas alternativas de segmentação (pp. 72-76). Seguimos aqui, basicamente, a segmentação apresentada por Gervaiseau (2000).

Um procedimento crucial que, ao mesmo tempo, é próximo das divisões temáticas e revela como estas são tênuas, é o que Vlada Petric chama de “montagem disruptiva-associativa”. Trata-se de interpolações de imagens claramente distintas dentro de uma série, antecipando e preparando um motivo que será trabalhado numa nova série logo à frente. Por exemplo, no final da seqüência do movimento da charrete, surgem planos de tráfego em várias direções. Essas imagens preparam a seqüência seguinte, centrada no controle do tráfego. Mas a montagem disruptiva-associativa situa-se ainda no nível mais simples da montagem, aquela do estabelecimento da ordem do material. O primeiro nível de formalização ocorre na fotografia. De modo semelhante à pesquisa fotográfica de Rodchenko, em *O homem da câmera* os planos freqüentemente são compostos de modo a “desrealizar” a imagem, estimulando no espectador uma fruição atenta à dimensão pictórica e bidimensional da imagem na tela. A imagem do operador de câmera escalando a estrutura de uma ponte, ainda no início do filme, é um bom exemplo do uso de alto contraste para uma composição geometrizante. Por vezes, são detalhes de objetos em movimento, como em muitos casos de tomadas de máquinas em operação. O efeito associa a beleza plástica à potencialização do dinamismo que Vertov imprime ao conjunto de sua representação da sociedade soviética.

Outro recurso recorrente na composição do plano é resultado de trucagem. Novamente, Rodchenko é uma referência fundamental, nesse caso envolvendo suas fotomontagens. Várias vezes, Vertov faz fotomontagens dinâmicas, sobrepondo planos. Imagens de tráfego são muitas vezes apresentadas assim, mas há casos mais sofisticados, como aquele da câmera “gigante”, sobreposta ao topo dos prédios, que gira sobre seu próprio eixo. A imagem, interposta ao casamento e ao divórcio, indica a reversibilidade não só do estado civil, mas, graças à dimensão pública sugerida pela câmera sobre a cidade, do conjunto das relações sociais. Pode-se ver, então, o que há de injusto na acusação de Eisenstein ao suposto “pontilhismo” de Vertov: apesar de negar-se a encenar para a câmera, de modo algum ele se restringe a tentar usar a moviola como um meio artificial de resolver problemas de uma filmagem precária. O que ele faz é investir numa formalização plástica próxima às artes visuais.

Na tessitura fina da construção rítmica, *O homem da câmera* trabalha também em altos níveis de formalização. Como vimos, Eisenstein acusava Vertov de construções métricas tão complexas que se tornariam inapreensíveis pelo espectador. Usando de ironia, Eisenstein falava de “intervalos inaudíveis”, criticando a “teoria dos intervalos” de Vertov.

Vertov não era um erudito ensaísta, como Eisenstein. Seus escritos são manifestos, intervenções pragmáticas nas polêmicas do momento. Seu conceito de “intervalo”, por exemplo, é uma arma de defesa da visão de montagem como atitude epistemológica e política, uma decodificação cinematográfica do mundo diante do mundo. Intervalo é “correlação”, entre planos, ângulos, movimentos, luz, velocidades – entre os elementos cinematográficos com os quais se reconstrói o mundo visual de modo significativo. Vertov levava esse princípio às raias do delírio, compondo um fluxo de imagens tão trabalhadas que era impossível ao espectador perceber tudo o que se passava no plano formal. Aquilo que Eisenstein via como “formalismo”, podemos ver como um trabalho subliminar sobre o espectador.

Incorporando as conquistas do suprematismo de Malevich (nas composições geométricas produzidas por enquadramentos de detalhes industriais, numa fotografia altamente contrastada), da fotomontagem de Rodchenko (nas sobreimpressões por trucagem ou pela justaposição fotograma a fotograma), do poema-fato de Maiakovski (aferrando-se à captação da vida de improviso e submetendo-a a operações de desmontagem e remontagem), o cine-olho de Vertov inscreve-se na galeria da arte construtivista: ele constrói um discurso cinematográfico que, apresentando reflexivamente seu modo de operação, faz “experiências” com as imagens do mundo, decodificando-o segundo um método que lembra a proposta marxista de passar do positivismo do dado empírico ao ponto de vista crítico de um “concreto pensado”.

Depois da revolução

Com a consolidação do stalinismo, o realismo socialista como política oficial estancou a pujança da arte de vanguarda. A nova situação foi desastrosa para os artistas: desiludido com os rumos da revolução, Maiakovski suicidou-se em 1930; Malevich foi obrigado a voltar ao figurativismo; Vertov, depois de expandir seus experimentos para o cinema sonoro, não mais obteve recursos para seus projetos, acabando a vida como diretor de cinejornais oficiais – morreu em 1954, antes de sua genialidade ser mundialmente reconhecida; Meyerhold, depois de muitos problemas com o governo, foi executado.

Do panteão construtivista, apenas Eisenstein conseguiu continuar atuando. Depois da “viagem de estudos” de três anos pelo Ocidente, ele, Tissé e

Alexandrov retornaram à URSS. Eisenstein passou a dar aulas e viu sua influência e prestígio declinarem vertiginosamente, acusado pelos próprios colegas de intelectualismo decadentista. Sua resposta e ressurgimento aconteceram com *Alexandre Nevski* (1938), complexa solução de compromisso entre a demanda nacionalista e stalinista (a identificação entre o antigo grão-duque e Stálin é patente) e a preservação de algum grau de experimentação formal do filme. Eisenstein alcançou sucesso completo, de público, de crítica e político, sendo elogiado pelo próprio Stálin. Seu último trabalho foram as duas partes de *Ivan, o terrível* (1944 e 1958); ele morreu antes de realizar a terceira. Eisenstein reinventou-se nessa última obra, aprofundando a tendência de incorporação de tradições estéticas e combinando epopéia nacionalista, tragédia shakespeariana, mistura de técnicas teatrais, combinações altamente simbólicas, agora numa composição hierática dos planos, distante das vertiginosas montagens da década de 1920.

Entretanto, apesar da derrota daquela que foi uma das gerações de artistas mais brilhantes da história, o fantasma russo continuou assombrando os que vieram depois. No novo começo modernista do pós-guerra, anunciado pela leitura baziniana do neo-realismo, a vanguarda russa era a referência a ser superada. Mas, ao mesmo tempo, Jean Rouch e, por intermédio dele, Jean-Luc Godard, reconheciham em Vertov uma influência fundamental. E, a partir dos herdeiros de André Bazin em *Cahiers du Cinéma*, em sucessivas gerações da crítica, a polêmica em torno da montagem soviética esteve em pauta.

Todos os cineastas que, nos anos 1960, trabalharam numa chave que associava estética e política, tinham na escola soviética uma referência incontornável. No Brasil – citando um momento seminal – basta assistirmos à cena do massacre de Monte Santo, em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), para percebermos a presença de Eisenstein.

Hoje, com os movimentos modernistas derrotados, o cinema russo dos anos 1920, como não podia deixar de ser, segue o destino da revolução que lhe deu origem: permanece na consciência mundial como promessa sufocada de um futuro para a humanidade.

Referências bibliográficas

ALBERA, F. (2002). *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify.

- BORDWELL, D. (1999). *El cine de Eisenstein*. Barcelona/Buenos Aires/Cidade do México: Paidós.
- EISENSTEIN, S. (s.d.). "Como me hice director de cine". In: *Anotaciones de un director de cine*. Moscou: Progresso.
- _____ (1974a). "Constanza". In: *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- _____ (1974b). "Le montage des attractions au cinéma". In: *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- _____ (1974c). "Sur la question d'une approche matérialiste de la forme". In: *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- _____ (1982). "Unidade orgânica e 'pathos' na composição do Potemkin". In: *O encouraçado Potemkin*. São Paulo: Global.
- _____ (1983). "Montagem de atrações". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Brasiliense.
- _____ (2002). "Métodos de montagem". In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FER, B. (1998). "A linguagem da construção". In: FER, B.; BATCHELOR, D. e WOOD, P. *Realismo, racionalismo, surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify.
- GERVAISEAU, H. (2000). "O abrigo do tempo". Tese de doutorado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ.
- KEPLEY Jr., V. (1992). "Mr. Kuleshov in the land of the modernists". In: LAWTON, A. (org.). *The red screen: Politics, society, art in soviet cinema*. Nova York: Routledge.
- MALEVICH, K. (1976). "From cubism and futurism to suprematism: The new painterly realism". In: BOWLT, J. (org.). *Russian art of the avant-garde: Theory and criticism*. Nova York: Viking Press.
- MAIAKOVSKI, V. (2003). *Poemas*. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva.
- MICHELSON, A. (1979). "O homem da câmera: De mágico a epistemólogo". *Revista de Cinema Cine-Olho*, 8/9, pp. 12-32.
- PETRIC, V. (1987). *Constructivism in film. The man with the movie camera, a cinematic analysis*. Londres: Cambridge University Press.

- RIPELLINO, A.M. (1971). *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva.
- SCHNITZER, J.; SCHNITZER, L. e MARTIN, M. (orgs.) (1975). *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca: Sígueme.
- TARKOVSKI, A. (1988). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- VERTOV, D. (1983). “Nascimento do cine-olho”. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Brasiliense.
- XAVIER, I. (1994). “Eisenstein: A construção do pensamento por imagens”. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras.

SURREALISMO*Eduardo Peñuela Cañizal*

OSurrealismo, como movimento de vanguarda que se desenvolve durante os primórdios da terceira década do século passado e alcança o apogeu por volta de 1933, baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos. Seguindo esse argumento e admitindo ser a linguagem um fenômeno universal, em que, além das chamadas línguas naturais, congregam-se todos os meios de que se servem os humanos para se comunicar, pode-se dizer que o Surrealismo é, dentre os movimentos principais das chamadas vanguardas históricas – Futurismo, Cubismo e Dadaísmo –, aquele que com mais persistência se entrega ao trabalho de liberar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens – para citar tão-somente duas causas determinantes e interligadas – desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, consequentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de expressar, de maneira entranhável, idéias, sentimentos e modos de comportamento. A firme vontade de eliminar os efeitos mais nefastos desse tipo de deturpação assentava, assim, os alicerces do culto dos surrealistas à expectativa de que o homem também se libertaria de alguns dos fardos que o condenam a uma existência degradada.

Desse ponto de vista, parece coerente lidar com o pressuposto de que a principal subversão do Surrealismo recai sobre a linguagem, sempre

considerada como estrutura constituinte do humano e, conseqüentemente, como sistema formador de um complexo campo simbólico, cuja sondagem propiciaria dados que permitissem o acesso a determinados domínios da realidade superior. Fiel a essas idéias, o cinema surrealista, mesmo tendo herdado dos movimentos de vanguarda citados o espírito subversivo, centralizou fundamentalmente seus objetivos na construção de textos visuais em que a organização de componentes de vários códigos permitia, de um lado, a formação de mensagens originais e, de outro, moldar essas mensagens ao desejo de recuperar com elas parcelas da essência de relações humanas mais justas. O cinema surrealista representava, portanto, uma tentativa artística de transformar a expressividade em instrumento apto ao iniludível propósito de fazer com que a linguagem desentranhasse algo dos seus incontáveis segredos.

Para levar a cabo semelhante empreendimento, havia necessidade, contudo, de se entregar ao jogo de arquitetar combinatórias de signos cujas estruturas não respeitassem as normas de uma lógica havida pelos surrealistas como produto das diversas perversidades ideológicas perpetradas por aqueles que, em nome dos conceitos de ordem e de justiça da sociedade burguesa, protegiam a hipocrisia e manipulavam, sem escrúpulo, promessas de um mundo melhor. Era prioritário, portanto, transformar a rebeldia surrealista contra esse estado das coisas numa ferramenta capaz de reajustar os diversos componentes da linguagem e, dessa maneira, criar modalidades expressivas surpreendentes, mas apropriadas, em termos artísticos e sociais, com o intuito de resgatar significados cuja espontaneidade tinha sido soterrada pelos diversos autoritarismos postos em prática no decurso da caminhada humana. Ora, se, para os surrealistas da vanguarda, embebidos inicialmente nos postulados do manifesto de 1924, o homem é um sonhador pertinaz e sempre descontente do lugar em que os acasos da vida o situam, era uma obrigação premente escavar as cristalizações, incrustadas nos processos de comunicação, em que o descontentamento fincou suas raízes, pois, uma vez feitas as escavações, viriam à tona substratos responsáveis pelas diversas maneiras de se manifestar essa insatisfação. Em outras palavras, era imprescindível, para o cinema surrealista, atinar com a seiva que circula no sistema vascular das palavras, das imagens e dos gestos, já que o conhecimento do que há de entranhável nesse sistema forneceria bases sólidas para se adentrar na aventura das transformações individuais e coletivas.

Talvez tenha sido inicialmente a pintura surrealista – Dalí, Miró, Magritte e tantos outros – o meio comunicativo mais eficaz para fazer com que emergissem alguns desses substratos. Tomem-se, com o intuito de deixar

a questão mais clara, substratos concernentes ao distanciamento e sua repercussão nos atos de convivência, pois, tanto nas manifestações artísticas quanto nas sociais, as normas, impostas de contínuo pela força – entenda-se, para delimitar o problema, pelas forças da guerra e do autoritarismo –, não só determinam os usos dos vários suportes da comunicação, mas também as formas conservadoras que esses suportes, sujeitos quase sempre ao arbítrio do poder dominante, devem assumir. A antropologia mostrou que os povos invasores impõem suas línguas tidas como naturais e, além disso, prescrevem hábitos definidos segundo as suas conveniências, segundo valores que denunciam uma visão de mundo completamente alheia à dos vencidos, forçados a suportar o peso da opressão e a renunciar a tradições ancestrais. Fenômeno que, em escala social menor, reflete-se também nas instituições familiares cada vez que a intransigência dos pais acarreta desconforto para os filhos e estes, para exibir os sinais da sua discordância, assumem hábitos diferentes, por exemplo, no uso da língua e da vestimenta. Opondo-se radicalmente a tudo quanto denote repressões dessa natureza, a linguagem pictórica, ancorada em suportes propícios à manifestação de imagens e gestos, foi, nas mãos dos surrealistas, um instrumento para combater as aleivosias provocadas pela deturpação da linguagem, visto que, em tais aleivosias, a intransigência e a hipocrisia da sociedade armazenavam as causas basilares da constante insatisfação dos seres humanos no transcurso da história.

Os grandes pintores surrealistas acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência. Compreende-se que, nesse quadro de referências, as obras pictóricas do Surrealismo, inspiradas com freqüência no pensamento de Freud, proclamaram a importância de representar os processos do inconsciente, da alucinação e do sonho. Com isso, as imagens reprimidas e os traumas de diversa ordem vieram à luz. Foi, por conseguinte, um jeito de lutar contra os tabus da sociedade e fazer com que eles fossem relegados a um plano secundário e, em seu lugar, aparecessem os encantos das coisas e dos objetos que emergiam na vida social quando esta se via livre das amarras da repressão. Acreditando que a falta de convivência entre os humanos era um indício claro de uma ordem social hipócrita, os pintores surrealistas, mesmo tendo a certeza de que tal ordem não desapareceria facilmente, lançaram-se à tarefa de construir configurações pictóricas que encarassem essas múltiplas aberrações e, no intuito de combatê-las sem trégua e de buscar outros padrões de

convivência, urdiram construtos plásticos em que elementos distantes encontravam espaço onde a proximidade das múltiplas facetas do humano e das coisas tivesse cabida. Seu desejo era mostrar que, sendo a linguagem uma realidade constituinte do ser humano, as estruturas expressivas dessas obras artísticas poderiam, um dia, estabelecer, como combinatórias de signos que transcendiam as barreiras da impostura, uma visão de mundo capaz de indicar o rumo para chegar até os alicerces de uma sociedade mais condescendente e harmoniosa.

A imagem literária criada por Lautréamont – poeta francês do século XIX admirado pelos surrealistas – quando, numa passagem de seus *Cantos de Maldoror* (1869), define a beleza como o “encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”, expressa à perfeição o lema de que a convivência nasce da aproximação, num lugar do espaço poético, de coisas distantes e às vezes contraditórias. Tal divisa foi explorada pelos pintores do Surrealismo até a exaustão e o cinema surrealista mais autêntico se vale dela em filmes tão representativos como *Um cão andaluz* (Luis Buñuel, 1929) e *A idade de ouro* (*idem*, 1930). Além disso, esse tipo de junção não só transmuta a disposição habitual dos objetos da realidade cotidiana, mas põe em evidência o papel que o inconsciente desempenha nesses deslocamentos, valorizando, sobremaneira, as visões alucinatórias e os recursos da “escrita automática”, isto é, a prática de ir concatenando, sem levar em conta pressupostos racionais, frases ou imagens aparentemente absurdas, objetos ou coisas desprovidos de qualquer semelhança palpável. Ao abrigo dessas idéias, os postulados do Surrealismo foram se consolidando durante a década de 1920, sem que, em nenhum momento, os representantes do movimento – literatos, pintores, fotógrafos e cineastas – abdicassem do princípio de que o culto à liberdade, em todos os sentidos, deveria estar sempre acima de qualquer norma.

O cinema, já nos seus primeiros balbucios, libertara as linguagens dos gestos e dos objetos das amarras utilitárias. Em particular, o cinema surrealista encarnou e encarna uma constante luta contra a sacrossanta perseverança do uso conservador dos signos contra os lacres utilizados para engarrafar a significação e imobilizá-la nos parâmetros de uma ordem social hipócrita. Enfim, não há como se recusar a admitir que o cinema, mesmo em seus primórdios, além da renovação do espetáculo, abria caminho rumo ao resgate de étimos esquecidos por meio da utilização de recursos expressivos incomuns, algo que, com certeza, interessou muito aos surrealistas e deixou marcas

indeléveis naqueles filmes que fundam a cinematografia desse movimento. Em razão disso, é legítimo afirmar que não só as imagens cinematográficas assumiam um papel relevante na escrita fílmica, mas também os procedimentos de estruturação dos textos visuais, procedimentos esses que, em virtude da sua originalidade, passaram a constituir um instrumento modelador mediante o qual se realizavam inesperados acoplamentos de componentes de diversas linguagens, fossem elas verbais ou não.

Na pintura, as imagens, aparentemente desagregadas do sistema narrativo, surgiam ostentando seus atributos mais específicos. A representação fotográfica já deixara em evidência, para os indivíduos da segunda metade do século XIX, a riqueza expressiva da gestualidade e, em muitos casos, os traços de significados imperceptíveis a olho nu se manifestavam na postura ou nos gestos surpreendidos de uma pessoa fotografada. Vale dizer que, se a fotografia estática tornara visíveis porções das pessoas e do mundo que, no geral, não eram percebidas, as imagens que se imbuíram da ilusão de movimento multiplicaram de maneira surpreendente o circuito do olhar e propiciaram o surgimento de formas expressivas em que se desencadeavam complexos processos de relação. Ou seja, elementos que pareciam próximos guardavam entre si uma impressão de distância ou, então, coisas que existiam separadas no tempo e no espaço se tornavam, uma vez estabelecidas as condições expressivas de convivência, extremamente solidárias, o que colocava em evidência um entendimento de poesia nascido do processo de unir signos ou palavras que nunca estiveram juntos.

Vem ao caso que os filmes realizados pelos dadaístas e pelos surrealistas são vistos, ainda em nossos dias, como frutos de um movimento único de vanguarda, embora as posições ideológicas e estéticas dos dadaístas e dos surrealistas sejam, em muitos aspectos, bastante divergentes. Pode-se dizer que tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo coincidiam no intento de tornar estranha a realidade, de fazer com que ela não fosse familiar, e discrepavam radicalmente da maneira de expressar esse processo. Os cineastas dadaístas – Marcel Duchamp com seu *Cinema anêmico* (1926) e Man Ray com seu *Retorno à razão* (1923), para citar apenas duas das obras mais representativas – utilizavam a estratégia de criar textos visuais em que a estrutura racional, por paradoxal que isso pareça, não permitia que o espectador entrasse neles. Valendo-se de diversas manipulações cinemáticas, produzia-se um distanciamento entre os espectadores e os filmes. Em contrapartida, os surrealistas se serviam de outras táticas. Seu principal objetivo era fazer com

que os espectadores se aproximassesem dos filmes e, para tanto, construíssem obras cinematográficas estranhas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e, dessa forma, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. Assim, queriam incitar a platéia a procurar neles traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não-linear. É isso que se pode constatar, por exemplo, nos dois primeiros filmes havidos pelos especialistas como autenticamente surrealistas: *A concha e o pastor* (1927), de Germaine Dulac, e *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel.

Não obstante as diferenças, o espírito subversivo de ambos os movimentos tinha raízes comuns: a rejeição das formas artísticas estagnadas em modos de representação assaz conservadores e a revolta contra a falsa moral de uma sociedade intolerante e opressora. Entende-se, por conseguinte, que o cataclismo da Primeira Guerra Mundial tenha tornado impossível que os artistas, principalmente os que se sentiam comprometidos e responsáveis, refugiassem-se na filosofia ou na religião, como sói acontecer nos momentos de crise profunda. Essa contenda, mais do que os conflitos bélicos antecedentes, fez com que mensagens de cunho artístico e político, que antes funcionavam como detentoras da verdade, caíssem no descrédito ou, quando menos, fossem suspeitas. A Primeira Guerra Mundial envolveu principalmente os países europeus, embora houvesse embates também no Oriente Médio, na Ásia e na África. Muitos dos nefastos eventos e fenômenos sociais que dominaram o século XX têm origem nela – incluindo a implementação do comunismo na Rússia, a Segunda Guerra Mundial e até mesmo a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, uma disputa pelo poder motivada por diversos fatores e que, tendo se engendrado depois da Segunda Guerra Mundial, termina com a queda do muro de Berlim em 1989. Mas, apesar da dimensão de seus horrores, a Grande Guerra rompeu com a antiga ordem mundial, marcando, entre outras coisas, a derrubada do absolutismo monárquico na Europa. Com base em ruptura como essa, pode-se dizer que várias das transformações políticas e sociais por ela acarretadas explicam, no âmbito das manifestações artísticas, algumas das tendências e posições mais relevantes dos movimentos de vanguarda.

Nesse complexo contexto, o Dadaísmo tomou a atitude de repudiar os valores vigentes da civilização ocidental e, para tanto, dedicou-se à construção de um tipo de imagem em que se baniam as analogias mais evidentes e, em seu

lugar, surgiam formas contorcidas, freqüentemente difíceis de serem reconhecidas. Herdeiros dessa tendência, os surrealistas, embora não se entregassem totalmente ao compromisso da destruição pela destruição, puseram em prática, no campo da literatura, da pintura e do cinema, a elaboração de formas de linguagem pelas quais a irracionalidade e os processos do inconsciente viam à tona. Ora, se as catástrofes da guerra anunciam, no plano social, a globalização, as subversões expressivas dos movimentos de vanguarda, respeitados seus matizes particulares, anunciam, por sua vez, uma alteração radical dos valores estéticos que começou a se espalhar pelo mundo todo e que ainda, mesmo depois da Segunda Guerra Mundial e de outros muitos conflitos bélicos – por exemplo, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e sua repercussão na expressividade surrealista de *Guernica* (1937), de Picasso –, exerce uma influência proeminente no terreno da criação artística.

É já um truismo a afirmação de que o coração dos anos 1920, período em que o Surrealismo se firma como movimento artístico, palpita ao ritmo dos surrealistas: a alta sociedade participa de espetáculos populares, os carros vão invadindo os espaços urbanos, o pulôver entra na moda, o corpo desportivo atrai, Joséphine Baker fascina multidões e o avião chega até o Alasca. Mas esse contexto efervescente, propício aos escândalos promovidos pelos surrealistas, é também perturbado por fatos sombrios, fatos que prenunciam a Segunda Guerra Mundial: Stálin ascende ao poder, Hitler escreve *Mein Kampf*, Mussolini mostra as garras do fascismo e Salazar toma o poder em Portugal. Havia, contudo, uma irrefreável vontade de viver e, em certa medida, os artistas dessa década ressuscitavam os ideais da chamada *art nouveau*: uma vontade cega de negar a história e de se opor à férrea moralidade vitoriana. A *arte nova* se propunha a mudar radicalmente o entorno humano, encher o mundo com coisas novas e humanizar as tecnologias e, embora os vanguardistas coincidisse com alguns aspectos dessa atitude, no caso do Surrealismo, o ideal não era povoar o mundo com coisas novas, mas encontrar no outro lado das coisas encantos que ainda não tinham sido descobertos.

Por outro lado, alguns matizes dos estilos artísticos anteriores à Primeira Guerra ressurgiam, como, por exemplo, a música das cores e das formas que foi posta em prática pelo cinema dadá. O expressionismo, com o cultivo das contorções da forma, anuncia catástrofes que não tardariam em se tornar realidade e o erotismo de um pintor do quilate de Egon Schiele deixava vislumbrar a beleza convulsiva a que anos mais tarde se reportaria

André Breton. Em 1912, as formas condensadas deram origem à revolução cubista e seus produtos tinham traços que remetiam aos processos oníricos, explorados mais tarde pelos surrealistas. Os dadaístas cultivaram o lado promissor da tecnologia e, mesmo sendo um movimento de curta duração, o Futurismo deixou também suas marcas no culto à velocidade e à máquina, tópicos que, em pleno século XIX, tinham sido a preocupação de Nadar ao mostrar, por exemplo, que a fotografia se converteria numa arma eficaz para a arte e para a guerra.

Em suma, as duas guerras mundiais foram hecatombes sem precedentes, absurdos aborrecíveis. Semearam morte em todos os recantos de nosso planeta e não solucionaram quase nada. A sociedade surgida de seus escombros continuou sendo, em quase todos os domínios, um simulacro de convivência em que a hipocrisia prosseguiu seu reinado, como se nada tivesse acontecido. O uso da linguagem adulterada – estagnada nos hábitos do lugar-comum e da mesmice – fez com que a comunicação entre os seres humanos se tornasse cada vez mais falaz. Em todo caso, sem levar em conta o alcance das doenças que contaminaram a linguagem, o Surrealismo seria, em boa parte, incompreensível e, sobretudo, carente de transcendência se o isolássemos desse contexto histórico e teria, com certeza, morrido na indigestão que causou na burguesia. Seu espírito rebelde teria naufragado na represa que, durante as décadas de 1920 e 1930, ele foi construindo com as águas dos muitos escândalos provocados pelos seus protagonistas e pelas obras que compuseram. É só lembrar, por exemplo, que *A idade de ouro*, filme de Buñuel e Dalí estreado em novembro de 1930, ficou proibido, na França, até 1980. Hoje se reconhece que, dentre as diversas linguagens que o Surrealismo desejava restaurar, as que o cinema surrealista utiliza são, levando em conta a singularidade das imagens que nos seus principais filmes se congregam, as que melhor explicam o mundo, ainda desconhecido, que subjaz às ruínas que a hipocrisia social e os horrores da guerra disseminaram. Em outras palavras, na galáxia do Surrealismo, como alguém já disse, a idéia de uma liberdade sempre almejada é a única estrela fixa.

Pode-se dizer, enfim, que esse permanente compromisso do cinema surrealista com a restauração da linguagem não é tão-somente fruto da deterioração das condições sociais observáveis nos contextos assinalados – e em outros muitos que poderiam ser citados –, mas é, também, o resultado de uma mundividência em que os signos desempenham um papel central tanto no desenvolvimento mental quanto no crescimento histórico da consciência.

Por isso, é inadmissível a premissa de que o Surrealismo termina quando, em 1969, os principais representantes do grupo se dispersam. Os defensores dessa tese esquecem que os filmes surrealistas realizados entre 1920 e 1933 não só acenderam a inquietação na sociedade burguesa, mas, além de avivar a fé na liberdade de expressão, descontinaram mistérios do mundo interior do animal humano de que o cinema nunca poderá abdicar.

É, sem dúvida, no contexto mais restrito da produção cinematográfica das décadas de 1920 e 1930, que o cinema surrealista define suas principais características. Duas tendências diferentes se confrontam no início desse período. De um lado, o chamado cinema gráfico, nascido, em princípio, do enfrentamento entre o repúdio à facilidade com que a fotografia representava as coisas do mundo e a vontade de construir um texto visual que mantivesse uma relação mais direta com a linguagem pictórica. De outro, o cinema subjetivo que, ao se comprometer abertamente com as atividades oníricas, não refutava a fotografia. Atuando no âmbito das convenções espaciais e temporais do cinema da época, via nos recursos fotográficos modalidades expressivas com base nas quais era possível perpetrar determinadas subversões. Era possível, para dar um exemplo, justapor a representação de imagens familiares para, com auxílio da montagem, produzir configurações que oferecessem ao espectador uma visão não familiar do mundo cotidiano. Em outras palavras, o cinema gráfico propendia à utilização de recursos retóricos explícitos, ou seja, de procedimentos de representação em que os efeitos especiais conhecidos na época estivessem presentes ou, então, à proliferação das experiências sinestésicas construídas pela conferição de atributos sonoros às cores e vice-versa. Em contrapartida, o cinema subjetivo evitava a utilização desses recursos e apostava no princípio de que as implicitações retóricas eram eficazes para a construção de metáforas mediante as quais se garantia estruturação de mensagens polivalentes.

Os surrealistas, em geral, pouco se interessaram pelos filmes gráficos ou abstratos de Walter Ruttman, Viking Eggeling, Hans Richter e Henri Chomette. Os autênticos cineastas do Surrealismo enveredaram para os reinos do sonho e, afastando-se das sinfonias urbanas, do purismo geométrico dos dadaístas e das profecias futuristas, procuraram, obstinadamente, os fantasmas da liberdade e os obscuros objetos do desejo que a pirotecnia formalista de filmes como *Sinfonia diagonal* (Eggeling, 1924), *Retorno à razão* (Ray, 1923), *Balé mecânico* (Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924) e *Cinema anêmico* (Duchamp, 1926), para não citar outros, afugentava. Contudo, não se pode

negar que, em tais obras, existem passagens impregnadas de significações opacas do agrado dos surrealistas. Mas é preciso reconhecer que essa opacidade se atrelava, no caso, a requintes não isentos das elucubrações próprias das práticas eruditas e, portanto, comprometiam-se com engrenagens que, além de submeter o ritmo ao automatismo das máquinas, recurso dificilmente presente nas obras surrealistas, despia as imagens de seus mistérios.

Os filmes propriamente surrealistas da década de 1920 apresentam com diferentes graus de intensidade a particularidade de não terem sido estruturados de acordo com as normas dos relatos lineares. A esse respeito, o mais radical, sem dúvida, é *Um cão andaluz* (1929), pois, nele, as ações imitam de maneira persistente o fluxo desconexo dos sonhos e, por meio desse recurso, dilui-se o princípio da continuidade espaço-temporal, fundamental nas diferentes teorias da montagem e, em especial, das teorias de vanguarda marcadas pela Revolução Russa (1905 e 1917) – construtivismo, maquinismo e futurismo –, sem que isso signifique que os experimentos de cineastas como Vertov, Kulechov e Eisenstein passassem despercebidos. Em *A idade de ouro* (1930), a não-linearidade é também uma constante, embora sua intensidade oscile e, mediante essa oscilação, prepare-se uma espécie de camada narrativa em que os diferentes blocos do relato filmico não se concatensem segundo as regras de uma rigorosa causalidade. *A concha e o pastor* (1927), dirigido por Germaine Dulac, preserva a idéia de cinema que a diretora defendera por escrito em 1925. Para ela, o cinema sairia do domínio científico para entrar no da arte somente quando superasse o relato e encontrasse os meios expressivos capazes de representar o mundo interior. Daí que a farta utilização de emblemas e símbolos cristalizados criem momentos de desconcerto, momentos em que a narrativa parece esconder as causas que motivam o entrelaçamento das ações e, com esse procedimento, envolve a trama numa atmosfera de hermetismo. Entretanto, cotejando as particularidades estruturais desses três filmes com o modo de ordenar a sucessão das ações em *Entreato* (René Clair, 1924), o filme dadaísta mais divulgado, não é difícil constatar que, na fita de Clair, as ações encadeadas linearmente exibem, apesar de seus múltiplos méritos poéticos, uma comicidade que se distancia bastante da sutil ironia dos surrealistas. Além do mais, em *Entreato*, a liberdade triunfa, o que não ocorre nas obras de Buñuel e Dulac, já que, nestas, a liberdade sempre aparece como uma espécie de metáfora de um objeto de desejo inatingível e, justamente por isso, sempre procurado.

Considerando com um mínimo de rigor o ideário poético dos surrealistas – isto é, acesso a uma realidade superior pelo processo de

transformar o cotidiano em algo não familiar, fascínio pela beleza convulsiva resultante da construção de imagens em que se fundem elementos distantes, criação de uma atmosfera ominosa semelhante à que emerge dos processos oníricos, fascínio pelos acasos que se manifestam nas práticas da escrita automática e busca obstinada dos obscuros objetos do desejo –, o número de filmes de ficção que implantam a cinematografia do Surrealismo é pequeno. Praticamente se resume aos três filmes já mencionados – *A concha e o pastor*, *Um cão andaluz* e *A idade de ouro* – e somente eles não seriam suficientes, apesar da sua importância, para falar de uma história do cinema surrealista, mas sim de um tipo de realização cinematográfica cujos traços distintivos fazem história no cinema. Claro que essa lista, em termos menos restritivos, poderia ser ampliada e dela poderiam fazer parte filmes como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e *Zero de conduta* (Jean Vigo, 1933). Essa inclusão, porém, estaria fundamentada no pressuposto de sopesar somente alguns matizes dos filmes e não os filmes como um todo textual cuja estrutura estilística e temática obedecem aos princípios específicos do Surrealismo. Todavia, cabe assinalar que, embora o cinema surrealista não seja pródigo na produção de documentários, a lista ficaria incompleta se deixássemos de mencionar *Terras sem pão* (Buñuel, 1932). Nessa fita, foi necessário trabalhar com o paradoxo de alterar a realidade para que a invisibilidade das coisas reais do mundo fosse perceptível. Mesmo que no filme se misturem traços do realismo da pintura clássica espanhola, técnicas de Eisenstein e do expressionismo, predominam em suas imagens recursos típicos de *collage* e, sobretudo, um ritmo denso, que adentra com agilidade no interior de uma aldeia cujos habitantes, completamente isolados do mundo, vivem num estado em que as precariedades sociais e psicológicas são lamentáveis. A fita, singular em todos os seus aspectos, tornou-se um paradigma do cinema surrealista de todos os tempos, não só pelo impacto de suas denúncias, mas também porque os amantes da sétima arte encontram na crueza de suas configurações uma concepção impressionante da pregnância inerente à expressividade cinematográfica.

Vale dizer que, se falar de uma história do cinema surrealista é problemático, talvez o mais conveniente seja dizer algo sobre o seu trajeto, sobre os vínculos que ele certamente mantém, de um lado, com produções cinematográficas que lhe antecedem ou lhe são contemporâneas e, de outro, com filmes posteriores, que prolongam sua sobrevivência até os dias de hoje. Tendo em vista o objetivo de fixar um compromisso com a informação, parece menos arriscado alinhavar alguns dados acerca dessa trajetória, visto que eles,

entre outras coisas, poderão abrir a possibilidade de que o leitor, além de se deparar com algumas surpresas, convença-se da pujança e da atualidade de um tipo de realização cinematográfica que se engendra na vanguarda ideologicamente capitaneada por André Breton.

Assim, em seu diálogo com filmes anteriores e contemporâneos ao Surrealismo, o cinema surrealista da década de 1920 deve muito a duas extraordinárias fitas norte-americanas: *The pilgrim* (Chaplin, 1923) e *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924). O primeiro, no que concerne à representação com ironia dos dilemas da prepotência e da hipocrisia em que a sociedade burguesa se sustenta, constitui um esplêndido compêndio da temática do Surrealismo. Quanto ao segundo, há que se destacar que o simulacro onírico construído por Keaton possui um conjunto de características expressivas, coincidentes com as que Buñuel desenvolve em seu primeiro trabalho cinematográfico: subversão das leis do espaço, ambientes naturais de onde emergem surpresas que roçam os limites da imaginação, criando circunstâncias em que a realidade e a fantasia se confundem para servir de cenário ao *amour fou*. Somem-se a esses vínculos os que têm origem na atração dos surrealistas pelos seriados. A esse respeito, é significativo o fato de que Breton – e muitos outros de seu grupo – se sentisse magnetizado pelos seriados. Ele fala com entusiasmo de *A trilha do polvo*, filme norte-americano realizado em 1919, com direção de Duke Worne, que tem como intérpretes Ben Wilson e Neva Gerber, atores especializados no gênero. Mas o que mais impacto causou foi *Fantômas* (1913), dirigido por Louis Feuillade para os estúdios Gaumont. Sua repercussão foi enorme, pois mereceu elogios de Apollinaire, o escritor que usou pela primeira vez o termo Surrealismo, e não poucos foram os cineastas que viram nessa obra a expressão mais acabada da beleza convulsiva e da função poética que se articula nas ambivalências do personagem central. Além disso, *Fantômas* é um filme que aborda abertamente o problema do anti-heroísmo, fazendo também uma crítica mordaz à decadência da burguesia, assunto que Buñuel exploraria de modo genial em *A idade de ouro*.

Após a Segunda Guerra Mundial, os surrealistas da geração de Ado Kyrou lançavam-se à experiência de ampliar o universo do irracional utilizando o recurso de colar sobras de outros filmes. No campo do cinema documental, numerosas realizações cinematográficas, seguindo, em parte, as trilhas abertas por Buñuel, traziam até os olhos atônitos dos espectadores imagens em que as rebeldias e as rupturas poéticas do Surrealismo ampliavam os horizontes da irracionalidade e multiplicavam os objetos do desejo. Michel Zimbacca e Jean-Louis Bédouin, em *A invenção do mundo* (1952), faziam

arranjos imaginários originais pela combinação dos artefatos mais estranhos. Objetos das culturas mais diversas se mesclavam para demonstrar que o animal humano altera e recria as coisas que escolhe para serem representadas. Jean Rouch, considerado o criador do cinema-verdade, reconhecia que *Os esquecidos* (Buñuel, 1950) foi um filme que deixou marcas profundas em alguns de seus principais documentários etnográficos, principalmente nos realizados entre 1955 e 1967.

Posteriormente a essas experiências, a trajetória do cinema surrealista apresenta uma das suas conquistas mais relevantes: a que se define com base em obras que têm como característica de mais destaque a elaboração de filmes em que o cinema documental e o de ficção se confundem. Paradigma máximo desse experimento é *WR: Mistérios do organismo* (1971), do cineasta iugoslavo Dusan Makavejev. Sua visão do erotismo e das encenações grotescas da política reaviva de maneira surpreendente as modalidades expressivas de que se valia o Surrealismo para arremessar sua fúria contra a hipocrisia da sociedade e a falsa moral burguesa. E mais uma vez, a presença de Buñuel se deixa sentir em passagens do filme de Makavejev que refletem as heterodoxias retratadas pelo cineasta espanhol em *A Via Láctea* (1969). Mas esse tipo de simbiose resultante da associação entre o cinema documentário e o ficcional não é apanágio da obra do cineasta iugoslavo: ele aparece também em cineastas de grande sucesso de público; para citar um exemplo, o Orson Welles de *Verdades e mentiras* (1974).

Mas a trajetória da filmografia surrealista não culmina nessas experiências. Ela se completa, também, nos experimentos poéticos postos em prática em realizações que representam a consecução de um cinema surrealista castiço. Um cinema, enfim, que finca suas raízes mais profundas em *A idade de ouro*, mas que tem em filmes como *Julieta dos espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), de Federico Fellini, momentos deslumbrantes, tão perfeitos quanto os conseguidos por Buñuel em *Viridiana* (1961), *O anjo exterminador* (1962), *Simão do deserto* (1965), *Bela da tarde* (1967), *Tristana* (1970), *O discreto charme da burguesia* (1972), *O fantasma da liberdade* (1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (1977). Para alguns, os filmes que representam os valores fundamentais do Surrealismo são aqueles que Buñuel, e somente ele, soube fazer. Claro que seria injusto terminar com essa frase, pois há seguidores tão ilustres como David Lynch e, em certa medida, Pedro Almodóvar e, ainda, um conjunto de diretores latino-americanos que também se entregaram à aventura de fazer filmes surrealistas: Alejandro Jodorowski, Arturo Ripstein e Eliseo Subiela, para citar somente alguns.

**GÊNEROS
HOLLYWOODIANOS**

Fernando Simão Vugman

Para muitos, o *Western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o século XX, o *Western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Se, ao longo do século passado, Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônico, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália, que desenvolveu a imitação mais bem-sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*, cujo principal diretor foi Sergio Leone. E sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gângster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor. E, não bastasse todo esse *pedigree*, o *Western* inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga, que espalhou seu imaginário pelo mundo afora.

Certamente, o *Western*, sua filmografia, sua disseminada influência sobre o cinema hollywoodiano e mundial, sua importância histórica e

cultural vão além do que se poderia dizer no espaço de um capítulo. Assim, nas páginas que seguem, tentaremos apresentar apenas uma introdução a esse gênero.

Origem de um nome

O *cowboy* tornou-se legitimamente norte-americano quando se transformou em um símbolo legendário e folclórico do oeste selvagem e do período de expansão das fronteiras internas da nova nação. Vem desse período, a segunda metade do século XIX, a figura que cavalga solitária pelas pradarias rumo a alguma pequena cidade de ruas poeirentas e um agitado *saloon*. Essa figura, que Hollywood imortalizaria como um herói vestindo chapéu de abas largas, um colete folgado, um lenço no pescoço e um revólver alojado num coldre de couro displicentemente afivelado à cintura, teve seu berço em um curto período da história dos Estados Unidos. Afinal, as guerras contra os índios se concentraram entre 1860 e 1890, ano em que as nações indígenas que ainda não haviam sido extermínadas estavam confinadas às reservas. Esse breve lapso de cerca de 30 anos testemunhou uma grande variedade de modos de vida, cada um com potencial para gerar suas próprias histórias de aventura. Embora pouco contato tivessem entre si nesse período, foram contemporâneos fazendeiros, *cowboys*, cavaleiros, mineiros, índios guerreiros, pistoleiros e trabalhadores da estrada de ferro.

Lançando mão da liberdade criativa que a ficção permite e da condensação histórica em que se fundam os mitos, o cinema hollywoodiano criou um momento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento.

Um universo mitológico

Para o historiador Richard Slotkin, mitos são “histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral” (Slotkin 1998, p. 5). Assim, tais histórias surgem de eventos reais, mas, no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se

transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos. Exemplos desses símbolos e clichês elevados a elementos mitológicos pelo *Western* são o Colt 45, a chegada da cavalaria “na última hora”, o general Custer e o “trem de ferro”, símbolo do progresso.

Como universo mitológico, o *Western* é herdeiro de uma produção de narrativas mitológicas que tem início na segunda metade do século XVII com as narrativas do cativeiro, que contavam as provações enfrentadas por mulheres brancas raptadas por índios. A estrutura básica dessas narrativas consistia, segundo Slotkin, em “um indivíduo, geralmente uma mulher, suportando passivamente os golpes do mal, esperando ser resgatado pela graça de Deus” (1996, p. 94) por um homem branco. Dessa estrutura, emergia a mulher branca como símbolo dos valores da civilização cristã – a repressão sexual, o casamento monogâmico heterossexual e o direito à propriedade. Em termos míticos, ela é o que Slotkin denomina a “mulher redentora” (1998, p. 206), casta, dócil, compreensiva, confiável e bastião da civilização; dali, também emerge a significação mítica do homem branco. Nessas narrativas, ele domina as artes da guerra e da sobrevivência na selva, alcança o cativeiro, mata os índios e conduz a mulher de volta para a colônia. Sua ação violenta e individual é justificada pelo resgate simbólico dos valores mais elevados da civilização cristã e ele encontra sua redenção. Outro aspecto que surge das narrativas do cativeiro é o de apresentar o indígena e a natureza como obstáculos na construção de uma sociedade superior, calcada no puritanismo (lembremos que os primeiros colonizadores da América do Norte fugiram de perseguição religiosa e política, acreditando-se predestinados a construir um novo éden, que irradiaria a palavra divina para o resto do globo).

Esses elementos míticos estão na literatura dos EUA até o século XX, atravessando gêneros literários e diferentes fases históricas e econômicas. De fato, as origens da fórmula do *Western* antecedem o aparecimento do gênero cinematográfico. Sua genealogia inclui a música *folk* colonial, as narrativas do cativeiro, os livros de James Fenimore Cooper e os romances populares do século XIX. Quando o *Western* surge nas telas de projeção, vê-se diante da necessidade, como obra de ficção e como produto cultural, de incorporar ou rejeitar elementos míticos preexistentes e de definir esteticamente as eventuais incorporações. Por exemplo, como retratar a figura do índio ou como representar a natureza.

Conforme veremos, o *Western* hollywoodiano irá incorporar em boa medida os elementos míticos criados pela sociedade norte-americana, até

então fortemente representativos dos valores puritanos dos primeiros colonizadores. Mas, isso também implicou a incorporação das contradições inerentes a esses elementos e aos valores a eles associados. Acontece que os desenvolvimentos históricos de uma sociedade acabam por transformar determinados valores, antes positivos, em ultrapassados e inadequados. O *Western*, conforme observado pelo crítico Thomas Schatz (1981, p. 46), começa com razoável preocupação de se mostrar um documento histórico confiável. *Os bandeirantes* (1923), de James Cruze, e *O cavalo de ferro* (1924), de John Ford, por exemplo, podem bem ser definidos como dramas históricos, ao passo que *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter, narra, quase como um documentário, eventos ocorridos poucos anos antes. Entretanto, ainda segundo Schatz, com o efeito cumulativo de novos filmes e diante do avanço da civilização moderna, o gênero vai gradativamente subordinando a função histórica à função mitológica. Como narrativa de mito, o *Western* precisa transformar-se e adaptar-se para continuar servindo como veículo de expressão capaz de resolver, no plano simbólico, contradições não resolvidas na realidade. Afinal, uma série de acontecimentos históricos transformou os valores sociais dos EUA, como a Depressão dos anos 1930 e seus bolsões de miséria e migração do campo para as cidades, a Segunda Guerra Mundial e a criação da bomba atômica, a Guerra Fria e o próprio desenvolvimento tecnológico do século XX. Isso exigirá que o *Western* adapte sua mitologia, fundada em valores tradicionais de uma nação norteada pela conquista territorial, para uma era moderna que o próprio gênero, paradoxalmente, antecipa desde sua origem. É nesse esforço para conservar a capacidade do gênero de expressar e reforçar a ideologia dominante em cada momento histórico dos EUA que se definiram e se redefiniram os heróis e heroínas, os motivos, as convenções, o estilo e a estrutura narrativa do *Western* ao longo de décadas.

O Western e sua paisagem

Ao lançarmos um olhar panorâmico sobre o gênero, notamos que ele retrata um mundo em que as forças da civilização travam uma batalha sem fim com as forças da natureza (com os índios também, como “elementos da natureza”). Como ritual fundador dos Estados Unidos, o *Western* projeta um cenário de recursos naturais infinitos e de paisagens sem limites visíveis, numa opção estética que “naturaliza” (no sentido de Roland Barthes, em que o

mito transforma o ideológico em algo aparentemente natural) as políticas oficiais de expansão e conquista territorial e do Destino Manifesto.¹ Apesar da forte ligação com os valores rurais, não são plantações e fazendas a dominar o cenário, mas o Monument Valley, no Arizona e suas enormes formações pedregosas apontando para o céu, cercadas de solo árido e desértico. E é nessas extensas paisagens de pequenas e isoladas comunidades que o embate mitológico entre o civilizado e o selvagem se desenrola. São várias as oposições a expressar esse embate: cultura *versus* natureza, Leste *versus* Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o cowboy e o índio, a professorinha e a dançarina/prostituta do *saloon* etc.

É assim, nesse cenário, que a abertura de praticamente qualquer *Western* já nos prepara para essas oposições: cowboys conduzindo o gado numa colina param para observar, à distância, a comunidade isolada (*Paixão de fortés* – John Ford, 1946); um cowboy solitário que, depois de cavalgar por um vale pastoral, é acusado por um proprietário de terras de alugar sua arma para rancheiros que querem tomar as terras para si (*Os brutos também amam* – George Stevens, 1953); um cavaleiro na encosta de uma montanha, observando trabalhadores que explodem dinamite para abrir um túnel acima dele, ao mesmo tempo em que bandidos assaltam uma carreagem abaixo do ponto onde ele está (*Johnny Guitar* – Nicholas Ray, 1954); o apito distante de um trem e a tomada de uma serpenteante locomotiva negra que avança para a câmera, atravessando as planícies, até o vapor que ela solta encher toda a tela (*O homem que matou o facinora* – John Ford, 1962).

O período histórico a que o gênero se refere é o das guerras contra os índios, mas também coincide com os anos seguintes à Guerra Civil americana e se estende até o começo do século XX, quando o oeste dos EUA ainda estabelecia os códigos de lei e ordem que se tornariam a base para as condições sociais contemporâneas.

1. Expressão empregada nos anos 1840 por líderes e políticos americanos para explicar a expansão territorial do país. Apoiava-se na idéia de que o povo americano devia ampliar suas fronteiras para ampliar as “fronteiras da liberdade”, com suas instituições democráticas. A crença no Destino Manifesto serve ainda hoje de base para justificar o imperialismo norte-americano.

As primeiras duas décadas: Pioneirismo

Para muitos, os 12 minutos de *O grande roubo do trem* (Edwin Porter, 1903) constituem o primeiro *Western* e berço do gênero; esse filme contava sua história visualmente, sem recurso a subtítulos, cortando de interiores para tomadas externas de modo elegante e construindo sua tensão com notável competência, considerando que, em 1903, ainda não se conhecia o uso da montagem para a criação de efeitos dramáticos. O filme de Porter também traz a primeira participação nas telas daquele que viria a ser o primeiro astro do gênero: Bronco Billy, nome artístico de Max Aronson, que, animado com o sucesso de público obtido por *O grande roubo do trem*, sentiu-se estimulado a seguir carreira no cinema. Seu primeiro filme como o personagem que o consagraria foi *Bronco Billy and the baby* (1915). Nos anos seguintes, Bronco Billy estrelou perto de quinhentos curtas-metragens, de um rolo inicialmente e, depois, de dois rolos. Foram a primeira “série” de *Westerns*, a primeira com uma estrela definida e aquela que realmente estabeleceu o *Western* como um gênero. Passado um período de sete anos, Bronco Billy começa a trabalhar em longas, mas àquela altura já haviam entrado em cena William S. Hart e Tom Mix, o que o levou a sentir-se superado para o gênero, afastando-se do cinema em 1923.

A partir de 1909, o grande sucesso dos *Westerns* de Bronco Billy estabeleceu o padrão para a trama e os elementos técnicos básicos do gênero, impulsionando a produção de filmes. Até aquele ano, a forma dos *Westerns* ainda estava, em boa medida, para ser definida. É na entrada em cena de David W. Griffith e Thomas H. Ince, na virada da primeira para a segunda década do século XX, que muitas companhias de cinema surgem, lançam uma enorme quantidade de *Westerns* e desaparecem. De toda essa produção, poucas tendências mais bem definidas emergem. No entanto, chama a atenção a coexistência de duas maneiras de retratar a figura do índio: aquela em que ele aparece como personagem irracional, selvagem e sedento de sangue e outra, diametralmente oposta, que representa o índio como portador da dignidade do americano original. Essa notável coexistência de duas tendências tão antagônicas não mais se repetirá, e a dimensão mítica do índio irá acompanhar as transformações culturais dos EUA ao longo das décadas seguintes.

Quando David W. Griffith e Thomas H. Ince começaram a trabalhar com *Westerns*, o gênero já sofria críticas por apenas repetir tudo o que já havia sido feito. Na verdade, tanto tem sido escrito sobre a contribuição inovadora de

Griffith como gênio do cinema norte-americano, que chega a passar despercebido o importante papel por ele desempenhado no desenvolvimento inicial do *Western*. Entre 1908 e 1913, ele realizou alguns dos melhores *Westerns* de um rolo jamais filmados, período em que experimentou novas formas de expressão e gramática filmica, especialmente com as possibilidades de aumentar a tensão por meio de recursos de montagem. Por exemplo, o *close-up*, já introduzido por outros realizadores, é aperfeiçoado por Griffith, que também criou e desenvolveu outros aspectos da narração cinematográfica. Uma de suas principais contribuições é o emprego da montagem paralela, desenvolvida para dar o máximo de tensão aos melodramas e para aumentar a carga dramática das seqüências de salvamento na última hora. Embora esse recurso seja elementar nos filmes atuais, sua introdução foi um lance ousado na época, se considerarmos que nele está envolvida a manipulação do tempo e do espaço para uma platéia ainda pouco alfabetizada na linguagem do cinema.

Em seu último grande épico na era do cinema mudo, *America* (1924), vemos cenas familiares a seus filmes: os colonos americanos sitiados em seu pequeno forte por hordas de “peles-vermelhas”, Neil Hamilton seguindo velozmente em resgate com um regimento da cavalaria, cenas individuais de crianças encolhidas em um canto, a coluna de cavaleiros mostrada em plano geral, seguido do *close-up* dos líderes enquanto estes completam um semicírculo fora da tela, até galoparem de volta para o enquadramento. Tudo isso começou em *Fighting blood* (1911).

Diferentemente de Griffith, que apenas começava a experimentar novas possibilidades, Ince, com *War on the plains* (1912), seu subseqüente *Custer's last raid* (1912) e *The battle of Gettysburg* (1913), já se achava no auge da fase mais criativa de sua carreira. A grande contribuição de Ince para o cinema foi o desenvolvimento de um eficiente método de filmagem; além de reescrever parte dos roteiros dos filmes que supervisionava, ele enfatizava a importância daquilo que chamara de roteiro de filmagem, em que incluía de antemão os diálogos para todos os personagens, uma descrição completa do cenário, das expressões faciais desejadas, dos tons a serem usados, uma listagem dos diferentes *sets* de filmagem, junto com os números das cenas identificadas com cada *set* específico. Se hoje em dia tais providências e recursos são comuns, foi Ince quem reconheceu sua utilidade e desenvolveu ao máximo o potencial do uso do roteiro durante as filmagens.

Vale notar que um tema recorrente em seus *Westerns* acabou por se tornar um motivo do gênero: a luta simbólica entre o bem e o mal,

representada pela aliança dos heróis com a igreja e dos vilões com o *saloon*. De todo modo, o que há em comum entre os filmes de Griffith e os de Ince é o grande realismo do cenário, graças às locações no sopé das montanhas da Califórnia, que, na época, eram ainda parte do Velho Oeste. Outro elemento de realismo nos filmes de ambos era a poeira. Como a poeira estava mesmo em todo lugar, eles rodavam os filmes sem se importar com ela. Isso dava um tom mais convincente às imagens. Mais tarde, os realizadores do gênero passaram a molhar o chão do *set* logo de manhã, evitando a poeira ao longo do dia.

Ainda em plena forma em 1912, os dois realizadores abandonaram o gênero, que perdia bilheteria por ter se tornado repetitivo. Assim, passaram a produzir mais filmes sobre a Guerra Civil americana. Sua importante contribuição para o *Western* já fora dada, e estava na hora de nomes como John Ford, James Cruze e William S. Hart assumirem o gênero. Hart, aliás, talvez seja o único no período do cinema mudo cuja contribuição para o *Western* pode ser comparada à de Griffith e Ince.

O realismo dos filmes de Porter e Griffith revelavam certa preocupação com a documentação histórica de um período de expansão das fronteiras nacionais, ao passo que outros realizadores investiram no desenvolvimento de convenções mais próximas do espetáculo, abrindo caminho para que o gênero se afastasse das preocupações documentais e assumisse cada vez mais a função de narrativa mitológica. Nessa linha, destacam-se William S. Hart, juntamente com Bronco Billy e Tom Mix. Embora estes tivessem chegado ao estrelato primeiro, a originalidade da contribuição do primeiro e sua influência superou a destes dois. Podemos dizer que seus filmes representam aquilo que em Hollywood passou a se chamar a “tradição do *Western*”.

O primeiro filme de Hart como ator e diretor foi *The passing of two gunhicks* (1914), de apenas dois rolos. Em seu segundo filme, *The scourge of the desert* (1915), aparece algo que se tornaria uma de suas marcas registradas: uma *pan* lenta, em *close*, começando com o rosto do vilão e seguindo até o sorriso desafiador de Hart, também em *close*. Nesse filme, a *pan* segue seu rosto até um rifle pendurado na parede, descendo, então, para o rosto angustiado da heroína, amedrontada, mas confiando na proteção do herói. Outra característica dos filmes de Hart era o tom sentimental, que se manifestava de várias maneiras: na recuperação do vilão pelo amor da heroína ou pela admiração de uma criança; no amor do *cowboy* por seu cavalo; e, em muitos casos, no afeto e na devoção do herói dedicados à irmã. Também é digno de nota seu *Hell's hinges* (1916), o primeiro *Western* “psicológico”, e que se tornaria

um clássico do gênero. É nesse filme que aparece, com inusitada força dramática, um dos eternos motivos do *Western*, a figura da mulher redentora hollywoodiana, símbolo da pureza e superioridade da civilização branca, capaz de redimir o herói de toda sua violência ao convertê-lo pela força do amor. O realismo introduzido por Hart revela-se nesse filme nas cenas de multidão brilhantemente organizadas, como nas tomadas panorâmicas aéreas da igreja em chamas, afastada da cidade, enquanto a população foge para o deserto perseguida por pistoleiros bêbados. Em fins de 1917, após haver realizado vários filmes para a Triangle, Hart realiza, já pela Artcraft, *The narrow trail*, dirigido por Lambert Hillyer. Além de constituir um dos melhores filmes de Hart, é também uma síntese de tudo que sua obra havia expressado até então: emoção, reforma do indivíduo, ação e amor do *cowboy* por seu cavalo.

Em um forte contraste com a poesia, a envergadura e o realismo dos filmes de William S. Hart, Tom Mix introduz o formato polido e superficial no gênero, que seria empregado nos filmes de Ken Maynard e Hoot Gibson, nos anos 1920, e de Gene Autry e Roy Rogers, nos anos 1930. Ao juntar-se à Fox em 1917, Mix já começa como astro do gênero. Logo fica decidido que era preciso criar uma personalidade filmica única para ele. Além disso, decidem que seus filmes não teriam nenhum elemento cômico mais forte, adequando-os para a fatia do público jovem. Seus filmes, realizados em dez anos de associação com a Fox, colocaram a companhia no mapa. De grande sucesso de público, os filmes de Mix nesse período dão pouco valor ao realismo e se apresentam como entretenimento cheio de ação. Seu personagem não bebe, não diz palavrão e não usa violência sem um bom motivo. O herói de Mix para o gênero possuía todas as virtudes e nenhum vício, introduzindo o código de conduta para o “mocinho”, que deveria levar uma vida limpa; código que irá perdurar até os anos 1950, quando Bill Elliott recupera o estilo durão e o maior realismo de Hart, e quando a influência do pós-guerra irá desatualizar os valores ali contidos. Mix encerra sua carreira depois do seriado *The miracle rider* (1935), para a Mascot, um filme longo demais, de trama simples e orçamento baixo.

A década de 1920

Considerado o grande diretor do *Western*, John Ford inicia sua carreira em 1917, na Universal, com o curta-metragem *The scrapper* e dirige *Crepúsculo*

de uma raça, seu último *Western*, em 1964. Seu primeiro longa-metragem, *Straight shooting* (1917), tornou-se um sucesso instantâneo. Até 1919, Ford já havia dirigido cerca de 20 filmes, projetando seu nome em um momento em que o gênero apresentava certo desgaste e com queda de bilheteria. De início, seus filmes chamaram a atenção pela belíssima fotografia e as maravilhosas locações. Poucos anos depois, Ford faria um dos dois grandes *Westerns* da década de 1920, revitalizando o gênero.

Em 1923, é lançado *Os bandeirantes*, de James Cruze, cuja influência sobre a história do gênero não pode ser superestimada. Épico de trama bastante simples – a jornada de uma caravana rumo à Califórnia, misturando vilanias e romance –, *Os bandeirantes* causou sensação pela magnífica fotografia de Karl Brown, com os vastos panoramas da longa caravana de carroças cobertas serpenteando pelas planícies cobertas de neve, as impressionantes seqüências da travessia do rio e da caçada de búfalos. Porém, à parte a maravilhosa fotografia e a importância do tema, o roteiro é bastante fraco, sendo o retrato da conquista do oeste selvagem o aspecto mais influente do filme, sobrepondo-se mesmo às dificuldades pessoais do mocinho e da heroína.

Em 1924, John Ford dirige *O cavalo de ferro* para a Fox. Em contraste com Cruze, que filmava as seqüências de ação rapidamente, com um único ângulo de câmera e apenas para seguir com o roteiro, Ford filmava a ação de vários ângulos, extraído o máximo de emoção. Outro aspecto notável das cenas de batalha de Ford era o uso de câmera móvel, já que, no início dos anos 1920, a câmera era quase sempre fixa. Além de todas essas qualidades, *O cavalo de ferro* exibe ainda alguns elementos que se tornariam marca registrada de John Ford: o agrupamento de índios no topo da colina e o pequeno bando de cavaleiros desaparecendo rumo ao pôr-do-sol. Em fins da década de 1930, a influência de *Os bandeirantes* começa a desaparecer, ao passo que o filme de Ford adquire importância. Exemplo da influência de *O cavalo de ferro* é *Aliança de aço* (1939), de DeMille, que também trata da construção da mesma ferrovia.

Os anos 1930 e a chegada do som

A maior novidade dos anos 1920 foi a sonorização dos filmes a partir de 1928, embora o *Western* sofresse uma retração durante a transição para o momento em que os filmes sonoros se tornaram absolutos. Para um gênero de

pura ação, a chegada do som e a tendência a encher os filmes de diálogos pareceram, inicialmente, de pouco valor. Ainda em 1930, alguns filmes eram lançados tanto em versão sonorizada quanto na versão silenciosa. Mas, passada a hesitação inicial, os *Westerns* logo perceberam que, se os diálogos eram de menor importância, a trilha sonora, com os sons do estouro da manada, dos tiroteios e das canções *folk* típicas do país aumentavam em muito o impacto sobre o espectador.

Embora os heróis da era silenciosa ainda fizessem sucesso (Buck Jones, Ken Maynard, Tom Mix, Tim McCoy e Hoot Gibson), a década de 1930 foi marcada pelo surgimento de novos astros do *Western*, como George O'Brien e, principalmente, John Wayne, que atinge o estrelato com sua participação em *The big trail* (1930), dirigido por Raoul Walsh. Entre *Cimarron* (1931), de Wesley Ruggles, e *No tempo das diligências* (1939), de John Ford, observou-se uma tentativa de fazer renascer os grandes épicos do gênero, com filmes como *O bandoleiro de El Dorado* (1936), de William Wellman, pelos estúdios MGM, ou *Porque o diabo quis* (1937) e *O vale dos gigantes* (1938), ambos de William Keighley, em Technicolor.

Uma das poucas mudanças importantes no formato dos *Westerns* nos anos 1930 foi a transformação da heroína. Agora uma heroína mais autoconfiante, mais atlética e mais sexy. É criada até mesmo a figura da *cowgirl*, em *The singing cowgirl* (1939), dirigido por Samuel Diege e estrelado por Dorothy Page. Nos filmes "B" (filmes de baixa produção), o triângulo amoroso com dois homens que disputam o interesse da heroína torna-se um clichê. Os *Westerns* musicais aumentaram a participação da mocinha, tornando-a mais uma parceira do que a costumeira protagonista recatada e obediente. Apesar dessa tendência ter se acentuado nas duas décadas seguintes, é nos anos 1930 que ela aparece, em vários filmes de Roy Rogers e Gene Autry.

No tempo das diligências

Entre 1939 e 1940, vários *Westerns* de grande sucesso chegaram para regenerar a fórmula do gênero. Em 1939, *Jesse James*, de Henry King, *Uma cidade que surge*, de Michael Curtiz, *Aliança de aço*, de DeMille, *Lei da fronteira*, de Allan Dwan; em 1940, *A estrada de Santa Fé*, *Caravana de ouro*, ambos de Michael Curtiz, *O galante aventureiro*, de William Wyler, *Arizona*, de Wesley Ruggles, e *A vingança dos Daltons*, de George Marshall. Uma breve discussão

sobre *No tempo das diligências* (John Ford, 1939) nos auxiliará a compreender a contribuição desses filmes em termos estilísticos, narrativos e temáticos, pois ele é um filme que apresenta, de forma concisa e complexa, as oposições que sustentam os *Westerns*, bem como os conflitos de valores vividos pela sociedade americana conforme apresentados pelo gênero. Sua história é simples: uma carruagem segue viagem entre pequenas cidades isoladas e distantes, sem saber que um ataque de índios se aproxima. A cavalaria, informada por telégrafo, parte do acampamento militar para interceptar o ataque. Os detalhes, no entanto, são reveladores.

A abertura, com o Monument Valley sob um imenso céu, ocupando quase toda a tela, enquanto ouvimos o galopar distante de dois cavalos, o corte para o acampamento militar, onde o nome “Jerônimo” é recebido por telégrafo logo antes deste emudecer; o roteiro da carruagem entre as cidadezinhas reflete os conflitos culturais e físicos básicos que tradicionalmente caracterizaram a forma do *Western*. Na versão hollywoodiana, o oeste é uma vastidão árida e selvagem, pontuada por pequenos oásis de civilização, como cidades fronteiriças, postos da cavalaria, acampamentos isolados e assim por diante, interligados entre si e ao leste civilizado por estradas de ferro, carruagens e pelo telégrafo. Rodeados pela natureza áspera e pela hostilidade das nações e grupos indígenas, cada um desses oásis se apresenta como um microcosmo da sociedade americana, que, além das ameaças externas, também enfrenta o poder anárquico e corrupto de alguns de seus próprios membros.

A composição do grupo que segue viagem condensa e expressa os conflitos e angústias enfrentados na construção do país: um xerife com um firme código de justiça, um condutor covarde, um médico alcoólatra, um banqueiro corrupto, uma prostituta de bom coração, um jogador afetado, uma dama criada no leste e o herói (John Wayne), um condenado da justiça que busca, simultaneamente, uma chance para vingar o assassinato do irmão e escapar de uma condenação injusta. Nesse filme, como na maioria dos *Westerns*, os conflitos no interior da comunidade refletem e intensificam os existentes entre a comunidade e seus arredores selvagens. A intensidade dramática, aqui, não parte da personalidade do herói, cuja situação anti-social de condenado não é um traço básico seu, mas resultado justamente da dificuldade da sociedade em impor verdadeira ordem e justiça. Na verdade, Ringo Kid, o personagem de Wayne, é um homem simples e de sólidos princípios morais, que acaba por tomar para si a tarefa de reequilibrar o grupo social e moralmente, enquanto todos se encontram isolados em um

entreposto, impossibilitados de seguir viagem em virtude da aproximação dos índios. Apesar da história simples, *No tempo das diligências* se diferencia da produção anterior pelo conjunto de indivíduos de alguma forma marginalizados, pela complexidade de cada personagem e das relações entre eles e por trazer à tona valores e contradições básicos para a sociedade contemporânea. Mesmo assim, Ford permite uma visão mais otimista para o futuro daquele projeto inicialmente apresentado de forma tão negativa.

A década de 1940 e o pós-guerra

O que mais vai caracterizar a evolução do *Western* é o gradativo enfraquecimento dessa visão otimista. Assim, tanto as comunidades da fronteira, como os elementos e personagens que simbolizam e sustentam valores moralistas vão sendo representados de forma cada vez mais complexa, ambígua e pouco positiva. Nesse sentido, a transformação dos EUA em um país eminentemente urbano e industrial torna cada vez mais esmaecida a imagem de uma nação sem limites físicos, substituída pela sensação de opressão da exploração capitalista do indivíduo e pela necessidade da competição acirrada entre vizinhos.

Nessa nova realidade, o papel ambíguo do herói do *Western* vai se tornando mais e mais evidente e insustentável. A contradição de seu papel original como homem simultaneamente conchedor da natureza e promotor da civilização se intensifica. Se antes ele podia surgir do meio natural para salvar/organizar a comunidade, apesar de seu próprio código de honra estar em conflito com as regras da civilização, isso se dava pela possibilidade de cavalgar rumo ao pôr-do-sol, ao fim de sua missão. Essa metáfora, entretanto, vai se tornando insustentável diante de um público cujo cotidiano é marcado por horários e disciplina e cujos horizontes são interrompidos por edifícios e fábricas. Ademais, se o *westerner* sempre manteve contato com a civilização e a natureza, o mesmo ocorria com as próprias comunidades onde ele aparecia como agente restaurador. Mas, conforme esta comunidade se torna mais institucionalizada, capitalista e corrupta, vai perdendo a ligação com o mundo selvagem de onde surgiu. A função mediadora do *westerner* fica cada vez mais complexa e contraditória, com seu código de honra cada vez mais distante das regras de uma civilização crescentemente isolada e egoísta. Chega-se ao ponto em que o que resta é apenas o esforço para permanecer fiel ao próprio código de honra.

Na verdade, a imagem clássica do *westerner* como mediador entre a natureza e a cultura, o qual é distinto de ambas, só se cristaliza em meados dos anos 1940. De modo geral, em filmes anteriores, os conflitos da trama eram resolvidos com a sugestão de que o *westerner* poderia se acomodar no seio da comunidade que sua inclinação para puxar o gatilho lhe permitiu proteger. Exemplo típico dessa tendência é *O galante aventureiro* (1940), de William Wyler.

Entretanto, a partir da Segunda Guerra Mundial, as platéias americanas sentem-se saturadas pela fórmula clássica e, também, desencantadas com a expressão simbólica de valores que já não se sustentam com a mesma facilidade em um ambiente constrangido pela perda de tantos homens no *front* e pela presença de uma mulher trabalhadora que escapa do papel de redentora submissa. Tudo isso leva a uma consequente modificação da imagem das comunidades do Velho Oeste, bem como a uma redefinição tanto da motivação do herói quanto do seu sentido de missão. Assim, os chamados *Westerns* “psicológicos” do final da década de 1940 e início da década de 1950 vão se concentrar nas neuroses do *westerner*, que surgem de sua crescente incompatibilidade com a civilização, bem como do peso crescente das expectativas de um projeto de sociedade cujas contradições se revelam cada vez menos sustentáveis. Um bom exemplo dessa crescente tensão entre o herói (em crise quanto a seus valores) e a comunidade e do desencanto com o simbolismo das comunidades da fronteira é *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann. É um filme que pergunta como o mocinho, moralmente correto e socialmente autônomo, podia continuar a defender uma sociedade repressiva, institucionalizada, covarde e ingrata, sem enlouquecer.

Já *Rio bravo* (1959), de Howard Hawks, é um exemplo de *Western* “profissional”. Podemos dizer que os chamados *Westerns* profissionais constituíram uma resposta conservadora da própria produção hollywoodiana aos *Westerns* psicológicos, de postura mais liberal; à questão levantada pela versão psicológica quanto ao papel do *westerner*, o *Western* profissional responde de duas maneiras: trabalhar por dinheiro, vendendo seus talentos especiais para a comunidade, ou tornar-se um fora-da-lei. Assim, o filme de Hawks apresenta uma situação inicial semelhante, com o xerife local (John Wayne, juntamente com seus delegados, representados por Dean Martin, Walter Brennan e Ricky Nelson) repetidamente recusando as ofertas de ajuda de cidadãos prestativos, mas apavorados. Como no filme de Zinnemann, o xerife (e seus assistentes) vence os vilões, de modo que heróis e comunidade

saem do conflito com sua integridade intacta. Mas, se aqui os heróis e a comunidade são apresentados de uma perspectiva mais positiva, ambos os filmes evidenciam a incompatibilidade entre o *westerner* e a comunidade. Afinal, é a integridade profissional do herói e seu senso de responsabilidade como homem da lei que o levam a agir como agente da ordem social em uma comunidade fragilizada. Ademais, ao rejeitar os valores da comunidade, seja na versão psicológica, seja na versão profissional, o herói já não encontra a redenção de sua violência na salvação da civilização.

Com os EUA agora organizados no trabalho hierarquizado e coletivo das linhas de montagem e das repartições, diminui a valorização do macho individualista, que resolve as situações de acordo com suas próprias regras (na verdade, esse papel se aplica de maneira bem mais “confortável” ao herói de outro gênero: o gângster). Do mesmo modo, para as comunidades da fronteira, a presença do *cowboy* inflexível e individualista torna-se cada vez mais inconveniente. A mesma figura que tornara possível a nova organização social em um ambiente selvagem se revela, agora, desnecessária e indesejável; a essa altura, a “honra entre ladrões” que ele pode encontrar com outros tipos fora da lei passa a ser preferível a submeter-se às exigências de domesticação e feminilização das comunidades. Conseqüentemente, muitos *Westerns* passam a incorporar um grupo liderado por um herói envelhecido, mas ainda carismático, cuja exigência por um pagamento (como matadores de aluguel ou foras-da-lei) enfraquece o código moral do *westerner* clássico. Além de *Rio bravo*, outros filmes que se destacam nessa linha incluem *Sete homens e um destino* (John Sturges, 1960), *Os profissionais* (Richard Brooks, 1966), *Meu ódio será tua herança* (Sam Peckinpah, 1969), *Butch Cassidy* (George Roy Hill, 1969), *Os cowboys* (Mark Rydell, 1972) e *Duelo de gigantes* (Arthur Penn, 1976).

O ocaso de um gênero

Em todo caso, nesses filmes do período pós-guerra até a década de 1970, já não se vê o *cowboy* isolado e heróico, sem nenhum meio de sustento evidente, cuja visão moral e valores espirituais o põem à parte – e, essencialmente, acima – da comunidade que defende. Ele, agora, é cínico, consciente do próprio deslocamento e, às vezes, trabalhador contratado. São características que o fazem menos heróico e mais próximo do cidadão

comum. Ainda assim, a despeito de sua relativa queda da posição de semideus – de muitas maneiras, acima da natureza e dos outros mortais – que vemos nas primeiras fases do gênero para um personagem psicologicamente mais complexo e mais humano, os *westerners* conseguem manter elementos do seu senso de honra diferenciados. Mesmo a caminho da extinção, sua figura preserva um halo de romantismo.

Ainda na década de 1960, podemos apontar filmes que anunciam a despedida do *cowboy*. Em *O homem que matou o facínora* (1962), John Ford apresenta a despedida nostálgica e agridoce do *westerner* e de seus ideais. O filme começa com o senador Ransom Stoddard (Jimmy Stewart), já velho, visitando a próspera Shinbone, onde começou sua carreira. Acompanhado da esposa, veio para os funerais de Tom Doniphon (John Wayne), um *cowboy* esquecido, cujo enterro é pago pela municipalidade, já que morrera sem nada, nem mesmo uma arma. Interrogado por um repórter, o senador conta (em um longo *flashback*) sua chegada ao oeste, como jovem advogado formado na costa leste americana, quando conheceu Tom. Logo se estabelece a oposição entre o futuro senador, que busca estabelecer a lei na cidade, e aqueles que desejam impedir a instalação de cercas para separar o gado. Esse grupo contrata o pistoleiro Liberty Valance (Lee Marvin). Ransom conta, então, como Tom matara o pistoleiro (e não ele, que ficou com o crédito) e como, depois do episódio, partira para sua bem-sucedida carreira política. No final, tendo ouvido o relato do senador, o repórter rasga suas anotações e comenta: “Este é o oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, publique a lenda”. Se nesse filme Ford tenta mostrar a lenda e o fato, a verdade é que já não há espaço para filmes como *Caravana de bravos* (John Ford, 1950) e o também cultuado *Os brutos também amam* (George Stevens, 1953), que ainda enfatizavam a austeridade da fronteira, narrando suas histórias no velho estilo, às vezes épico, mas sempre em tom mítico.

A partir dos anos 1960, o *Western* já não consegue acompanhar a modernização e a revolução de valores da sociedade americana. A produção irá diminuir e os filmes lançados revisitam o gênero, questionando-o. Exemplos incluem *Onde os homens são homens* (Robert Altman, 1971). Nesse filme, uma situação ilustra o questionamento dos próprios mitos por parte desses *Westerns* tardios: fazendo contraponto com *Paixão de fortes* (John Ford, 1946), no qual a comunidade, salva pelo *cowboy*, celebra a fundação da igreja em um dia ensolarado de festa, o filme de Altman exibe uma seqüência em que a comunidade também celebra a salvação de uma igreja, mas esta não passa de uma casca vazia, onde poucos se darão ao trabalho de entrar. Portanto,

um dos principais símbolos da civilização cristã na mitologia americana desde seus primórdios é apresentado como uma fachada incapaz de redimir o herói.

Além dos eventos históricos já citados, a guerra da Coréia, a derrota na guerra do Vietnã, a invenção da pílula anticoncepcional, o espaço social e ideológico conquistado pelas minorias e a entrada do capitalismo em seu atual estágio transnacional desatualizam definitivamente os mitos e os valores sobre os quais o *Western* se constituiu. Um outro efeito dos desenvolvimentos históricos e culturais da sociedade norte-americana sobre o gênero foi a apropriação de suas convenções para revertê-las em favor das minorias, conforme se verifica em *O pequeno grande homem* (1970), de Arthur Penn, em que Custer é apresentado como estúpido e covarde e os índios são enaltecidos.

Em 1992, Clint Eastwood, ele mesmo um ator conhecido por seus papéis em *Westerns* hollywoodianos e italianos, dirige e protagoniza *Os imperdoáveis*. Aqui, temos a história de uma cidadezinha do Velho Oeste, cuja vida tranquila é interrompida quando uma dupla de cowboys esfaqueia uma das prostitutas da cidade. Insatisfeitas com a justiça do xerife, as prostitutas oferecem um prêmio e atraem dois pistoleiros para vingá-las. Um deles é o jovem Schofield Kid, o outro é o maduro William Munny (Clint Eastwood), que se reformara para viver com a jovem esposa, criar os dois filhos e cuidar da plantação em paz. Mas a esposa partiu, a vida na fazenda é dura e Munny não dá para o serviço. Ao chamar o velho parceiro Ned para defender as prostitutas, o esmaecimento dos limites entre heroísmo e vilania, certo e errado, homem e mito tornam-se melancolicamente evidentes. Àquela altura, as convenções e os motivos do *Western* já se espalharam por praticamente todos os gêneros, mas o legendário Velho Oeste, seus valores e mitos já não conseguem expressar a ideologia e a cultura da sociedade norte-americana.

Referências bibliográficas

- SCHATZ, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House.
- SLOTKIN, R. (1996). *Regeneration through violence: The mythology of the american frontier, 1600-1860*. Nova York: Harper Perennial.
- _____. (1998). *Gunfighter nation: The myth of the frontier in the twentieth-century America*. Norman: University of Oklahoma Press.

FILM NOIR*Fernando Mascarello**Hable con ella, cuénteselo!*
Pedro Almodóvar

Fã inapelável de *noir*, o coração bate mais forte sempre que deparo com um texto (são tantos!) que pretende demonstrar que o *film noir* não existe. O último foi um capítulo do livro do americano Steve Neale, *Genre and Hollywood* (2000), utilíssimo apanhado da história e teoria dos gêneros cinematográficos praticados nos Estados Unidos. O capítulo, o mais longo dedicado a um único gênero na obra (pp. 151-177), sem causar surpresas, traz como título “Film noir”, mas dedica-se a provar que, “enquanto fenômeno individual, o *noir* ... nunca existiu” (p. 173). Ponto de vista semelhante é o do francês Marc Vernet. No ensaio intitulado “Film noir on the edge of doom” (1993), afirma seu espanto “de que [o termo] tenha sobrevivido e tenha sido regularmente resgatado e renovado por sucessivas gerações” (p. 25). E o mesmo com a feminista Elizabeth Cowie. No artigo “Film noir and women” (1993), ela observa que “o *noir* como gênero é em certo sentido uma fantasia: um objeto nunca dado em sua forma pura ou completa” (p. 121). A lista de autores e títulos é imensa, e não desejo esgotá-la.

Maior que esse rol de céticos, apenas o dos convertidos: os divulgadores, os enciclopedistas e os estudosos seduzidos pelo *noir*, responsáveis pela transformação do gênero, nas últimas décadas, em um fenômeno cinefilico e

acadêmico de vendas nas salas alternativas, livrarias e videotecas americanas.¹ É graças a eles que hoje, indagando a qualquer cinéfilo, este prontamente nos oferecerá sua definição de *noir*: “Sim, claro, aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em *off*, com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo etc.”. E assim teremos, em mãos, um conceito de *noir*, em que pesem suas lacunas e imprecisões.

O que coloca a questão na ordem do dia: mas o *noir* existe? Essa tensão entre acadêmico e cinefílico, entre razão e sedução, constitui um dos aspectos mais fascinantes da manifestação social do *noir*. Uma conciliação é possível? Para responder à indagação (espero também conciliar-me, racionalizar-me como seduzido pelo gênero), examino a seguir um punhado de elementos cruciais: a gênese e o percurso do termo *noir*, os traços definidores do “gênero” e os argumentos favoráveis e contrários a sua existência. Concluindo ao final (cineflicamente?) que, sim, ele existe, e sugerindo alguns sentidos desse desejo por *noir*.

A história de um termo

Início reconhecendo: o *noir*, como objeto artístico, é “o gênero que nunca existiu”. Nisso, há uma verdade. Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos 1950 (quem saberá? Que generosa controvérsia é o *noir*!), nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*. Tal como *O homem do neo-noir* de Joel Coen (2001), o termo *não estava lá*.

Foram os franceses os seus criadores, e não os americanos (em se tratando de *noir*, “confusão é condição”). Corria o pós-guerra. Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944) e *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944). E logo depois outra, composta por *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942), *Assassinos* (Robert

1. Alguns exemplos mais conhecidos: o estudo precursor de Borde e Chaumeton (1955); Silver e Ward (orgs.) (1979); Hirsch (1981); Muller (1998); no Brasil, o preciso e generoso livro de Gomes de Mattos (2000).

Siódmak, 1946), *A dama do lago* (Robert Montgomery, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *À beira do abismo* (Howard Hawks, 1946).

Então, em 1946, o crítico e cineasta Nino Frank cunhou o rótulo *noir*, em alusão à “Série Noire” – coleção editada na França contendo obras da literatura *hard-boiled*² (base para a maioria desses filmes). Frank e seus colegas Jean-Pierre Chartier (também em 1946) e Henri-François Rey (em 1948) frouxamente (e de forma contraditória) o empregaram para manifestar sua admiração diante dessas obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood. Por fim, em 1955, depois de uma década de uso impreciso e confuso do termo, aparecia o livro *Panorama du film noir américain*, dos críticos Raymonde Borde e Etienne Chaumeton, um esforço de sistematização da categoria que, outra vez, porém, caracterizava-se pelo impressionismo e pela contradição.

É preciso reconhecer, portanto, que o *noir* como gênero nunca existiu: sua criação foi retrospectiva. Eis um ponto pacífico: trata-se de uma “categoria crítica” (Neale 2000, p. 153), e com certidão de nascimento lavrada no estrangeiro, *a posteriori*. Como se isso não bastasse, sua construção deu-se em duas etapas: à francesa, sucedeu a americana. Esta se inaugurou somente ao final dos anos 1960, com o capítulo “Black cinema” (no título, uma frustrada tentativa de tradução do termo francês) do livro *Hollywood in the forties*, de Charles Higham e Joel Greenberg, de 1968. E teve seqüência em uma série de textos acadêmicos e cinefilicos dos anos 1970, que passaram a aparecer em profusão ao longo das décadas de 1980 e 1990.

A introdução do conceito de *noir* nos Estados Unidos foi paralela à assimilação americana da política dos autores desenvolvida pelos *Cahiers du Cinéma* e guardou com ela diversas semelhanças. Orgulhosa do elogio europeu a Hollywood, a crítica local acolheu o termo com generosidade. Contudo, ao contrário da política dos autores, isso resultaria em severos problemas teórico-críticos, em virtude da falta de precisão e consistência da categoria francesa do *noir*. Por outro lado, tal como o ocorrido com a noção de autor, o conceito imediatamente ultrapassou os limites da crítica e da academia, popularizando-se no meio cinefílico e tornando-se objeto de culto.

Preparava-se desse modo a ambiência para o *revival noir* que irromperia em meados dos anos 1970. Em resposta à recepção crítica e

2. Literatura policial americana sobre detetives durões.

cinefílica ao termo, os grandes estúdios dele se apropriaram para produzir filmes como *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Um lance no escuro* (Arthur Penn, 1975) e *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), aos quais se seguiram, uma vez consolidado genericamente esse “neo-noir”, outros como *Corpos ardentes* (Lawrence Kasdan, 1981), *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), *Veludo azul* (David Lynch, 1986), *O mistério da viúva negra* (Bob Rafelson, 1987), *Jogo perverso* (Kathryn Bigelow, 1990), *Los Angeles: Cidade proibida* (Curtis Hanson, 1997), *Estrada perdida* (David Lynch, 1997) e o já citado *O homem que não estava lá* – para nomear apenas os de maior destaque. (No Brasil, *A dama do cine Shangai* e *Perfume de gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado, 1987 e 1992; *Tolerância*, de Carlos Gerbase, 2000; e *Bellini e a esfinge*, de Roberto Santucci Filho, 2001.)

E agora? Um paradoxo dos mais irônicos se oferece: se o *noir* não existiu, como explicar o aparecimento de um neo-noir? Ou, posto de forma mais abrangente: que contradição é essa, a opor críticos ferrenhos da categoria genérica do *noir* a um conjunto de evidências teóricas (o debate acadêmico), cinefílicas (a legião de fãs) e industriais (o neo-noir), indicativas de sua relevância como fenômeno histórico do cinema hollywoodiano?

Aprecemos os dois grupos de argumentos adversários: se o *film noir* existe, como defini-lo? Ou, se não existe, que percalços impugnariam a categoria do *noir*?

Definindo o *noir*

A definição cinefílica antes apresentada (policial expressionista da década de 1940, loira fatal etc.) resulta de um lento processo de construção e posterior popularização da categoria genérica do *noir*, implementado ao longo de pelo menos 30 anos. Uma das maiores inconsistências dessa criação retrospectiva é o seu caráter tautológico, sempre utilizado como argumento pelos cépticos. Ela se assentou em dois esforços paralelos e em permanente retroalimentação: a determinação do *corpus* filmico que teria constituído o *noir* e a abstração, baseada nesse cânnone, dos aspectos definidores do gênero. Verificou-se uma paulatina ampliação do *corpus*, cuja regra operacional era a pretensa adequação dos filmes aos elementos postulados como definidores do *noir*, os quais eram então revistos (em geral, alargados) na medida do crescimento numérico do cânnone. Tautologia da melhor qualidade.

O cânone cresceu resoluto (Neale 2000, pp. 155-156): dos sete filmes citados por Frank, Chartier e Rey, passou-se a 22 em Borde e Chaumeton (84 incluindo o que seria uma “periferia do *noir*”, hoje incorporada quase que integralmente ao *corpus*), e a 248 na terceira edição (1992) de *Film noir: An encyclopedic reference to the american style* – a obra de referência publicada por Alain Silver e Elizabeth Ward.

Do processo de abstração com base no *corpus*, as características supostamente definidoras do gênero foram depuradas: um conjunto de especificidades narrativas, temáticas e estilísticas. O elemento central é o tema do crime, entendido pelos comentadores como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar). Segundo esses autores, o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra. Metaforicamente, o crime *noir* seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação. A caracterização eticamente ambivalente da quase totalidade dos personagens *noir*, o tom pessimista e fatalista, e a atmosfera cruel, paranóica e claustrofóbica dos filmes, seriam todos manifestação desse esquema metafórico de representação do crime como espaço simbólico para a problematização do pós-guerra.

Já do ponto de vista narrativo e estilístico, é possível afirmar (*grosso modo*) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência).³ E ainda a série de motivos iconográficos

3. Sobre o “estilo *noir*”, ver especialmente Place e Peterson (1974).

como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. – além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas. Num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção a essa iconografia – *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* – ou aos motivos temáticos – *killing, kiss, death, panic, fear, cry* etc.

Gênero e sexualidade

“Definido” (de modo esquemático) o *noir*, gostaria de deter-me sobre um de seus aspectos constitutivos de maior interesse teórico-crítico: a problematização dos gêneros e da sexualidade (para a ele retornar no final). Para muitos, o *noir* se caracteriza por “um tratamento distintivo do desejo sexual e dos relacionamentos sexuais, um conjunto distintivo de personagens-tipo masculinos e femininos e um repertório distintivo de traços, ideais, aspectos e formas de comportamento masculinos e femininos” (Neale 2000, p. 160). Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele veículo para a representação de um dos elementos centrais da “cultura da desconfiança” do pós-guerra: a intensa rivalidade entre o masculino e o feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização militar e, por outro, da disputa pelo mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão-de-obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito. O que produzia, em conjunto, uma verdadeira crise identitária masculina ou, como quer Richard Dyer, “uma ansiedade com relação à existência e definição da masculinidade e da normalidade” (1978, p. 91). De acordo com esse autor, o tema é “raramente expresso de forma direta, podendo, no entanto, ser considerado constitutivo da ‘problemática’ do *noir*, aquele conjunto de temas e questões de que os filmes procuram dar conta sem porém nunca realmente articulá-los”.

É nesse contexto que deve ser entendida a figura *noir* mítica da mulher fatal. Um dos temas mais recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévolas e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. Mas, ao mesmo tempo, como observa Deborah Thomas, também a mulher

“redentora” presente no *noir* é retratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói. De modo que, no *noir*, “as mulheres (...) podem representar não apenas os perigos vislumbrados na rejeição à ‘normalidade’, como a opressão identificada na adesão a esta” (Thomas 1992, p. 64).

Por outro lado, alguns autores sustentam que o revigoramento *noir* do masculino é implementado também pela transgressão da construção clássica do próprio herói. Para Frank Krutnik (1991, pp. xiii e 7-91), no *Western* ou no filme de ação-aventura, o herói funciona como uma figura idealizada de identificação narcisista, promotora da ideologia da onipotência e invulnerabilidade masculinas. Já o herói (ou anti-herói) *noir*, mesmo no caso do detetive durão, constitui uma inversão desse ego ideal, por suas notórias características de ambigüidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo. Nesse sentido, a freqüente exacerbção da masculinidade dos personagens *noirs* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente se faz ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade, mas sempre associando-a às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem. Ou, conforme sugere Florence Jacobowitz, o *noir* é “um gênero onde a masculinidade compulsória é apresentada como um pesadelo” (1992, p. 153).

Desconstruindo o noir

Mas retornemos à contenda que opõe céticos e seduzidos. Para os céticos, o pecado original do *noir* foi seu modo de invenção francês (e seu mecanismo de construção tautológico). A história do termo, de acordo com eles, consistiu numa “sucessão de clichês e definições precárias”, num “mero acúmulo enciclopédico de características e de filmes”. O resultado foi um caos *definicional*, repleto de lacunas históricas, estéticas e teóricas. E a verdade é que estão corretos: a maioria de seus argumentos não exige grande esforço para comprovar-se.

Entre as acusações mais recorrentes está a impossibilidade de encontrar a totalidade das características definidoras do *noir* num único filme. A essa se agrupa outra, provavelmente mais grave: algumas das obras quintessenciais do cânone (assim como muitas outras mais periféricas) não exibem vários (os

mais diversos) dos traços considerados fundamentais. Para ficar nuns poucos exemplos (Neale 2000): *Reliquia macabra*, *À beira do abismo*, *Um retrato de mulher* e *Laura* não contêm um corte sequer de *big close-up* para plano geral em *plongée* (para não dizer que todos esses filmes são claramente “não expressionistas”). Já *Um retrato de mulher* e *Alma torturada* foram baseados em obras não pertencentes à ficção das histórias de detetives durões. *Correntes ocultas* (Vincente Minnelli, 1946), *Sonha, meu amor* (Douglas Sirk, 1948) e *Fogueira de paixão* (Curtis Bernhardt, 1947) – sistematicamente alinhados como integrantes do cânone – centram seu foco narrativo em personagens femininos. E assim vamos.

Um segundo argumento diz respeito ao estatuto do *noir*. Pelas mais variadas razões, o *noir* não seria um gênero. A principal dessas razões seria a de que o *noir* acolhe uma multiplicidade de gêneros: policiais, *thrillers*, filmes de espionagem, melodramas e até mesmo *Westerns*. Também esse pleito é de fácil constatação. Como demonstra Krutnik (1991, p. 17), muitos dos próprios defensores do *noir* se apressam em admitir o fato, buscando novos estatutos para a categoria: para Raymond Durgnat, por exemplo, o *noir* seria uma “atmosfera”; para Paul Schrader, um “tom”; Janey Place e Robert Porfirio vêem-no como um “movimento”; e Jon Tuska como um “estilo” e uma “perspectiva quanto à existência humana e à sociedade”.

Uma terceira denúncia produz estragos ainda maiores: a de que inúmeros filmes hollywoodianos dos anos 1940 também exibiam, em grupo ou individualmente, diversas das características supostamente definidoras do *noir*. Um exemplo entre muitos é o uso do *flashback*, que comparece em obras tão disparem como *As aventuras de Mark Twain* (Irving Rapper, 1944), *Como era verde o meu vale* (John Ford, 1941) e *A malvada* (Joseph Mankiewicz, 1950) (Neale 2000, p. 168). Outro é o tratamento da questão dos gêneros e da sexualidade: os filmes góticos do período costumavam retratar precisamente as mesmas suspeitas e ansiedades com relação ao sexo oposto, porém, do ponto de vista feminino – sendo que, paradoxalmente, como já foi referido, alguns deles (mas apenas alguns!), como *Correntes ocultas* e *Sonha, meu amor*, são habitualmente incluídos no rol do *noir* (*ibid.*, p. 164).

Portanto, o *noir* é um beco sem saída, que Neale resume bem: para ele, “a aplicação sistemática de muitos dos critérios que [os proponentes] apresentam como definitivos tende a exigir tanto a exclusão ou marginalização de filmes e gêneros geralmente considerados centrais, como a inclusão de filmes e gêneros geralmente considerados marginais”. E conclui

que “o conceito de *noir* procura homogeneizar um conjunto de fenômenos distintos e heterogêneos”, estando, por isso, “fadado à incoerência” (2000, pp. 153-154).

Desejando o *noir*

À luz da fria razão, esses autores estão corretos: o *noir* é uma categoria falaciosa, e nisso podemos estar de acordo. Mas o que não conseguirão negar, jamais, é sua múltipla produtividade: teórica, crítica, cinefilica, industrial. Em última instância, sua argumentação terá sempre de curvar-se à realidade (social, concreta) da existência do *noir*. Ou do que poderíamos designar, seguindo Krutnik (1991, p. 24), como o “fenômeno *noir*”. Ou seja, o *noir* não é gênero, nem tom, nem estilo. É um fenômeno, e acima de tudo social (espectatorial). A maior prova de que existe? A fascinação que produz, o desejo que desperta: a “mística *noir*”.

Essa realidade parece ser pressentida por muitos dos célicos, que deixam trair o seu próprio fascínio. Por exemplo: na dúvida abertura de seu ensaio, Vernet, antes de arremeter contra o *noir*, não se contém:

[O *noir*] é um objeto de beleza porque Humphrey Bogart e Lauren Bacall estão lá [...] porque é estranho [...] porque nada se pode fazer a não ser amá-lo [...] porque é uma crítica severa do capitalismo selvagem [...] porque há sempre um filme desconhecido para ser acrescentado à lista [...] e porque um livro pode ser feito de todas essas razões. (Vernet 1993, p. 1)

Que fascínio é esse que acomete não só a multidão de seduzidos, mas os próprios desconstrutores do *noir*? Cowie (1993) procura entendê-lo em termos de “fantasia”. Reconhecendo a tenacidade do uso crítico do termo *noir*, bem como a imensa devoção de seus aficionados, afirma serem sugestivas de “um desejo pela categoria enquanto tal, uma necessidade de que ela exista para que se ‘tenha’ um conjunto de filmes reunido” (p. 121). E sugere: “O que se deve tentar explicar é a persistente fascinação com [a] fantasia depois de tão longo tempo decorrido desde o momento histórico que supostamente a justifica” (p. 123).

Vernet analisa as razões dos que primeiro “reuniram” esse conjunto de filmes, os franceses do pós-guerra. Lembrando a forte influência exercida pelo

antiamericanismo do Partido Comunista sobre a intelectualidade francesa do período, ele aponta o papel de “terceira via” do *noir*, por ter podido constituir-se no “objeto de amor daqueles que desejavam odiar os Estados Unidos, mas amar o seu cinema”, ou, de outra perspectiva, ter permitido “amar os Estados Unidos e ao mesmo tempo criticá-los, ou, mais exatamente, criticá-los de modo a poder amá-los” (Vernet 1993, p. 6).

Passados 50 anos, as razões francesas permanecem relevantes? Sim, possivelmente. O caráter marginal, “independente”, de parte da produção neo-*noir* parece apontar nessa direção (embora as muitas diferenças de contexto). Mas quero crer que a causa maior da sedução exercida pelo *noir* deva ser buscada em sua problematização da continuada crise do masculino na contemporaneidade. Um claro indicativo disso é a centralidade do tema nos “estudos *noir*” acadêmicos anglo-americanos. Outro é a crescente autoconsciência do neo-*noir* com respeito ao assunto, que culmina em dois exemplos quase didáticos: a recente paródia ao *noir*, *O escorpião de jade* (Woody Allen, 2001) e *O homem que não estava lá* (Joel Coen, 2001), o *noir* arquetípico *a posteriori*.

Tanto a manifestação acadêmica (os estudos sobre a sexualidade *noir*) como a cinematográfica (a autoconsciência neo-*noir* sobre o tema) são ainda mais contundentes se contrastadas com o caráter velado, sub-reptício, da tematização do masculino enfraquecido na filmografia *noir* original e em sua recepção à época (conforme observei, a problematização da crise da masculinidade no *noir* era sutil, subterrânea). Nesse sentido, o “homem que não estava lá” (como tema) parece agora estar aqui, manifesto: à luz do dia. O que levanta, então, o que aparenta ser a questão central do desejo contemporâneo por *noir*: o homem que não estava lá (como identidade redimensionada) já andará em vias de estar por aqui?

Uma resposta possível podemos buscar nas explicações de Timothy Corrigan para o atual fenômeno do filme *cult* (que se sobrepõe ao do *noir*). Para esse autor, o *cult* tem um apelo excêntrico e marginal, que o faz ser “adotado” pelo espectador. Essa adoção tem como base uma intensa necessidade de transformação do público em privado, com vistas à construção de espaços privativos, facilitadores da encenação (experimentação) de novas subjetividades (Corrigan 1992, pp. 80-81). Se for esse o caso com o *noir*, então, poderíamos afirmar: sim, “o homem (como identidade redimensionada) já está aqui”. Mas, sendo privado, reluta ainda em se mostrar público...

Referências bibliográficas

- BORDE, R. e CHAUMETON, E. (1955). *Panorama du film noir américain*. Paris: Minuit.
- CHARTIER, J.P. (1946). "Les américains aussi font des films 'noirs'". *La Revue du Cinéma*, 1, 2.
- CORRIGAN, T. (1992). "Film and the culture of cult". In: *A cinema without walls: Movies and culture after Vietnam*. Londres: Routledge.
- COWIE, E. (1993). "Film noir and women". In: COPJEC, J. (org.). *Shades of noir*. Londres: Verso.
- DYER, R. (1978). "Resistance through charisma: Rita Hayworth and Gilda". In: KAPLAN, E.A. (org.). *Women and film noir*. Londres: BFI.
- FRANK, N. (1946). "Un nouveau genre 'policier', l'aventure criminelle". *L'Écran Français*, 61.
- GOMES DE MATTOS, A.C. (2000). *O outro lado da noite: Filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco.
- HIGHAM, C. e GREENBERG, J. (1968). "Black cinema". In: *Hollywood in the forties*. Nova York: A.S. Barnes.
- HIRSCH, F. (1981). *Film noir: The dark side of Hollywood*. Nova York: Da Capo.
- JACOBOWITZ, F. (1992). "The man's melodrama". In: CAMERON, I. (org.). *The movie book of film noir*. Londres: Studio Vista.
- KRUTNIK, F. (1991). *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*. Londres: Routledge.
- MULLER, E. (1998). *Dark city: The lost world of film noir*. Nova York: St. Martin's Press.
- NEALE, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- PLACE, J. e PETERSON, L. (1974). "Some visual motifs of film noir". *Film Comment*, 10, 1.
- REY, H.F. (1948). "Demonstration par l'absurde: Les films noirs". *L'Écran Français*, 157.
- SILVER, A. e WARD, E. (orgs.) (1979). *Film noir: An encyclopedic reference to the american style*. Woodstock: The Overlook Press.

- THOMAS, D. (1992). "How Hollywood deals with the deviant male". In:
CAMERON, I. (org.). *The movie book of film noir*. Londres: Studio Vista.
- VERNET, M. (1993). "Film noir on the edge of doom". In: COPJEC, J. (org.). *Shades
of noir*. Londres: Verso.

**CINEMA
MODERNO**

NEO-REALISMO ITALIANO

Mariarosaria Fabris

Uma nova sociedade?

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a reconstruir-se e a deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolavam. A tarefa de reerguer moralmente o país caberá aos intelectuais, pois estes sentiam a necessidade de deixar as torres de marfim nas quais haviam se refugiado durante o chamado vicênio fascista (outubro de 1922-julho de 1943) e de intensificar suas relações com a realidade. Os primeiros a se engajarem ativamente na construção dessa “nova sociedade”, baseada na comunhão política e cultural do povo italiano, a exemplo do que havia acontecido durante o período da resistência ao regime nazi-fascista (8 de setembro de 1943-25 de abril de 1945), foram os intelectuais de esquerda, mais especificamente os comunistas. As manifestações culturais concentraram-se no Partido Comunista Italiano (PCI), uma vez que os socialistas estavam muito mais empenhados em lutas institucionais e de alinhamento político.

A busca de um programa unitário levará a várias tentativas antes que a esquerda consiga ter um e pô-lo em prática. Se a literatura e as artes plásticas puderam contar praticamente de imediato com um discurso crítico, o cinema, porém, para ser levado em consideração, teve de esperar até o fim de 1946, quando finalmente se percebeu que ele podia contribuir para a formação de uma nova consciência democrática. Ao contrário dos católicos,

que haviam elaborado uma estratégia que lhes permitia controlar os pontos-chave da indústria cinematográfica, a esquerda, em seu discurso crítico a respeito de filmes considerados neo-realistas, raras vezes os focalizava em seu duplo aspecto de manifestação artística e de produto comercial, apesar da boa recepção de obras que se identificavam com seu projeto cultural, sobretudo nas primeiras temporadas cinematográficas do segundo pós-guerra (que, na Itália, vão de setembro de um ano a agosto do ano seguinte): a de 1945-1946 – *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), em primeiro lugar entre os filmes de maior bilheteria; *Um dia na vida* (Alessandro Blasetti, 1946), em sétimo; e a de 1946-1947 – *O bandido* (Alberto Lattuada, 1946), em quarto; *Viver em paz* (Luigi Zampa, 1947), em sexto; *Paisá* (Rossellini, 1946), em nono; *Meu filho professor* (Renato Castellani, 1946), em décimo primeiro; *O sol ainda se levantará* (Aldo Vergano, 1946), em décimo segundo.

Ao privilegiar a *organização de massa*, os católicos contavam com uma vasta rede de ação cultural desde a década de 1930, utilizando-a, com grande determinação, como instrumento de pressão política sobre os meios de comunicação, principalmente sobre o setor cinematográfico, e ocupando todos os espaços institucionais (valendo-se da presença eclesiástica nas comissões censórias, de sua possibilidade de intervenção na programação das salas paroquiais e do circuito comercial, e dos acordos com os distribuidores), conseguindo casar perfeitamente ideologia e cultura. Além de prestigiar as produções norte-americanas, por meio da ação de sua censura, boicotavam as melhores realizações neo-realistas, tachando-as de amoraes e alinhadas com o ideário comunista. Suas ligações com as distribuidoras permitiam-lhes programar para o seu circuito (90% dos locais de exibição) só aqueles filmes que o Centro Católico Cinematográfico julgava próprios *para todos*, isto é, os “que respondiam aos princípios morais e educativos da Igreja”, dentro dos quais dificilmente se encaixava alguma obra neo-realista. Os católicos controlavam principalmente os cinemas dos bairros periféricos e das pequenas cidades, influindo sobre um público pertencente às camadas mais populares pela “projeção de filmes de elevado conteúdo humano e cristão”, preservando assim “os fiéis da imoralidade dos espetáculos de muitas salas cinematográficas”, como gostavam de salientar (*apud* Pinto 1976, p. 10).

Enquanto isso, os cineastas neo-realistas tentavam resistir por conta própria, pois a esquerda não tinha entendido o real alcance político e cultural do fenômeno por eles representado. Quando se percebeu de fato a importância de garantir a existência da cinematografia nacional, prejudicada em sua

sobrevivência pela incessante invasão de filmes norte-americanos, a Itália já estava às vésperas das eleições de 18 de abril de 1948, quando a extrema esquerda – o PCI e os socialistas dissidentes do Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária (Psiup), que haviam se juntado na Frente Popular –, depois de três anos de um governo de coalizão, foi excluída do poder pela esmagadora vitória da Democracia Cristã (DC), com 48,5% dos votos. O embate entre os partidos políticos italianos era o reflexo da grande batalha ideológica internacional, na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética: a chamada Guerra Fria.

Os anos do centrismo

Na Itália, começavam os anos do centrismo (que se prolongarão até 1962, mas cujo ápice se deu entre 1948 e 1953), durante os quais o mercado cinematográfico foi invadido por produções hollywoodianas, sufocado pela falta de subvenções e dominado por um sistema de repressão censória, que controlava e limitava a liberdade de expressão, sobretudo de realizações identificadas com o neo-realismo (cortes ou modificações de seqüências, arquivamento de roteiros etc.). Vittorio De Sica foi um dos diretores mais visados: uma cópia de *Vítimas da tormenta* (1946) foi “extraviada” em Buenos Aires, para evitar sua exibição; *Umberto D* (1952) sofreu duros ataques da DC, assim como a sátira política de Zampa, *Anni difficili* (1948), filme que motivou o surgimento de uma espécie de censura preventiva (Fanara 2000, p. 240); *Ladrões de bicicleta* (1948), ao lado de *Os anos fáceis* (1953), de Zampa, teve seu visto de exportação negado. Em 1954, o macarthismo atingia a indústria cinematográfica italiana: agências noticiosas e periódicos dedicaram-se a descobrir infiltrações comunistas e a elaborar listas de todos os simpatizantes da esquerda, prática contra a qual se insurgiram vários intelectuais de extração católica, entre os quais Pietro Germi. Ademais, a DC conseguia interferir na Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, quando a maioria dos jurados foi comprada, a fim de que fosse atribuído a *Romeu e Julieta* (Castellani, 1954) o prêmio que caberia a *Sedução da carne* (Luchino Visconti, 1954). Esse filme de Visconti, um diretor declaradamente comunista, já havia sido mutilado pela censura, em virtude do paralelismo que permitia estabelecer entre o passado histórico italiano e a realidade política daquele momento, em que se procuravam conter os impulsos democráticos.

Entretanto, defender o cinema italiano tinha-se tornado a palavra de ordem, também porque, graças aos grandes sucessos internacionais de *Roma, cidade aberta*, *Vítimas da tormenta*, *Viver em paz*, *Paisá*, *O bandido*, *O sol ainda se levantará*, *Um dia na vida*, *Trágica perseguição* (Giuseppe De Santis, 1947) etc., este havia se transformado no protagonista do debate cultural, no epicentro de todo e qualquer discurso relativo à organização da cultura. A afirmação de Lênin de que o cinema (assim como o teatro) podia levar um povo a mudar seu modo de pensar era lembrada constantemente e procurava-se confiar às classes populares a defesa do cinema nacional. E, de início, como vimos, a reação dos espectadores foi favorável às realizações neo-realistas, apesar do prestígio dos filmes norte-americanos.

Passado o primeiro momento, no entanto, assiste-se a uma ruptura entre o público italiano e o neo-realismo. Na temporada cinematográfica de 1947-1948, dentre os campeões de bilheteria, não havia nenhuma realização neo-realista, a não ser que se queira considerar como tal *Angelina, a deputada* (1947), de Zampa, que figurou em quarto lugar. Esse é um filme a ser reconsiderado, apesar de nele emergir, segundo Vittorio Spinazzola, “a tendência a manipular os motivos [do neo-realismo], transferindo-os do registro dramático ao cômico” (Spinazzola 1974, p. 10). Na temporada seguinte, enquanto continuavam a imperar o gênero cômico, os dramas sentimentais e os filmes operísticos, e começavam a impor-se filmes de caráter histórico, *Ladrões de bicicleta*, uma das expressões máximas do novo cinema italiano, só conseguia classificar-se em décimo primeiro lugar. Na temporada de 1949-1950, a situação permanece a mesma: o explosivo apelo sexual de Silvana Mangano em *Arroz amargo* (1949) era suplantado pelo “casto erotismo de Yvonne Sanson, exasperadamente sugerido e reprimido” em *Catene* (Raffaele Matarazzo, 1949) (Rossi 1999, p. 282).

O sucesso do filme de Raffaele Matarazzo, apesar do quinto lugar ocupado pela realização de De Santis, indicava que o diálogo entre os diretores do novo cinema e o grande público estava esgotado. Com seu “neo-realismo popular”, Matarazzo conseguia transmitir, com uma enorme carga de espetaculosidade, “a realidade da vida, dos costumes populares italianos, aderindo com viva simpatia às penas dos personagens cuja história narrava”, lição que havia aprendido com Rossellini, De Sica e Visconti (Spinazzola 1974, p. 70), e introduzindo em cada filme pequenas variações sobre o mesmo tema – a afirmação dos sagrados laços matrimoniais, apesar de serem ameaçados por paixões do passado; a reestruturação do lar, depois de muitas atribulações; a maternidade como aspiração e bem supremo –, caracterizado

pelo maniqueísmo e por uma forte carga erótica implícita, explorada com maestria pelo diretor: em suma, o triunfo do melodrama rasgado. A ausência de realizações neo-realistas entre os dez primeiros classificados acentua-se de 1950-1951 em diante, enquanto um “neo-realismo menor” ou “neo-realismo rosa” ou “contra-realismo”, que já vinha se insinuando desde o fim dos anos 1940, impunha-se definitivamente com filmes como *Sob o sol de Roma* (1948), *É primavera* (1948) e *Dois vinténs de esperança* (1952), de Castellani, ou *Domingo de verão* (1950), *Paris é sempre Paris* (1951), *Garotas de Praça de Espanha* (1952), de Luciano Emmer, ou ainda *Pão, amor e fantasia* (1953) e *Pane, amore e gelosia* (1954), de Luigi Comencini, que embora focalizassem os mesmos temas e se apropriassem de alguns dos estilemas do neo-realismo, ao contrário deste, celebravam o conformismo social.

Por parte dos que operavam no campo cinematográfico, não haviam faltado ocasiões para fazer ouvir a própria voz em defesa da produção nacional mais engajada. Era necessário reagir, não somente contra a esmagadora presença dos produtos hollywoodianos, mas principalmente contra as medidas governamentais que não favoreciam a indústria nacional. Os partidos de esquerda, em geral, haviam respondido a essa situação de estrangulamento com manifestações de caráter intelectual, que pouco ou nada repercutiram na indústria cinematográfica. A esquerda insistia em reivindicações de liberdade para o cinema italiano, sem perceber que esta só poderia ser alcançada com o domínio dos meios de produção. Acabou existindo, portanto, uma desproporção entre o patrimônio social que o cinema italiano oferecia e o uso que dele fizeram os partidos de esquerda. Dois filmes apenas tiveram um certo apoio do PCI e do Partido Socialista Italiano (PSI): um documentário rodado por Visconti na Sicília em 1947, que deu origem a *A terra treme* (1948), custeado pelo próprio diretor, que recebeu seis milhões de liras, e *A rebelde* (Carlo Lizzani, 1951), financiado por cooperativas baseadas em contribuições populares, que receberam 30 milhões sobre os lucros de venda antecipada nos países do leste europeu.

Traindo o neo-realismo?

Enquanto isso, as restrições à autonomia do discurso artístico, a fim de impedir a formação de uma cultura contra-revolucionária, insinuavam-se por intermédio do dirigismo inspirado no modelo jdanoviano. Andrei A.

Jdanov, idealizador do “realismo socialista” (1934), tentou impô-lo em todos os campos da cultura nos países em que o comunismo imperava ou era representado por um partido forte, com o objetivo de conter os desvios formalistas e reprimir a dissensão ideológica. Já em 1945, Elio Vittorini havia alertado sobre o perigo de submeter a cultura aos ditames do partido, dos quais o próprio escritor, assim como vários outros intelectuais, será vítima. O caso mais clamoroso ligado ao dogmatismo cultural do PCI na Itália foi a polêmica gerada por *Sedução da carne* no cinema e por *Metello* (1955) na literatura.

Carlo Salinari considerava essa obra de Vasco Pratolini o primeiro romance “realista”, o que acabava, de uma vez por todas, com a narrativa neorealista, representando a passagem do neo-realismo decadente e pequeno-burguês para o verdadeiro realismo socialista. Essa passagem explicitava-se na transformação dos acontecimentos históricos em pano de fundo e no abandono da ação coral em prol de uma concentração maior no protagonista, que, apesar de sua picardia amorosa, surgia como herói positivo (Salinari 1977). Geno Pampaloni, no entanto, já havia classificado *Metello* como um “romance reacionário” e anos mais tarde o definirá como o representante da “distensão”, ou seja, do novo rumo que o PCI queria dar à sua política, renunciando à hipótese revolucionária em troca de um consenso maior (Pampaloni 1985, p. 7).

Na base das reflexões sobre arte e literatura de György Lukács, cujas obras haviam começado a ser publicadas na Itália em 1950, Guido Aristarco, no editorial do nº 53 de *Cinema Nuovo* (25 de fevereiro de 1955), distinguiu o “cinema objetivo” (neo-realismo), no qual a realidade seria captada de imediato, representado por *Roma, cidade aberta*, *Paisá*, *Vítimas da tormenta*, *Ladrões de bicicleta*, do “cinema crítico” (realismo), que buscava uma representação mais articulada da realidade social, citando como exemplo *Sedução da carne*. Ao alinhar-se com as teorias do ensaísta húngaro, Visconti queria fazer do marquês Roberto Ussoni, engajado na luta pela unificação da Itália, o grande modelo do herói positivo, o que lhe permitiria criticar o atormentado caso de amor entre sua prima Livia Serpieri e o oficial austriaco Franz Mahler. A distinção estabelecida por Aristarco foi violentamente criticada, sobretudo por Luigi Chiarini e Cesare Zavattini, que viam na superação do “cinema objetivo” uma traição ao neo-realismo. *Sedução da carne*, com seu desejo de distanciamento da realidade contemporânea e sua necessidade de rever o processo histórico que havia levado ao *Risorgimento* para melhor entender por que as promessas da Resistência não haviam sido

cumpridas, com sua passagem da crônica à história, surgia como o símbolo do fim do neo-realismo, embora, como este, procurasse agir sobre a consciência do público, levando-o a refletir sobre as condições da vida nacional.

O desinteresse progressivo pelas realizações neo-realistas nos dá a medida exata do fracasso do neo-realismo em seu aspecto programático mais difícil e ambicioso: levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência social e cultural. Em suma, à evolução da democracia política no país deveria ter correspondido uma democratização do espetáculo cinematográfico, o que não aconteceu.

Não somente para o cinema, mas também para a esquerda havia chegado a hora de fazer um balanço: já se haviam passado mais de dez anos desde o início da luta pela libertação e, do ponto de vista político, a Itália estava trilhando caminhos que não correspondiam às esperanças do imediato pós-guerra. A ação do PCI começava a ser contestada: o partido era acusado de não ter sabido defender os objetivos democráticos que tinha se proposto a alcançar na luta antifascista e de ter refreado o impulso revolucionário das massas populares para poder vencer a hostilidade das forças conservadoras. Em 1956, as revelações de Nikita Kruchov sobre os crimes da ditadura stalinista, durante o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, e a invasão da Hungria repercutiram no plano nacional: muitos militantes abandonaram o PCI; o PSI procedeu a uma revisão de seus princípios ideológicos e de sua práxis política. O modelo do realismo socialista começou a esvaziar-se: a política cultural da esquerda era questionada; nas páginas do *Cinema Nuovo*, os críticos declaravam-se “livres do juramento”. Quando a *Literaturnaja Gazeta* “excomungou” *O juramento* (Tchiaureli, 1946), que, na época de sua realização, havia sido elogiado pela crítica de esquerda, em nome da apologia do modelo soviético, esse repúdio ao filme de Tchiaureli transformou-se no símbolo de um novo olhar, livre dos estreitos cânones ideológicos, a ser lançado sobre a produção cinematográfica (Brunetta 1982; Renzi 1981).

Por outro lado, o contexto social na Itália vinha se transformando. A sociedade italiana reconstituía-se junto com a reconstrução da nação. A guerra e suas consequências iam sendo deixadas para trás, embora persistissem ainda muitos problemas sociais. Acabando “aquelha sociedade caracterizada pela problemática agrária e paleocapitalista que foi a Itália da década de 1940-1950”, o neo-realismo acabava também:

Extingue-se quando se extinguem as atribulações das massas que imigraram para as grandes cidades em consequência da guerra e do pós-guerra, dos refugiados que buscavam a metrópole não em virtude do milagre industrial, ainda por vir, mas para achar acomodação ou atividades terciárias, ou para atuar no mercado negro, e, pouco depois, fugir do campo, após as desilusões sofridas com uma reforma agrária que não veio. (Lizzani 1976, p. 30)

O neo-realismo termina quando termina “o período socialmente mais aberto e progressista da recente história da Itália” (Torri 1973, p. 11). Os ideais democráticos tinham-se diluído na prática do centrismo, que veio substituir a unidade nacional que se havia constituído durante a Resistência. Dessa forma, o neo-realismo via-se privado de sua principal motivação ideológica e não tinha mais razão de ser depois do enfraquecimento do espírito de confraternização que havia animado a luta pela libertação, da liberdade de expressão de seus artífices cada vez mais sufocada, do fracasso de sua relação com o público, ao não conseguir transformar-se numa linguagem cinematográfica para as massas.

As forças conservadoras, uma vez no poder, não quiseram mais ser questionadas e, para afastar das telas aqueles filmes em que o povo era o protagonista da história, valeram-se da ação repressora da censura, favoreceram a importação de filmes americanos, não fizeram respeitar a lei da programação obrigatória para filmes nacionais, como já vimos; além do mais, não concederam verbas às produções italianas e entregaram o circuito comercial nas mãos de estrangeiros. Em todo caso, a derrota histórica do povo já vinha sendo pressentida pelos principais diretores neo-realistas: tanto Rossellini como Visconti e De Sica encerravam suas obras mais fecundas sobre a falta de perspectiva de um futuro melhor para os personagens populares ou sobre sua renúncia (ou adiamento) a lutar por mudanças sociais.

O que foi o neo-realismo?

Explicitado o contexto sociocultural no qual surgiu e se desenvolveu essa manifestação tão fecunda do cinema italiano, vamos enfocá-la mais de perto. O que foi o neo-realismo? Quando se iniciou? Quando terminou? Que obras produziu? Quem foram seus artífices? Todas perguntas às quais não é fácil responder, pois não existe unanimidade por parte dos estudiosos quando se trata de definir o que foi o neo-realismo cinematográfico.

Para a maioria da crítica mundial, ainda hoje, o neo-realismo começou com *Roma, cidade aberta*, de Rossellini. O próprio diretor, no entanto, não concordava com isso:

Se o chamado neo-realismo se revelou ao mundo de forma mais impressionante através de *Roma, città aperta*, cabe aos outros julgar. Eu vejo o nascimento do neo-realismo mais para lá: em primeiro lugar, em alguns documentários de guerra romanceados, nos quais também eu estou representado com *La nave bianca*; depois, nos verdadeiros filmes de ficção sobre a guerra, dos quais fui colaborador no roteiro, como *Luciano Serra pilota*, ou realizador, como *L'uomo dalla croce*; por fim, e sobretudo, em certos filmes menores, como *Avanti c'è posto*, *L'ultima carrozzella* e *Campo de' fiori*, em que a fórmula do neo-realismo, se assim o quisermos chamar, vem se compondo através das criações espontâneas dos atores: de Anna Magnani e de Aldo Fabrizi, particularmente.

[...] O neo-realismo nasce, inconscientemente, como filme dialetal; depois adquire consciência no calor dos problemas humanos da guerra e do pós-guerra. (Apud Fabris 1996, p. 99)

Também Visconti não era da mesma opinião, pois, para ele, o termo “neo-realismo” surgiu com seu primeiro longa-metragem, cunhado pelo montador Mario Serandrei:

Por mais que se diga... “mas, já havia *O navio-hospital* e *O homem da cruz*, de Rossellini, ou *Uomini sul fondo*, de De Robertis”, esses filmes, de fato, eram documentários. A meu ver, é absolutamente necessário deixar de lado os dois filmes de Rossellini que citei, porque eram fascistas, de propaganda fascista. De Sica ainda rodava filmes como *Teresa Venerdì*, *Un garibaldino al convento* e, pouco depois de *Obsessão*, realizou *A culpa dos pais*, que já seguia a mesma linha. [...] O termo “neo-realismo” nasceu com *Obsessão*. (Apud Faldini e Fofi 1979, p. 67)

É interessante notar que, seja positivamente, seja negativamente, os dois cineastas se referiam a uma série de realizações do chamado cinema italiano dos anos 1930 (1929-1943), em muitas das quais os críticos assinalaram prenúncios de algumas das características do neo-realismo.

Segundo Gian Piero Brunetta, se com a obra de Rossellini “movimenta-se e recomeça do zero todo o cinema italiano. Ou quase.”, o

primeiro longa-metragem de Visconti já havia se tornado “uma obra-manifesto não só do trabalho do grupo que gravita em torno dele, mas de uma série de forças esparsas que tinham tentado realizar um projeto de poética cinematográfica alternativo em relação aos modelos propostos pelo regime com as grandes tradições do naturalismo literário do século XIX” (Brunetta *in Fabris et al.* 2002, pp. 12-13).

O crítico está se referindo ao grupo da revista *Cinema*, que, entre 25 de outubro de 1938 e 10 de julho de 1943, foi dirigida por Vittorio Mussolini, filho do *Duce*. A tolerância do regime fascista em relação às idéias políticas dos colaboradores dessa revista possibilitou o desenvolvimento do discurso crítico que preparou o advento do neo-realismo (cf. Brunetta 1975, pp. 88-90; Mida e Quaglietti 1980). Reunidos em sua redação, alguns intelectuais de esquerda, em sua maioria comunistas, entre os quais De Santis, Mario Alicata e Gianni Puccini, no início dos anos 1940, debatiam a urgência de levar às telas a realidade social e popular do país, em oposição à cultura oficial do regime fascista, tendo sido escolhida como fonte de inspiração a obra de Giovanni Verga, máximo expoente do verismo, movimento literário italiano baseado no naturalismo e no positivismo. A eles juntou-se Visconti, que, depois de não ter conseguido filmar um conto desse escritor siciliano, partindo do romance realista norte-americano *The postman always rings twice* (1934), de James M. Cain, estréia no cinema com *Obsessão* (1943):

O contato físico da câmera com as personagens e a perfeita integração com espaços, lugares e paisagens capazes de se tornarem parte integrante da história, de proporcionarem olhares inéditos da realidade italiana, de desestruturarem os estereótipos visuais até então adotados para contar histórias dramáticas, fazem de *Ossessione* o ponto de chegada de uma longa pesquisa e, ao mesmo tempo, o modelo para uma nova geração de intelectuais, aos olhos dos quais o filme marca oficialmente o nascimento do novo cinema italiano. “Neo-realismo” é o título de um artigo de Umberto Barbaro, de 1943. (Brunetta *in Fabris et al.* 2002, p. 13, referindo-se à resenha de *Quai des brumes – Cais das sombras*, Marcel Carné, 1938 – publicada na revista *Film* em 5 de junho de 1943)

Como a concepção de *mise-en-scène* viscontiana poderia ser classificada de realista *tout court*, deixando de lado essa polêmica e adotando *Roma, cidade aberta* como seu marco inicial, 1945 torna-se, então, o ano da eclosão do neo-realismo, que, em 1946, já teria se transformado numa etiqueta. Com *Alemanha ano zero* (Rossellini, 1948), *Ladrões de bicicleta* e *A terra treme*, o

cinema neo-realista atingiu seu apogeu, mas, segundo alguns críticos, em 1948, seu ciclo se encerraria ou entraria em declínio, e, em 1949, já estaria reduzido a uma fórmula:

Roma, cidade aberta é de 1945, *A terra treme* de 1948: duas datas dentro das quais se encerram o princípio e o fim de um período durante o qual parecia realmente que a terra estivesse tremendo e que a estrutura da sociedade estivesse prestes a passar por mudanças radicais. Neste clima de ânsias e de esperanças num mundo melhor, mas também de temores e de preocupações, o neo-realismo italiano disse corajosa e sinceramente o que tinha de dizer, deduzindo-o da realidade viva que se apresentava aos artistas com toda a sua força dialética. Depois desta data começa a involução. (Chiarini 1974, pp. 177-178)

Segundo Bruno Torri, embora o canto do cisne do neo-realismo seja representado por dois filmes de 1951, diametralmente opostos, visto que *Umberto D* poderia ser considerado a cristalização de sua poética e *Dois vinténs de esperança* sua degeneração, até 1952, ainda haveria uma série de filmes identificáveis com seu projeto ou, pelo menos, com sua “maneira” de filmar, entre os quais se destacariam: *O moinho do Pó* (Lattuada, 1948), *Arroz amargo* e *Páscoas sangrentas* (De Santis, 1949), *Em nome da lei* (1949) e *O caminho da esperança* (1950), de Germi (Torri 1973, pp. 178, 20-28).

Seja como for, o neo-realismo não conseguiu sobreviver à polêmica em torno da passagem para o realismo crítico (1954); ademais, já não fazia muito sentido falar nele depois de 1955-1956, quando o cinema italiano passou por uma profunda crise.

No que diz respeito aos diretores que integraram o neo-realismo, também há muita discordância, pois, com essa etiqueta, abrigaram-se teorias contrastantes: do *pedinamento* zavattiniano ao realismo viscontiano, “sublimado pela reflexão estética e estilística, no limite do formalismo” (Zagarrio 2000, p. 96), passando pela indagação fenomenológica rosselliniana. Para Federico Fellini, o único cineasta neo-realista foi Rossellini, de quem foi colaborador ao dar seus primeiros passos no cinema:

Seu abandono em relação à realidade, sempre atento, límpido, fervoroso, aquela sua forma de se situar com naturalidade num único ponto impalpável e inconfundível entre a indiferença do distanciamento e a falta de habilidade da adesão, permitia-lhe capturar, fixar a realidade em todos os

espaços, olhar o interior e o exterior das coisas, desvendar o que a vida tem de inalcançável, de misterioso, de mágico. Por acaso o neo-realismo não é isso? Daí, quando se fala de neo-realismo, só se pode falar de Rossellini. Os outros fizeram realismo, verismo ou tentaram traduzir um talento, uma vocação, numa fórmula, numa receita. (Fellini 2000, p. 76)

Em todo caso, a maior parte da crítica parece concordar ao apontar a trindade neo-realista – Rossellini, De Sica-Zavattini e Visconti –, embora o mesmo não aconteça em relação a De Santis, que, na trilogia da terra – *Trágica perseguição*, *Arroz amargo*, *Páscoas sangrentas* – tentou construir uma “épica ‘nacional’ das camadas populares”, ou seja, estruturar um discurso do qual elas fossem não só protagonistas, mas também espectadoras (Masi 1981). De Santis, apesar de ser um militante de esquerda, admirava a capacidade do cinema norte-americano de criar o espetáculo. Capacidade que ele adaptou, para debruçar-se sobre o mundo dos “humilhados e ofendidos”, tão caro à cultura popular italiana. Embora atraído pelos fenômenos da cultura de massa, em *Arroz amargo*, ofereceu uma profunda reflexão sobre os problemas que podiam derivar de seu consumo, fazendo explodir as contradições da sociedade italiana do pós-guerra, ainda ligada a modelos tradicionais, ao mesmo tempo em que se defrontava com o desenvolvimento dos meios de comunicação. Para De Santis, revelar a realidade não significava renunciar à elaboração de sua representação:

Minha postura quanto ao realismo implica numa transfiguração da realidade. A arte não é a reprodução de meros documentos. Se nos contentarmos em colocar a câmera na rua ou entre paredes verdadeiras, só poderemos chegar a um realismo de todo exterior. Para mim, o realismo não exclui de modo algum a ficção, nem todos os meios classicamente cinematográficos. (*Apud* Micciché 1978, p. 313)

Entre 1945 e 1953-1955, ao lado da chamada tríade neo-realista, de De Santis e de diretores que são lembrados por terem colaborado com Visconti (Marcello Pagliero) ou com Zavattini em suas enquetes filmadas (*Nós, as mulheres* de 1952 e *Amor na cidade* de 1953; Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Fellini, Francesco Maselli, Alfredo Guarini e Gianni Franciolini), foram vários os cineastas cujos filmes, para a crítica, identificaram-se de alguma forma com o neo-realismo: Blasetti, Castellani, Comencini, Emmer, Germi, Lattuada, Lizzani, Vergano, Zampa e Antonio Pietrangeli, além de Curzio Malaparte, com sua única obra cinematográfica, *O Cristo proibido* (1951), e de

Claudio Gora, cujos *Il cielo è rosso* (1949) e *Febbre di vivere* (1952) hoje raramente são lembrados.

Mais crucial ainda do que a escolha dos diretores, revela-se a classificação dos filmes que possam ser considerados neo-realistas, uma vez que os próprios pais do neo-realismo desertaram dele após alguns anos, à exceção de De Sica, se quisermos prolongar ao máximo a temporada neo-realista.

Agrupamos por temas as obras ao redor dos quais há um consenso maior, na tentativa de oferecer um balanço da filmografia neo-realista e de seus desdobramentos, que será sempre incompleto e parcial, uma vez que continuará dependendo da visão de cada crítico sobre o movimento italiano:

- a) O fascismo, a guerra e suas consequências – *Dias de glória* (1945), projeto coletivo de Pagliero, Visconti, De Santis e Serandrei; *Roma, cidade aberta*, *Paisá*, *Alemanha ano zero*; *Um dia na vida*; *O sol ainda se levantará*; *Viver em paz* e *Anni difficili*; *O bandido* e *Sem piedade* (1948), de Lattuada.
- b) A “questão meridional” e os problemas sociais no campo – *Trágica perseguição*, *Arroz amargo*, *Non c'è pace tra gli ulivi*; *A terra treme*; *O moinho do Pó*; *Em nome da lei*, *Il cammino della speranza*; *Processo alla città* (1952), de Zampa.
- c) O desemprego e o subemprego urbanos – *Ladrões de bicicleta*, *Milagre em Milão* (1950) e *O teto* (1956), de De Sica; *Roma, às onze horas* (1952), de De Santis; *L'arte di arrangiarsi* (1955), de Zampa.
- d) O abandono dos jovens e dos idosos – *Vítimas da tormenta*, *Umberto D*; *Gioventù perduta* (1947), de Germi; *Proibito rubare* (1948), de Comencini; *O capeta* (1952), de Lattuada.
- e) A condição da mulher – *Nós, as mulheres*, *Amor na cidade*; *Quando a mulher erra* (1953), de De Sica; *Il sole negli occhi* (1953), de Pietrangeli; *A garota sem homem* (1953), de De Santis; *La spiaggia* (1954), de Lattuada; *Ragazze d'oggi* (1955), de Zampa.
- f) A indagação psicológica e a relação do homem com a religião – *O amor* (1948), *Stromboli* (1950), *Francisco, arauto de Deus* (1950), *Europa 51* (1952), *Viagem à Itália* (1954), de Rossellini.
- g) A volta da temática do antifascismo e da guerra – *A rebelde e Amantes de Florença* (1953), de Lizzani; *Os revoltosos* (1955), de Maselli.

- h) A elegia populista e a diluição da temática social – *Meu filho professor*, *Sob o sol de Roma*, *É primavera*, *Due soldi di speranza*; *L'onorevole Angelina*, *Os anos fáceis*; *Una domenica d'agosto*, *Garotas de Praça de Espanha* e *Onde a vida começa* (1953), de Emmer; *O ouro de Nápoles* (1954), de Vittorio De Sica.
- i) A superação do neo-realismo – *Belíssima* (1951) e *Sedução da carne*, de Visconti.

Como assinalamos, essa lista pode ser questionada – dela, já foram descartados os longas-metragens de Antonioni e Fellini, por considerá-los, como a maior parte dos críticos, uma renovação quando não um distanciamento do neo-realismo. De fato, em Rossellini, principalmente depois da trilogia da guerra, as preocupações místicas, latentes em suas primeiras realizações, ganharam cada vez mais força. De Sica-Zavattini, com *Milagre em Milão* realizaram uma espécie de fábula escapista, ao passo que, com *O teto*, embaralharam a ordem cronológica de sua filmografia, pois, por sua fatura, esse filme de 1955 deveria ser contemporâneo ou anterior a *Umberto D.* Lattuada, que havia se aproximado do neo-realismo no imediato pós-guerra com resultados dispare, voltava a realizar obras de derivação literária ou dirigia histórias de fácil apelo comercial. A tendência à encenação da realidade de De Santis, já presente em *Arroz amargo*, exaspera-se no dannunziano *Non c'è pace tra gli ulivi*. Em Germi, a denúncia social era suplantada pelo predomínio da técnica dos filmes norte-americanos, sobretudo pelo tratamento à John Ford, dado a temas, cenários e personagens. A temática popular da resistência voltava a ser proposta criticamente por Maselli, porém, não por Lizzani. Zampa, mas principalmente Castellani e Emmer, ao lado de Comencini, foram os artífices do já mencionado “neo-realismo menor”, realizando obras intercambiáveis entre si pela ausência de estilo, que, em seu conjunto, constituíram uma espécie de grande afresco do dia-a-dia das camadas menos favorecidas, num tom populista ao qual não soube subtrair-se nem Visconti em alguns momentos de *Belíssima*.

Características técnicas e estilísticas do neo-realismo

“Não é que um dia, sentados numa mesinha da Via Veneto, Rossellini, Visconti e eu dissemos: agora vamos fazer o neo-realismo. Nós mal nos

conhecíamos.” Essa afirmação de De Sica (*apud* Fabris *et al.* 2002, p. 12), apesar de sua singeleza, traz um dado importante: o neo-realismo não foi uma escola nem um movimento e, se é possível reconhecer uma certa unidade nessa tendência cinematográfica, não é tanto “pelo estilo, muito variável dependendo dos realizadores, mas por sua orientação no sentido de atualidade social e de estudo do povo italiano no decorrer do imediato pós-guerra” (Chiarini 1974, p. 186). Mesmo que não se queira falar em escola ou em movimento, como prefere a maioria dos críticos italianos, é possível reconhecer ao menos uma orientação estética em comum entre vários cineastas que atuaram naquele período, como faz, em geral, a crítica estrangeira.

Valendo-se de uma classificação feita por Raymond Borde e André Bouissy, Guy Hennebelle foi quem melhor procurou caracterizar o neo-realismo italiano do ponto de vista técnico e estilístico (principalmente no que ele se diferenciava do cinema hollywoodiano), embora sua opinião coincida com a de alguns críticos peninsulares e de cineastas como Lattuada e De Santis, para os quais o que distinguia o cinema italiano do imediato pós-guerra eram fatores internos (como o de refletir os problemas cruciais do país) e não elementos extrínsecos (como a utilização de atores não-profissionais ou as filmagens em cenários reais):

1. A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmera não sugere, não dissecá, só registra.
2. A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neo-realismo – se quisermos forçar um pouco as coisas – retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado.
3. Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário.
4. Uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário.
5. A filmagem em cenários reais.
6. Uma certa flexibilidade na decupagem, que implica um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais.
7. A utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neo-realismo se valeu de intérpretes

famosos como Lucia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos.

8. A simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução.
9. A filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação.
10. A utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social. (Hennebelle 1978, p. 67; Borde e Bouissy 1960, pp. 136-138; Fabris 1996, pp. 129-130)

Essas características técnicas e estilísticas merecem algumas considerações.

A técnica do documentário

Vários diretores que, de alguma forma, tiveram seu nome ligado ao neo-realismo, começaram como documentaristas. Foi o caso de Rossellini, Emmer e Antonioni.

Quando Rossellini se impôs à atenção mundial com *Roma, cidade aberta*, contava com uma boa bagagem no campo cinematográfico, tendo já atuado como montador, roteirista, assistente de direção, realizador de documentários e de alguns longas-metragens. Entre 1935 e 1941, dirigiu os curtos *Dáfnis*, *Prelúdio da tarde de um fauno* e *O riacho de Ripasottile* – dos quais já não existem cópias –, *Fantasia submarina*, *O peru prepotente* e *Teresa, a travessa*. Neles, a protagonista era a natureza e já se evidencia a familiaridade do cineasta com cenários reais ou que assim pareciam. *Fantasia submarina*, uma fábula sobre a fauna marinha, realizada em meados de 1938, foi filmada numa espécie de aquário, construído na casa de Rossellini, perto de Roma.

Em sua estréia como diretor de longas-metragens, Rossellini seguiu os ensinamentos de Francesco De Robertis, idealizador e diretor de toda uma série de documentários que ele mesmo denominou didáticos, dedicada às várias armas do exército, com o objetivo de mostrar a vida de seus integrantes e levar os italianos a se alistarem, pois o país estava em plena guerra: *Uomini sul fondo* (1941) e *Alfa Tau!* (1942) – nos quais a crítica hodierna tende a destacar o domínio do ritmo e da montagem –, além de *Uomini e cieli* (1943) e *Marinai senza stelle* (1943). Pela presença de atores não-profissionais, pelos cenários verdadeiros, por uma autenticidade documentária com a qual o diretor buscaria superar as convenções do cinema italiano dos anos 1930, as obras de De Robertis freqüentemente têm sido arroladas entre as antecessoras do neo-realismo. Os primeiros filmes de ficção de Rossellini também tiveram fins didáticos e propagandísticos, desde o polêmico *O navio-hospital* (1941) – cuja paternidade De Robertis sempre reivindicou, embora oficialmente constasse como argumentista, roteirista e supervisor – até o libelo anticomunista *O homem da cruz* (1943), resposta ideológica à vitória soviética sobre o exército nazista.

Filmado em 1941, com atores não-profissionais, tendo como cenários um navio-hospital, um navio de guerra e estúdios localizados em Roma, *O navio-hospital* incorpora ainda material de arquivo sobre uma batalha naval. Esse filme deveria ter sido um documentário, como os de De Robertis, mas, durante sua realização, foi-lhe acrescentado um enredo. A frágil fábula que o romanceava desequilibrou o resultado. Entretanto, nos momentos em que o registro documentário se impunha sobre a trama, a força das imagens era tamanha que a questão política se tornava secundária. Esse procedimento de basear-se em um documentário para realizar um filme de ficção estará presente em *Roma, cidade aberta*, cuja estrutura foi se transformando pelo acréscimo paulatino de outros episódios à história do padre fuzilado pelos nazistas.

No mesmo filão patriótico-militar, inseria-se *Um aviador regressa* (1942), que contou com oficiais da aviação italiana dentre seus intérpretes. Essa produção, apesar de ter sido realizada sob a égide de Vittorio Mussolini, segundo a crítica da época, “fracassou” como obra de propaganda e chamou a atenção por algumas seqüências particularmente enxutas e incisivas. Ainda hoje, as longuíssimas tomadas aéreas, em que nada acontece em termos de ação dramática, fascinam por sua carga antiespetacular, característica constante de várias obras posteriores de Rossellini. A narração despojada dos acontecimentos já era um prenúncio do método rosselliniano de apropriação do real, que não se resumiu a “olhar em volta”, mas se pautou por “como olhar”

(Bruno 1978, p. 134). Porém, é preciso salientar que, na época, o tom anti-retórico desse e de outros filmes de propaganda seguia as novas diretrizes do regime fascista, que exortava os diretores a focalizarem antes as agruras da população civil, o espírito de solidariedade e o heroísmo individual de cada combatente do que as grandes batalhas e todo o aparato militar. Em todo caso, como lembra Ángel Quintana (2003, p. 190):

Apesar de sua condição de obras de exaltação patriótica, nestes filmes interpretados por atores não-profissionais [...] estabeleceram-se alguns elementos característicos de uma estética realista baseada na reivindicação do referente, oposto à estética da construção realista que Luchino Visconti e os outros membros da revista *Cinema* haviam discutido e reivindicado mediante os modelos do verismo.

Emmer também buscou um modo novo de olhar e de conceber o ato criativo. Ele e seu colaborador Enrico Gras realizaram entre 1939 e 1949 uma série de curtas-metragens dedicados às artes, principalmente à pintura. Os dois pertenciam ao grupo de documentaristas encabeçado por Francesco Pasinetti, que, de 1938 a 1942, renovou o documentário italiano: Fernando Cerchio, Giovanni Paolucci e, sobretudo, Giacomo Pozzi Bellini, cujo *Il pianto delle zitelle* (1939), censurado pelo fascismo em virtude do forte impacto visual de algumas seqüências da procissão, é considerado um dos precursores do neo-realismo.

No caso de Antonioni, a atividade de documentarista (mas, também, de crítico de cinema, co-roteirista e assistente de direção) foi freqüentemente esquecida ou pouco valorizada. Antes de se impor com *Crimes d'alma* (1950), ele já havia realizado uma série de curtas-metragens, nos quais seu estilo foi se delineando: *Gente del Po* (1943), *Nettezza Urbana* (1948), *L'amorosa menzogna*, *Superstizione*, *Sette canne un vestito*, *La funivia del Faloria* e *La villa dei mostri*. Embora, ao realizar o primeiro longa-metragem, Antonioni já não possa ser considerado um cineasta neo-realista, ele o era quando estreou como documentarista. Ao falar de *Gente del Po* – cujas filmagens se iniciaram em 1943, praticamente no mesmo cenário de *Obsessão*, no qual, poucos anos mais tarde, Rossellini ambientará o episódio final de *Paisá*, de cunho quase documental –, Lino Micciché (1978, p. 19) lembra que esse diretor invertia

o uso “cenográfico” da paisagem, reintegrando o homem no ambiente, na natureza, no mistério do seu ser entre as coisas: em resumo, a paisagem [era

concebida] não como “um amontoado de elementos exteriores e decorativos”, mas como “um conjunto de elementos morais e psicológicos”; algo de parecido, porém mais por antítese complementar do que por analogia, ao uso da paisagem no viscontiano *Obsessão*.

A interação entre personagem e paisagem, uma paisagem não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e decisivo para a ação, praticamente ausente das telas durante o período fascista, era determinante para o grupo da revista *Cinema*. Retomando as idéias já expressas no artigo “Per un paesaggio italiano”, em nome das quais havia aplaudido o filme *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941), De Santis dizia em 1943: “Nós acreditamos, hoje mais do que nunca, que o termo *documentário* tenha de ser despojado de seu comum atributo científico para [alcançar] um significado poético mais alto, onde os termos de conteúdo sejam *homem e natureza*” (*apud* Fabris 1996, p. 74).

Essa realidade italiana, vista quase como documentário, afirmava-se também em *Sissignora* (Ferdinando Maria Poggioli, 1942), no qual a paisagem era tão protagonista quanto Cristina, a humilde criada (precursora, talvez, da indefesa Maria, de *Umberto D*). Como escrevia Guido Piovene, ao resenhar esse filme em 1942: “Um sentimento de verdade emana daquelas locações, daqueles mercados genoveses entre o mar e a estrada de ferro, daqueles ambientes familiares, principalmente daquele salão de baile no qual criadinhos e marinheiros se encontram nas horas de lazer” (*apud* Savio 1975, p. 331).

Nesse sentido, não pode ser esquecida a experiência de Lattuada como fotógrafo em fins dos anos 1930. Seus instantâneos, publicados em 1941 no volume *L'occhio quadrato*, já representavam um esboço de neo-realismo:

Ao fotografar, procurei manter sempre viva a relação do homem com as coisas. A presença do homem é contínua; e mesmo lá onde são representados objetos materiais, o ponto de vista não é o da pura forma, do jogo de luz e sombra, mas é o da memória assídua de nossa vida e das marcas que o cansaço de viver deixa nos objetos que são nossos companheiros. Calçamentos de tranqüilas pracinhas, casas possuídas e abandonadas, velhos muros, morrinhos urbanos sufocados pelas pedras, homens nas ruas, homens trabalhando, homens suspensos pela voz da poesia, homens derrotados e, em todo lugar, em qualquer condição, a firme vontade de viver e a necessidade de amar e de esperar. (*Apud* Gardin 1982, p. 15)

Diante dessas fotos, vêm à lembrança Walter Ruttmann, a escola documentarista inglesa, Robert Flaherty, cujo *O homem de Aran* (1934) está na base de um dos momentos de maior valor plástico de *A terra treme*, em que a natureza se manifesta em toda sua pujança, na seqüência da tempestade no mar, sobretudo quando as mulheres no alto dos recifes espreitam a linha do horizonte na esperança de ver surgir o barco de seus familiares. O que Lattuada escreveu no prefácio de seu álbum parece ecoar num artigo publicado na revista *Cinema* em 1943, “O cinema antropomórfico”, que, apesar de ser assinado só por Visconti, foi escrito com a colaboração de Puccini:

Levou-me ao cinema sobretudo o empenho de narrar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas em si.

O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico. [...]

A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a única “coisa” que verdadeiramente preenche o fotograma; que o ambiente é criado pela sua presença viva e que, a partir das paixões que o agitam, isto adquire verdade e relevo, ao passo que até mesmo a sua momentânea ausência do retângulo luminoso reconduzirá cada coisa a um aspecto de natureza não animada.

O mais humilde gesto do homem, o seu andar, as suas hesitações e os seus impulsos sozinhos geram poesia e vibrações nas coisas que os circundam e nas quais se enquadram. Toda solução diferente do problema me parecerá sempre um atentado à realidade como ela se desenrola diante dos nossos olhos: feita pelos homens e por eles modificada continuamente. (*Apud Fabris et al. 2002, pp. 9 e 11*)

Nas vigorosas seqüências iniciais de *O bandido*, antes de o filme descamar para o dramalhão, Lattuada saberá aproveitar muito bem sua capacidade de construir com a câmera o espaço arquitônico no qual inserir o homem, mesmo tratando-se das ruínas de uma Turim arrasada pela guerra. Paisagem urbana solidamente inserida na narrativa, função dramática da realidade, composição e não mero registro, como em suas fotografias, mas também como havia feito Visconti em *Obsessão*.

É preciso lembrar, ainda, que o primeiro registro do fim da luta contra o nazi-fascismo, *Dias de glória*, também poderia ser considerado um documentário: nele, seqüências reais de forte impacto se alternavam com cenas reconstituídas, eivadas de retórica propagandística.

Quando as câmeras ganharam as ruas

A descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais, já bastante generalizados nos anos 1930, acentuaram-se no início da década de 1940. Nesse período, levar as câmeras às ruas significava começar a questionar as normas do regime fascista, que propunha uma representação irreal do país. Foi o caso, dentre outros, de *O coração manda* (Blasetti, 1942), *Obsessão* (Visconti, 1943) e *A culpa dos pais* (De Sica, 1944), três filmes apontados como antecipações do neo-realismo. Para que houvesse coerência de estilo entre as seqüências rodadas ao ar livre e as de estúdio, havia sido necessário buscar novas soluções técnicas e estéticas em fotografia, cenografia etc. O crítico e cineasta brasileiro Alex Viany está entre os que entenderam muito bem que a questão das filmagens em “locais verdadeiros” é o que poderíamos chamar um dos aspectos míticos do neo-realismo, pois não garantia uma maior adesão à realidade:

Muita coisa que parece ter sido feita ao ar livre ou em edifícios não-cinematográficos, nos filmes italianos, é cuidadosamente construída nos estúdios. A obtenção do realismo, evidentemente, não está neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar. (In Sadoul 1956, pp. 146-147)

No entanto, por mais que essa realidade fosse reconstruída, a impressão que as imagens de muitas realizações neo-realistas transmitiam era a de uma realidade da qual a câmera se aproximava diretamente, sem recorrer a mediações formais. Isso graças também à improvisação, ou seja, a roteiros não rígidos, que eram modificados durante as filmagens, para responder aos estímulos de um ambiente, de um rosto, de uma circunstância.

Segundo Zavattini, a representação da realidade deveria ser substituída pela própria realidade: dessa forma, a câmera deixaria de lado um esquema já preestabelecido para movimentar-se de acordo com seu contato direto com a vida. Estava formulando, assim, suas teorias sobre o *pedinamento* (estar no encalço de alguém), do *buco nel muro* (buraco na parede) e da *poetica del coinquilino* (poética do vizinho), pelas quais era necessário sair às ruas para conhecer o próximo, interessando-se por qualquer momento de seu dia-a-dia:

Quando eu falava do *pedinamento*, dizia que era necessário sair do argumento “pensado antes” para entrar no argumento “pensado durante”. O

durante não significa fazer um outro tipo de argumento, mas um outro tipo de vida. Estava expressa claramente a necessidade de uma total, revolucionária maneira de viver, porque minha maneira de viver naquele momento, que é a maneira de viver da sociedade burguesa, capitalista, era uma maneira de viver por pessoa mediada, por conceitos, por isso cada um podia perfeitamente formular hipóteses sobre os outros e estudá-los ficando fechado em seu quarto, enquanto, ao contrário, era necessário ir conhecê-los, e esse não era somente um sentimento cristão, era o sentimento de uma socialidade ativa, operante, real, uma mudança, portanto total, de relações.

Quando falava do *buco nel muro*, referia-me às técnicas da linguagem, porque se alguém me dizia “não posso ver aquela determinada coisa ou ir, por exemplo, na casa de alguém se este não quer”, eu respondia então que tinha que ser feito o buraco na parede; ou seja, quando você quer saber algo, quando tem vontade de conhecer (e tinha dito também conhecer para providenciar), acha todos os meios adequados para conhecer... tem que se estruturar técnica e praticamente... trata-se de uma maneira de se comportar e de viver diferente em relação à primeira. O *buco nel muro* significa “vire-se”, mas ache a forma, a maneira, a exigência, a necessidade, a urgência de ir ver. (Zavattini 1979, p. 395)

Rossellini, com sua “invenção da verdade”, com sua “passagem do imaginário para o real” – na qual a ficção nascia da observação das coisas e da capacidade do diretor de devolver contemporaneidade aos acontecimentos –, também dispensava o chamado roteiro de ferro, porém, sem comprometer a continuidade de seus filmes. Essa liberdade no roteiro era favorecida também pela dublagem, uma característica do cinema italiano ainda hoje. Em geral bem realizada, a pós-sincronização mantinha a espontaneidade da língua falada, graças à capacidade dos atores, mas também de dubladores profissionais que sabiam aderir às personagens representadas.

O fato de os realizadores neo-realistas filmarem, com certa freqüência, fora dos estúdios e sem atores profissionais, não significou que a produção de suas obras não obedecesse às normas do cinema industrial. Os orçamentos dos filmes neo-realistas podiam ser módicos em relação às produções hollywoodianas, mas não dentro do panorama do cinema italiano: em 1946, *Paisá* foi o mais caro de todos. Só *A rebelde*, como vimos, foi produzido por um sistema de cooperativa. Esse poderia ser considerado mais um dos aspectos míticos do neo-realismo.

Os atores não-profissionais

Embora muito alardeada fora da Itália, a utilização de atores não-profissionais é outro aspecto mítico do neo-realismo, pois sua prática foi circunscrita, podendo ter sido ditada por motivos econômicos ou pela busca de determinados resultados expressivos: De Sica e Castellani – cujas comédias populistas eram rechaçadas pelos neo-realistas mais engajados – foram os diretores que mais se valeram de “atores” tirados da rua. Visconti radicalizou na única experiência que fez nesse sentido: em *A terra treme*, serviu-se de pescadores verdadeiros do povoado de Acitrezza, na Sicília, e os fez falar na língua local, em busca de mais autenticidade. Depois de explicar a situação a ser filmada, os próprios protagonistas iam elaborando os diálogos.

Também Rossellini muitas vezes preferiu trabalhar com atores não-profissionais, que, na sua opinião, por não terem idéias preconcebidas, conseguiam atuar com naturalidade, desde que perdessem o medo na presença de uma câmera: bastaria lembrar a espontaneidade dos pequenos intérpretes do pivete napolitano, no segundo episódio de *Paisá*, e de Edmund, em *Alemanha ano zero*. Mesmo com uma atriz como Anna Magnani, Rossellini valeu-se desse procedimento para fazer aflorar reações verdadeiras ou gestos corriqueiros. Na seqüência da *blitz* e a da morte de Pina, em *Roma, cidade aberta*, a utilização de prisioneiros alemães para interpretarem os nazistas foi determinante: as figurantes, mulheres do povo, ao ouvirem falar em alemão, reviveram os trágicos momentos do fim da guerra e transmitiram à atriz todo o sentimento de angústia que ela traduziu na tela.

Dentre os neo-realistas, Zavattini foi quem levou mais ao extremo a utilização de pessoas escolhidas na rua. Num dos episódios de *Amor na cidade*, “La storia di Caterina”, que o roteirista fez com a colaboração de Maselli, Caterina Rigoglioso, uma empregada doméstica que, levada pela miséria, havia abandonado o filho, foi chamada para interpretar o próprio papel. Segundo Zavattini, todos se tornariam atores ao menos uma vez na vida, pois todos (profissionais e não-profissionais) podiam contribuir para que o cinema expressasse de forma mais verdadeira os fatos dignos de serem participados à comunidade, mesmo os mais corriqueiros. Nesse sentido, havia tentado *desglamorizar* quatro atrizes consagradas – Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda e Anna Magnani – em *Nós, as mulheres*, filme em episódios, dirigido por Guarini, Franciolini, Rossellini, Zampa e Visconti. A presença dos não-atores foi uma constante nas obras que realizou em

colaboração com De Sica: *Vítimas da tormenta*, *Ladrões de bicicleta*, *Milagre em Milão*, *Umberto D*, *O teto* etc. Quando surgiram interesses de produção e de mercado, no entanto, os dois passaram a dirigir astros do cinema italiano e estrangeiro, como em *O ouro de Nápoles*, com Totò, Sophia Loren, Silvana Mangano, Eduardo De Filippo e o próprio De Sica – de novo na crista da onda como ator, depois do sucesso de seus personagens em *Altri tempi* (Blasetti, 1952) e *Pão, amor e fantasia*, ambos ao lado de outra estrela, Gina Lollobrigida –, ou *Quando a mulher erra*, com Jennifer Jones e Montgomery Clift.

Em obras que já escapavam ao âmbito do neo-realismo mais restrito, a preocupação moral de alguns cineastas pela utilização de atores não-profissionais se fez presente, uma vez que muitas dessas pessoas se sacrificavam em nome de uma carreira cinematográfica, que, na maioria dos casos, não se consolidou. Esse foi o tema central de *A senhora sem camélias* (Antonioni, 1953) e de *Belíssima*, em que Visconti chamou Liliana Mancini – uma atriz não-profissional lançada por Castellani em *Sob o sol de Roma*, que havia continuado a trabalhar no cinema na edição de filmes – para interpretar exatamente uma montadora.

Resumindo, poderíamos dizer que não se tratava de uma questão de ator profissional ou não, pois, como afirma André Bazin, o neo-realismo caracterizou-se por ser um “cinema sem interpretação”, no qual o que contava já não era o fato de a pessoa interpretar bem ou mal um papel, e sim sua capacidade de identificação com o personagem (Bazin 1962, pp. 54-57). Era o que sustentava Visconti nos idos de 1943, no já citado artigo “O cinema antropomórfico”:

De todas as tarefas que me cabem como diretor, a que mais me apaixona é o trabalho com os atores; material humano com o qual se constroem estes homens novos, que, chamados a vivê-la, geram uma nova realidade, a realidade da arte. Porque o ator é antes de tudo um homem. Possui qualidades humanas-chave. Nisto procuro basear-me, graduando-as na construção do personagem, a ponto de o homem-ator e o homem-personagem chegarem a ser, a uma certa altura, um só. (*Apud Fabris et al. 2002, pp. 9-11*)

E é o que constata Rossellini, ao falar da direção de atores, uma observação que poderia ser aplicada ao despojamento interpretativo que ele conseguiu de Ingrid Bergman em *Stromboli*:

O meu trabalho consiste unicamente em acompanhar meus personagens. Nas minhas películas, ao contrário do que acontece com a dos outros, um homem se move e é graças ao seu movimento que se descobre o ambiente em que ele se encontra. O problema é não abandonar o ator, que realiza movimentos contínuos e complexos. Diante da câmera o ator crê que é um ser excepcional, só porque está sendo fotografado. E o meu trabalho consiste em colocá-lo na sua verdadeira atitude, em reconstruí-lo, em ensinar outra vez os seus gestos naturais. (*Apud* Trigueirinho Neto 1958, p. 219)

A língua falada nas telas

Os fatos representados neste filme acontecem na Itália, mais precisamente na Sicília, no povoado de Acitrezza [...]. Todos os atores do filme foram escolhidos entre os habitantes do povoado: pescadores, moças, trabalhadores braçais, pedreiros, comerciantes de peixe. Eles não conhecem outra língua a não ser o siciliano para expressar revoltas, dores e esperanças. A língua italiana não é na Sicília a língua dos pobres.

No letreiro de abertura de *A terra treme*, Visconti, com simplicidade, mas com acuidade, resume uma das grandes questões que voltava a se impor na Itália do pós-guerra: a presença das línguas regionais (os dialetos, como são chamados ainda hoje pelos lingüistas peninsulares) ao lado da língua nacional (o italiano padrão). E a resumia destacando aquele que era o aspecto mais importante do emprego dos dialetos naquele período: seu caráter social.

Praticamente banidos pelo fascismo, que os considerava uma ameaça à consolidação da língua nacional, com o neo-realismo os dialetos voltam a ganhar as telas, como expressão da língua falada no dia-a-dia pela maior parte dos italianos. Se o neo-realismo fazia do povo seu principal protagonista, à sua representação só podia(m) corresponder a(s) língua(s) na(s) qual(is) ele se expressava: os dialetos ou o chamado italiano popular unitário, que, em cada região, apresenta variantes fonéticas, lexicais e morfossintáticas derivadas do dialeto local. É preciso lembrar que a Itália é uma nação jovem em relação a outras, uma vez que sua unificação, iniciada em 1860, só se completou com a Primeira Guerra Mundial, quando surgiu o italiano popular unitário. Por isso, a língua italiana literária, criada por Dante Alighieri e empregada por homens de cultura e cientistas, era desconhecida pela maior parte da população. Ademais, a obrigatoriedade da norma culta imposta pelo fascismo

só podia levar a identificar a língua nacional com uma retórica que não correspondia à expressão cotidiana dos italianos. Cumpre registrar, no entanto, que o emprego das falas regionais muitas vezes representou um complicador para a apreciação dos filmes neo-realistas dentro da própria Itália. Em *A terra treme*, a experiência mais radical nesse sentido, o dialeto dos pescadores de Acitrezza resultou tão incompreensível quanto uma língua estrangeira e, no circuito comercial, o filme acabou circulando numa cópia reduzida e comentada em italiano.

Embora consagradas pelo neo-realismo, as falas regionais já haviam sido empregadas em alguns filmes do cinema italiano dos anos 1930: tanto em obras de inspiração literária ou teatral de Amleto Palermi – *Napoli d'altri tempi* (1938), *Cavalleria rusticana* (1939), *San Giovanni decollato* (1940) – e de Soldati – *Piccolo mondo antico*, *Malombra* (1942) –, nas quais ajudavam a dar a cor local, quanto em comédias ambientadas em Roma, que tiveram entre seus idealizadores e intérpretes Aldo Fabrizi, futuro protagonista de *Roma, cidade aberta*, um ator com larga experiência no teatro popular: *Avanti c'è posto* (1942) e *Cada qual com seu destino* (1943), de Mario Bonnard, *A última carrozzella* (1943), de Mario Mattoli. Ao se debruçarem sobre o universo anti-heróico e anti-retórico de pessoas simples do povo, essas realizações cômico-sentimentais acabavam por se subtrair à celebração do fascismo, também pela adoção de um linguajar dialetal. Além dessas duas tendências, as inflexões dialetais estiveram presentes também em filmes de propaganda fascista, como *Uomini sul fondo* e *Alfa Tau!*, de De Robertis, ou *La nave bianca*, de Rossellini, como dado objetivo, pois mostravam a integração entre membros da marinha italiana, provenientes de várias regiões do país.

O neo-realismo morreu, viva o neo-realismo

Depois desse rápido discurso sobre o neo-realismo, só falta defini-lo, o que não é uma tarefa fácil. Diante de sua diversidade, como não ceder à tentação de afirmar que nunca existiu? No entanto, não podemos deixar de admitir que na Itália, entre 1945 e 1952, à margem da produção cinematográfica tradicional, houve uma série de realizações que tentaram fazer com que o público refletisse sobre as relações entre o homem e a sociedade. O neo-realismo levou a ver o cinema com outros olhos, como afirmava Italo Calvino, embora condenasse nele a adesão imediata ao mundo da experiência direta:

Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção. (In Fellini 2000, pp. 19-20)

Adotando as palavras de Micciché, definiríamos o neo-realismo como uma “ética da estética” (1978, p. 28) que não teve tempo de se transformar numa “estética”, pois, por não ter conseguido constituir plenamente sua poética nem ampliar seus conteúdos, capitulou ante os acontecimentos político-sociais que se desenrolaram na Itália do pós-guerra. Ao sucumbir, entretanto, o neo-realismo não deixou de alimentar o cinema italiano e mundial com seu impulso moral, sua vocação transgressora, seu engajamento, representando, segundo Hennebelle, “um prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana” (1978, p. 65), que caracterizará as novas cinematografias dos anos 1960. Mas, aí, já é outra história.

Referências bibliográficas

- BAZIN, A. (1962). *Une esthétique de la réalité: Le néo-réalisme*. Paris: Cerf.
- BORDE, R. e BOUSSY, A. (1960). *Le néo-réalisme italien: Une expérience de cinéma social*. Lausanne: Clairefontaine.
- BRUNETTA, G.P. (1975). *Cinema italiano tra le due guerre: Fascismo e politica cinematografica*. Milão: Mursia.
- _____ (1982). *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*. Roma: Riuniti.
- BRUNO, E. (1978). *Film: Altro reale*. Milão: Il Formichiere.
- CHIARINI, L. (1974). “Discorso sul neorealismo”. In: *Sul neorealismo: Testi e documenti (1939-1955)*. Quaderno informativo 59. Pesaro: X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, pp. 177-186.
- FABRIS, M. (1996). *O neo-realismo cinematográfico italiano: Uma leitura*. São Paulo: Edusp/Fapesp.

- FABRIS, M. et al. (org.) (2002). *Esplendor de Visconti*. Catálogo da retrospectiva Luchino Visconti. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.
- FALDINI, F. e FOFI, G. (orgs.) (1979). *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*. Milão: Feltrinelli.
- FANARA, G. (2000). *Pensare il neorealismo: Percorsi attraverso il neorealismo cinematografico italiano*. Roma: Lithos.
- FELLINI, F. (2000). *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GARDIN, P.B. (org.) (1982). *Alberto Lattuada fotografo: Dieci anni di occhio quadrato 1938/1948*. Florença: Fratelli Alinari.
- HENNEBELLE, G. (1978). *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LIZZANI, C. (1976). "Grido d'allarme per il cinema italiano". *L'Europeo*, vol. XXXII, nº 5, pp. 29-31.
- MASI, S. (1981). "Giuseppe De Santis, neorealisti fuor di modello". *Cineforum*, vol. XXI, nº 5, pp. 19-25.
- MICCICHÉ, L. (org.) (1978). *Il neorealismo cinematografico italiano: Atti del convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Veneza: Marsilio.
- MIDA, M. e QUAGLIETTI, L. (orgs.) (1980). *Dai telefoni bianchi al neorealismo*. Bari: Laterza.
- PAMPALONI, G. (1985). "Discordia per Metello tra i critici marxisti". In: RIVA, V. (org.). *L'espresso 1955-'85: 30 anni di cultura (parte seconda)*. Roma: L'Espresso, p. 7.
- PINTO, F. (1976). "Cinema neorealisti e politica culturale cattolica". *Cinemasessanta*, vol. XVI, nº 111 (set.-out.), pp. 7-15.
- QUINTANA, A. (2003). *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- RENZI, R. (1981). "Sciolti dal 'Giuramento'". In: ARISTARCO, G. *Sciolti dal giuramento: Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni cinquanta*. Bari: Dedalo, pp. 72-80.
- ROSSI, F. (1999). *Le parole dello schermo: Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni.
- SADOUL, G. (1956). *O cinema: Sua arte, sua técnica, sua economia*. 2^a ed. revista e atualizada por Alex Viany. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

- SALINARI, C. (1977). *Preludio e fine del realismo in Italia*. Nápoles: Morano.
- SAVIO, F. (1975). *Ma l'amore no: Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Milão: Sonzogno.
- SPINAZZOLA, V. (1974). *Cinema e pubblico: Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Milão: Bompiani.
- TORRI, B. (1973). *Cinema italiano: Dalla realtà alle metafore*. Palermo: Palumbo.
- TRIGUEIRINHO NETO (1958). “Ingrid se entregou?”. *Anhembí*, vol. XXX, nº 88 (mar.), pp. 218-222.
- ZAGARRIO, V. (2000). “Bellissima: La recita del neorealismo”. In: PRAVADELLI, V. (org.). *Il cinema di Luchino Visconti*. Roma: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, pp. 89-102.
- ZAVATTINI, C. (1979). *Neorealismo ecc.* Milão: Bompiani.

NOUVELLE VAGUE

Alfredo Manevy

Para defender a *Nouvelle Vague* da força gravitacional e da luz ofuscante de sua própria mitologia, existe a opção de investigá-la como a crista da onda reflexiva que a precedeu, circunscreveu e impulsionou. É consenso que a rede de filmes, artigos e cineclubes da *Nouvelle Vague* tenha criado as condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e – também – compreender o cinema. O parricídio geracional desencadeado pelos jovens turcos afirmou, no âmbito local, a ruptura com o cinema de estúdios francês e, no plano da história das formas, a consciência avançada da representação. A consciência alojaria tanto a inocência criativa quanto o descrédito do cinema, propiciando o abandono da janela estável e transparente do ilusionismo clássico. Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.

Conjurado e disperso no fim de uma mesma década, os anos 1960, o movimento francês terminou situado num lugar privilegiado para fazer uso das possibilidades do cinema dito “moderno”, de um modo de representação liberado para fagocitar sem culpa diferentes expressões, tanto do patrimônio

cultural europeu, cujo epicentro é Paris, como da cultura de massa hollywoodiana. Incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico, da colagem ao ensaio, dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet, a *Nouvelle Vague* acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus. Curioso descompasso: enquanto a cinefilia francesa descobria a produção censurada durante a guerra – a mais rica de Hollywood –, a usina de sonhos americana atravessava dificuldades no modo de produção e no envelhecimento de um ciclo próspero. No fim dos anos 1950, preponderavam velhos modelos negociais e os mesmos bons conselhos e o gatilho civilizatório de um John Wayne já grisalho. Do espírito libertino de obras cheias de questionamentos como *Scarface* (*Scarface, a vergonha de uma nação*, Howard Hawks, 1932) ou *Holiday* (George Cukor, 1936) restava pouco, os anos de ouro haviam ficado para trás. Com a censura e a caça aos comunistas, dissolveu-se a Hollywood liberal radical de visão crítica da nação americana. A situação do cinema hegemônico, no fim da década de 1950, era de uma produção desconectada de seu tempo.

Não por acaso, a *Nouvelle Vague* chegou a ser confundida, num primeiro momento, com um movimento de televisão. De fato, um novo modelo de produção independente e um novo perfil de produtor e de mercado estavam por ser inventados, e que contariam, bem mais tarde, com a clara simpatia da política cultural de Estado francesa. Um movimento que galvanizou e recuperou o cinema mundial de uma certa apatia, e o fez com o apoio de espectadores engajados na novidade que o movimento representou.

A agenda libertária da *Nouvelle Vague* pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso à renovação que culminaria em maio de 1968. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão.

Como apontam historiadores, entre os quais destaca-se Antoine de Baecque (1991 e 1998), a *Nouvelle Vague* foi um movimento de juventude, protagonizado por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase

adolescente, com a irresponsabilidade política dos “vinte e poucos anos”, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade. Embora esses jovens não tenham sido os primeiros diretores a advir, em bloco, da crítica cinematográfica, foram os primeiros a chegar impulsionados pela polêmica – e pelo ódio dos inimigos – deflagrada nessa atividade. Na mitologia da *Nouvelle Vague*, a imagem do movimento como complô e bloco unificado parece projetar algo da real personalidade desses “tenentes” da crítica francesa. No entanto, essa pode ser uma pista falsa para a necessária compreensão dos matizes de cada posição em meio a um dos mais ricos debates de idéias da história do cinema. Matizes que vamos discutir aqui. A geração dos jovens turcos, que, da escrita cinematográfica, passa às ruas de Paris, é sobretudo herdeira de um oxigenado clima de discussão, acumulado no pós-guerra francês, depois da liberação em 1945. Um debate povoadão de reflexões que permaneceram cativantes até a produção cultural e a realidade crítica de nossos dias.

A rua concebida em sonhos de museu

A origem da *Nouvelle Vague* é um luminoso momento habitado por muitos personagens, idéias, sonhos e histórias. Nem todos esses personagens são hoje reconhecidos. Nem todos se tornaram cineastas. Alguns, como Henri Langlois, dedicaram-se ao longo da vida a retardar ao máximo a morte do cinema – numa época em que a película era o único registro, frágil e perene. Mas resgatar Langlois não é apenas uma questão de reconhecimento: sua atuação está na gênese do estilo da *Nouvelle Vague*. Uma das mais vigorosas idéias da *Nouvelle Vague* foi considerar o museu, a cinemateca, como *locus privilegiado* para o processo criativo de um filme. Uma idéia transformadora, porque, até então, o cinema era pensado em repartições (estúdios) e com base em uma noção de linguagem sem tradição.

De dezembro de 1944 em diante, Langlois inicia em Paris, na rua Troyon, a projeção de filmes clássicos, salvos e protegidos por ele durante a guerra e a ocupação alemã. Filmes como *Partie de campagne* (Jean Renoir, 1936) provavelmente não teriam chegado a nossos dias sem a ação determinada de Langlois. Nessa sessão, já estavam presentes alguns dos futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, encontrando ali o Langlois programador, eclético e surpreendente ao projetar filmes desconhecidos, postura importante para

semeiar uma nova consciência crítica – a da *Nouvelle Vague* – e consolidar o *status de arte* adquirido pelo cinema.

A *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a idéia cara – e clara – de ruptura, de novidade a afirmar. Co-fundador da Cinemateca Francesa, o mais amplo acervo cinematográfico do mundo, Langlois, além de historiador e conservador, era um ativista do cinema. Suas virtudes como cineclubista lhe garantiram a insígnia de “homem de espetáculo” na biografia que Richard Roud lhe dedicou. O pioneirismo de Langlois se deve, em boa medida, à curiosidade e ao interesse por todos os gêneros de filmes. Numa época em que o cinema não tinha o reconhecimento artístico que tem hoje mundialmente, numa época em que governos ainda não assumiam a missão de preservar sua história, escavadores como Langlois foram essenciais para garantir a sobrevivência de diversos clássicos do primeiro cinema.

Langlois terminou como um homem de instituição, mas sua trajetória revela um perfil de aventureiro. A radical e eclética abertura diante do cinema era, de certa forma, parte de sua política no “sacerdócio” da conservação. Disposto a ir até as últimas consequências no esforço de garantir uma memória sem juízo sectário de valor, Langlois não operava no campo do debate, mas dava a ele condições fundamentais para se renovar. Algo que explica sua distância da atividade crítica da época e o tipo de conexão indireta (mas fundamental) que teria com o crítico de cinema André Bazin.

Essa atitude desconcertante e anticlerical diante dos filmes foi seguida à risca pelos jovens turcos quando se tornaram realizadores. Os filmes “de Langlois” seriam escondidos, entre outros lugares, na Avenue de Messine, que a partir de 1948 se tornaria o refúgio dos jovens cinéfilos. Além dos “clássicos” consagrados, como *Encouraçado Potemkin*, Langlois militaria em torno de um cinema menos conhecido na época, como o de Griffith, Murnau e dos irmãos Lumièr, que ganharia então a devida notoriedade.

Jacques Rivette exprime bem o reconhecimento da programação alternativa de Langlois para a formação de sua geração:

Eu me lembro da sala da Avenue de Messine cheia para *A idade de ouro* (Luis Buñuel, 1930), *O anjo azul* (Josef von Sternberg, 1930) ou *Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), e praticamente vazia para os filmes de

Griffith, Stiller e Murnau. No fim de 1948, eu era um jovem chegando da província e é aí que eu encontro Truffaut e Godard, nessas projeções onde éramos não mais que cinco ou seis. (*Apud* Roud 1985, p. 29)

Langlois certamente influenciaria a preferência dos jovens turcos por filmes “pequenos”, sem orçamento e legitimidade adquirida no debate cultural de Paris. Godard comenta a visão da história do cinema da *Nouvelle Vague* e as muitas sessões de Langlois:

Digamos somente que, graças a Henri Langlois, nós sabemos (...) que a profundidade de campo não data de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), mas de Griffith, certamente, e de Gance, que o cinema *verité* não data de Jean Rouch, mas de John Ford, a comédia americana vem de um cineasta ucraniano, e a foto de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) é de um operador anônimo francês contemporâneo de Bouguereau. Nós sabemos também que Alain Resnais ou Otto Preminger não progrediram em relação a Lumiére, Griffith. (*Apud* Lefèvre 1983, p. 9)

Langlois realizava colagens inusitadas em sua arte de programar filmes: um tipo de associação provocativa e endiabrada, que irá permear o modo de pensar a montagem em alguns filmes da *Nouvelle Vague*, em especial no cinema de Godard. Como aponta David Robinson, “Langlois esboça a história do cinema como um pintor, utilizando os recursos da cinemateca para criar sua própria colagem. Suas exposições não têm datas e etiquetas, são fundadas em justaposições inesperadas mas significativas” (*apud* Roud 1985, p. 185). Ou ainda, como ilustra o depoimento de Bernard Eisenschitz, historiador de cinema que foi solicitado a trabalhar com Godard na pesquisa de sua ambiciosa série *História(s) do cinema* (1989-1998): “Langlois pensava tanto em termos de criador como de arquivista, ele venceu essa contradição até o fim, fazendo de seu museu uma obra, recusando todas as cartelas pedagógicas” (Eisenschitz s.d., p. 59).

O reconhecimento público da importância decisiva desse programador para a formação da *Nouvelle Vague* aconteceu em maio de 1968, num fato político “menor” que, no entanto, terminaria como contencioso de grande repercussão, quando da demissão de Langlois pelo governo De Gaulle e pelo ministério de André Malraux. Para o ministro da cultura francês a maneira de Langlois conduzir a cinemateca estava demasiado centrada em sua personalidade e em métodos pouco institucionais. Mas o Langlois defendido

por Truffaut seria o pouco ortodoxo formador e programador, não o presidente do museu do cinema. A imediata reação pública foi capitaneada pelas celebridades da *Nouvelle Vague*. As portas da Cinemateca Francesa, no Palais de Chaillot, são interditadas por protestos de estudantes e muitos curadores passam a boicotar o governo francês em festivais. Langlois é reconduzido à cinemateca, confirmando a legitimidade adquirida num plano mais complexo que o da gestão. Ironicamente, essa bem-sucedida intervenção política marca o fim da *Nouvelle Vague*. A ação em favor do mentor comum seria a última manifestação de uma agenda política, como grupo coeso, antes da dispersão de cada realizador em projetos independentes, sem a unidade cinéfila constituída sob o teto acolhedor da cinemateca.

Atração e repulsa pela usina de sonhos

Vinte anos antes da demissão de Langlois, por volta de 1947, Godard e Truffaut eram adolescentes descobrindo nas cavernas e nas estreitas escadas das salas de cinema parisienses um tipo de militância apaixonada pelo cinema. A essa militância, a essa educação sentimental, convencionou-se chamar cinefilia. Nesse ambiente, parte da mitologia do cinema, transita o carismático crítico de cinema André Bazin, responsável por um agitado cineclube e por uma série de artigos que são capítulos decisivos da teoria cinematográfica. Ler a fase crítica da *Nouvelle Vague* (de 1947 a 1959) é tão importante quanto ver os filmes (de 1959 a 1968).

Na formação intelectual da *Nouvelle Vague*, a paixão crítica pelo cinema americano clássico foi tão fundamental como o interesse pela literatura e pintura modernas. Na verdade, o interesse pelos autores americanos – pedra de toque da “política dos autores” dos jovens críticos – seria muitas vezes mediado pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem. Os artigos que Truffaut e Godard escrevem têm duas frentes: a recusa do que é produzido na França (salvo seletas exceções) e o cinema americano como foco privilegiado para a busca de autores que, de certa forma, driblam o sistema e se impõem como artistas coerentes, capazes de construir uma escritura. Não por acaso, a noção de estilo será muito mais importante para a *Nouvelle Vague* que para André Bazin e as gerações críticas anteriores.

Em artigo sobre Nicholas Ray, Godard dirá que: “*Amarga vitória* (Ray, 1957) é um filme anormal. O interesse não está nos objetos, mas no que há entre

os objetos e que por sua vez se torna objeto. Nicholas Ray obriga você a ver como real aquilo que nós colheríamos como irreal, aquilo que não olharíamos sequer" (Godard 1969, p. 61). Sobre *O homem do oeste* (Anthony Mann, 1958), Godard é ainda mais claro em sua vontade de detectar na *mise-en-scène* a marca do autor e um dos valores da arte moderna, a explicitação do meio, do aparato cinematográfico (*mise-en-scène*, em francês, é uma expressão que sintetiza a encenação dos atores e sua relação com a câmera, dentro de um filme):

Como o diretor de *O nascimento de uma nação* (The birth of a nation, D.W. Griffith, 1915) dava a cada plano a impressão de inventar o cinema, cada plano de *O homem do oeste* dá a impressão que Anthony Mann reinventa o Western. (...) Ele reinventa. Eu digo reinventa – mas dito de outra forma: mostra ao mesmo tempo que demonstra, inova ao mesmo tempo que copia, critica ao mesmo tempo em que cria, em suma, *O homem do oeste* é um curso e um discurso, a beleza das paisagens e a explicação dessa beleza, o mistério das armas de fogo e o segredo desse mistério, a arte e uma teoria da arte (...) de modo que no fim das contas se percebe claramente que *O homem do oeste* é uma admirável lição de cinema; de cinema moderno. (Godard 1969, p. 54)

Os artigos da *Nouvelle Vague* revelam a complexa relação entre tradição e ruptura, equação contraditória que está no coração do seu cinema e, no mais, das outras artes modernas também. O que a *Nouvelle Vague* enxerga no cinema americano em matéria de procedimentos de estilo é, freqüentemente, o que fará em seus filmes, conferindo sentido reflexivo às formas assimiladas. Truffaut, ao referir-se a Elia Kazan, aponta que

seu talento é mais descritivo que narrativo; ele nunca consegue ser bem-sucedido em um filme inteiro mas apenas em um certo número de cenas. (...) Embora de certa maneira *Boneca de carne* seja mais forte que *Vidas amargas*, isso se deve ao fato de constituir-se basicamente de duas grandes cenas, uma delas a da sedução tão longa, tão minuciosa e forte quanto o segundo terço de *Queen Kelly* (...) esta primeira cena entre os parceiros dura precisamente meia hora; o diálogo começa na varanda, prossegue atrás da casa, no velho carro, na frente da casa e no balanço. (Truffaut 1989, p. 146)

A descrição de Truffaut poderia perfeitamente aplicar-se ao trabalho de Godard em *Acossado* (1960), filme que terá justamente uma longa cena de apartamento que se tornou referência pela sensualidade e duração. "O

Expressionismo fez do olho o foco moral para o sentimento, Lubitsch fez o que Stendhal disse que era a principal arma na paquera. O olho, já que pode dizer tudo, e depois negar tudo, visto que é casual, é a peça-chave no jogo do ator. Alguém só vê aquilo que deseja e o que não quer revelar, mantém como segredo”, aponta Godard, num de seus mais importantes artigos do período, “Defesa e ilustração da decupagem clássica” (1969, p. 23). O crítico – futuro cineasta – é feliz ao enfatizar a importância do olhar na construção do cinema clássico, revelando como a geração da *Nouvelle Vague* comprehendia perfeitamente as engrenagens da narrativa clássica. O que mais tarde os estudos da narrativa chamariam de “orquestração dos olhares” como sustentação do drama já chama a atenção do crítico, não obstante aqui mais interessado no fulgor da face e na vitalidade do gesto que no sentido moral típico da narrativa clássica.

A busca por traços modernos em filmes clássicos revela não a fluidez dessas categorias, mas a demarcação de terreno dos jovens turcos nesse debate. “Mais importante do que durar é viver”, escreve Godard nesse texto, numa oposição à teoria do cinema de André Bazin, centrada numa defesa do realismo e do procedimento do plano-sequência. Em oposição ao plano-sequência, que, para Bazin, preservaria a verdade temporal e a organicidade do mundo, permitindo ao espectador um julgamento livre do olhar, Godard defendia o potencial descontínuo da montagem, o corte abrupto e o significado das falsidades de um gesto ou de um olhar.

Começa a ser formulada a “política dos autores”. Um ponto central desse esboço ocorre pelo elogio crítico de Alfred Hitchcock, pela primeira vez, na *Revue du Cinéma*, num artigo de “tentativa de leitura” da obra do mestre inglês. Mais tarde, em 1949, serão dois jovens redatores da *L'Écran Français* a afirmar, com grande entusiasmo:

O momento em que Orson Welles, para conseguir fazer o que tem em mente, deve se afastar de Hollywood, em que Chaplin faz-se raro, em que Fritz Lang é tão primário, em que Ford prova não poder superar-se, em que Siodmak, Wilder, Dmytryk, Preminger, Seaton, Dassin, Huston ficam apenas experimentando antes de buscar atingir a maturidade e seus objetivos, nesse momento o olhar que circula sobre Hollywood só deixa ver dois realizadores na plena forma de seu trabalho: William Wyler e Alfred Hitchcock (...) a maturidade deste último, sua audácia, acaba de se manifestar em *Festim diabólico*, essa obra-prima do filme pré-fabricado. (Apud Baecque 1991, p. 21)

Quando um jovem crítico ataca William Wyler, Bazin vem em sua defesa, ainda que sem a ênfase “autoral” dos jovens turcos. O elogio baziniano dos planos-sequências “realistas” do diretor americano permitia uma aproximação inusitada com o neo-realismo italiano e sua percepção humanista da dimensão social. Wyler dava alguma atenção à realidade social americana, como a situação dos veteranos de guerra em *Os melhores anos de nossas vidas* (1946), drama amargo e irônico. O cineasta americano incorpora uma *mise-en-scène* austera diante da realidade, “sacrificando” a montagem e um cinema “de efeitos” em favor de planos mais longos, a “respeitar” a ambigüidade e a duração real da cena. Nesse contexto, soa como conservadorismo político a atitude da *Nouvelle Vague*: escolher como referência Hitchcock, aquele que cultiva os efeitos e o artificialismo do estilo e da montagem. Elogiar um cinema viabilizado por truques de fotografia e roteiro é convocar os adversários a cavar as trincheiras. O próprio Bazin, ao longo de toda sua atividade crítica, não tiraria Hitchcock do grupo de cineastas adeptos do “cinema da crueldade”, agrupamento dos filmes a quem Bazin conferia algum interesse, sem negar a suspeita moral.

Elogiar Orson Welles seria sensato, diante do explícito projeto artístico do cineasta americano e de sua tumultuada independência do estúdio RKO; entretanto, tentar incorporar os grandes sucessos da cultura de massa – como Hitchcock e Cukor – seria um gesto de provação, até para Bazin. É exatamente o caminho que trilha a *Nouvelle Vague*. Essa americanofilia provocativa teria nos pioneiros críticos/cineastas Roger Leenhardt e Alexandre Astruc seus pais e, na *Nouvelle Vague*, seus “cinefilhos” mais legítimos. São diversos os artigos que surgem para defender o cinema de Hitchcock e, depois, de Howard Hawks, George Cukor, Vincente Minnelli. A resposta não tarda a surgir. Na *L'Écran Français* de 8 de fevereiro de 1949, um artigo de Claude Vermorel defende o cinema como “arte clandestina” contra qualquer “comércio hollywoodiano” (*apud* Baecque 1991, p. 36). Vermorel acrescenta que “o senhor Hitchcock não é nem John Ford, nem Chaplin, nem Eisenstein, nem René Clair, nem mesmo Orson Welles, nem nenhum desses que assinam de fato uma obra; o senhor Hitchcock se tornou um perfeito técnico, certo de seu ofício, de seus feitos, bem disciplinado”. O cineasta Louis Daquin, um mês depois, defenderá que, “sem o tema, não pode haver vanguarda, apenas o tema dá à criação seu valor positivo”. E atacará a tendência da crítica francesa de “jovens doutores”, que tem “um formalismo estético suscetível de desviar a atenção dos verdadeiros problemas” (*apud* Baecque 1991, p. 15).

Completa-se o nascimento da “política dos autores”. Não é exagero considerar que o surgimento do autor como parâmetro de avaliação e valoração das obras, o amplo entendimento do cinema como “linguagem” e o seu consequente domínio por parte dos realizadores do movimento radicalizam a acurada valorização que Bazin garante ao estilo e forma dos cineastas:

Nós pensamos que a análise, digamos, “formal”, retoma nos dias de hoje uma significação particularmente urgente em função da crise do tema. Na medida em que o cinema tem, em grande medida, esgotado seus temas específicos, lhe é necessário conquistar agora, de uma parte e de outra do caminho que tem aberto, os domínios gerais da literatura romanesca ou dramatúrgica (...) não é indiferente que os personagens de Jean Renoir sejam tomados a sair de quadro de uma certa maneira, e que a câmera de Orson Welles tenha substituído a montagem analítica pela decupagem virtual em um só plano graças à profundidade de campo. (Bazin *apud* Baecque 1991, p. 38)

Influências bazinianas

Para entender o significado da *Nouvelle Vague*, é preciso necessariamente buscar as razões e o sentido da militância de André Bazin, o crítico de cinema mais influente e decisivo do período. Seus artigos, lidos em qualquer tempo, demonstram um trânsito desenvolto em diversas áreas do saber. O despertar dos intelectuais para o cinema tem, na acuidade de Bazin, um modelo relevante. A biografia de François Truffaut deixa claro que Bazin o adotou em mais de um sentido. Truffaut era um jovem com diversos problemas familiares e financeiros. Bazin, como crítico e professor, adota intelectualmente Truffaut e, por tabela, a geração de que este fazia parte. Mais tarde, apesar de discordar das idéias dos jovens turcos, Bazin jamais faria qualquer movimento para interditá-los. Seus laços com o futuro do pensamento eram mais importantes que as opiniões peremptórias dos jovens que adentravam na atividade. Em comum com o “cinefilho”, Bazin tinha a incondicional paixão pelo cinema. Como definiu o crítico brasileiro Ismail Xavier, a cinefilia foi, para esse e outros movimentos do cinema moderno, uma religião produtiva. E essa religião favorecia um certo espírito de corpo, apesar das diversas tendências internas.

“O que faz a originalidade dessa cinefilia é o discurso crítico que a acompanha”, aponta o historiador francês Antoine de Baecque (1991, p. 35) em seu livro dedicado aos *Cahiers du Cinéma*, revista que se tornaria, a partir da década seguinte, o espaço aglutinador da geração. Bazin participava de um movimento católico influente na França do pós-guerra e afirmava as potencialidades do cinema como meio de educação da população. A afirmação do cinema como forma contemporânea e democrática de formação das massas se tornaria um dos desdobramentos do “humanismo técnico” de Bazin.

O autodidatismo, a eleição de um novo espaço de difusão do saber – o cinema – e a apostila no cineclube como “escola” explicitam o modo de agir de Bazin: tanto sua preferência pelo ensaio como a forma de escrita e as diferenças com as exigências do mundo acadêmico. Tal diferença de formação será herdada pela *Nouvelle Vague*, um movimento que, apesar de sua vocação intelectual, não vem apoiado por instituições culturais ou acadêmicas. Há um espírito liberal e empreendedor na formação do campo cineclubista. As convicções estéticas de Bazin eram firmes, mas, no auge dos embates, esse crítico era capaz de dialogar com a velha escola de críticos comunistas, com a vanguarda do cinema poético francês e com os jovens da geração crítica de Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer e Chabrol. A posição mais ao centro cumpria o papel de equilíbrio e pacto possíveis entre gerações e tendências críticas distintas e sempre prestes a colidir.

Mas Bazin não conteria os ânimos e os processos que se cristalizariam, mais tarde, com o surgimento da *Nouvelle Vague*. Diferenças cada dia menos conciliáveis, que estariam por trás do surgimento da “política dos autores” e, depois, da guerra contra o “cinema de qualidade” francês. Pouco a pouco, os críticos mais jovens, entusiasmados com os filmes de Hitchcock, Anthony Mann, D.W. Griffith, Ray, Samuel Fuller e Howard Hawks, e com os filmes B de produção barata e despojada, romperiam com Bazin, e, mais radicalmente, com a postura abertamente antiamericana de críticos progressistas como Georges Sadoul. Além dos eleitos de Hollywood, os jovens críticos da *Nouvelle Vague* fariam o elogio de cineastas europeus como Ingmar Bergman e Roberto Rossellini e, entre os franceses, apenas Jean Renoir e Robert Bresson. E o fariam de modo direto, sem a elegância e sutileza dos debates em que Bazin conduzia seus confrontamentos.

Durante o ano de 1947, uma polêmica entre Jean-Paul Sartre e André Bazin tornou-se historicamente importante, pela linha divisória que

anunciou. Sartre tinha visto *Cidadão Kane* em *avant-première*, e publicado um ensaio em que revelava desconforto com a ambição “literária” de Orson Welles. Reprovava o uso de vários tempos narrativos, um olhar que julgava “maneirista”, longe da simplicidade dos clássicos americanos. Incomodava-o principalmente a “pretensão” temática do filme, uma profundidade psicológica e reflexiva não compatível com a arte cinematográfica. Georges Sadoul vai na mesma direção, não vê em *Kane* mais que um exercício de estilo. O título do artigo de Sartre, “Quando Hollywood quer fazer pensar”, denota seu viés irônico. A linha de confrontamentos que irá percorrer a década seguinte, marcando os anos 1950, começa quando Bazin decide responder a Sartre. E, sintoma de seu prestígio intelectual, ele o faz na própria revista do filósofo existencialista, *Temps Modernes*. Defende o filme de estréia de Welles pelos argumentos que se tornariam célebres e que marcam hoje o estudo da linguagem cinematográfica: continuidade temporal dos planos, uso “inovador” da profundidade de campo, a liberdade permitida ao espectador, uma suposta reprodução da ambigüidade do mundo.

O clima político para elogiar o cinema americano não poderia ser menos favorável. Afinal, em 1946, a França havia exibido 38 filmes americanos. Em 1947, os exibidores passam para 338, nove vezes mais. O governo francês, pressionado pelos cineastas locais, aumenta uma reserva de mercado que era, inicialmente, de 16 semanas. O objetivo: impedir que a avalanche de filmes americanos inéditos (durante os anos da guerra) tire todo o espaço do cinema francês. Tudo isso negociando com Washington e deixando o setor cinematográfico francês, incluindo a crítica, no meio de uma discussão econômica e cultural. Eleger como modelo o cinema de Alfred Hitchcock e Howard Hawks, nesse período culturalmente movediço, era posar como provocador e antinacionalista.

A *Nouvelle Vague* produziria uma diferente hierarquia de valores diante dos filmes, uma “despolitização” produtiva da percepção: “Um ponto em comum que havia na *Nouvelle Vague* é que nós amávamos tudo que havia de bom. Nós gostávamos do jovem Cassavetes e do velho Renoir ao mesmo tempo. E mais, o que havia de bom no cinema, nós tínhamos nos livrado das ‘obras-primas’” (Godard 1969, p. 166).

Deve-se ressaltar que o debate francês, em boa parte, tal como conduzido pela esquerda local nos anos 1950, era permeado pela hegemonia do Partido Comunista Francês, ainda stalinista, com seus desdobramentos na concepção de cultura. O processo de desestalinização da esquerda francesa

precisaria de mais uma década para se completar. O próprio Sadoul, que se dedicara a estudar e defender o cinema soviético, faria um certo itinerário para, mais tarde, rever suas teses. Como Sadoul, muitos demorariam para reconhecer e apontar o culto à personalidade inerente ao cinema stalinista.

No artigo “O mito de Stálin no cinema soviético”, Bazin compara a construção da imagem de Stálin a outros personagens mitológicos do cinema da época, como Tarzan. Há pouca diferença no que há de mito e fabricação do mito, mas Bazin prefere Tarzan a Stálin, pelas imperfeições ainda possíveis no primeiro personagem. A resposta de Sadoul virá logo e será eminentemente política. Ele acusará Bazin de temer a vitalidade e o poder de Stálin sobre as massas populares, acusando-o de querer resgatar “a censura francesa, que adoraria ver Stálin morto”. Bazin é acusado de servir ao cinema americano e de se basear no mais antigo dos mitos, Jesus Cristo. Bazin pertencia a uma escola católica, humanista de esquerda, próxima de comunistas e progressistas.

No ensaio “Ontologia da imagem cinematográfica”, Bazin defende a vocação realista da imagem cinematográfica como realização do antigo desejo humano de imortalidade. A relação com a realidade não é mediada pela mão do artista, como na pintura, mas pela técnica objetiva do cinematógrafo. O cinema pode retornar às origens do realismo, porque o vínculo é objetivo, fotográfico ou ontológico, em sua perspectiva filosófica. A leitura de Bazin parece confiar na imparcialidade do aparato científico produzido pelo homem, embora não perca a proximidade com o arcabouço cristão, já que, no seu entender, a película é como o sudário. Nesse sentido, Bazin defende um certo tipo de cinema voltado para explorar essa potencialidade documental da câmera, como o neo-realismo italiano e o cinema de Jean Renoir, William Wyler e Orson Welles. E, ao mesmo tempo, afirma o potencial de “revelação” da matriz cristã, tão cara e preciosa ao crítico.

Bazin corta os laços melancólicos da crítica com a lenda dourada do cinema mudo. O cinema, em sua época do diálogo, do filme falado, não deve temer a influência da literatura e do teatro, mas aceitar sua pluri-dimensionalidade sem receios ou purismos. Bazin acredita que o cinema é “impuro” e entra na era dos roteiristas. Para ele, o mérito das grandes obras de Hollywood está justamente no modo de produção coletivo, não no talento pontual dos autores. Bazin acreditava que um grande diretor pode realizar filmes menores e bons filmes podem surgir de maus autores, em razão do “gênio do sistema” que está por trás. Essa é outra questão de discordia com a “política dos autores”: o modo de produção pode ser tão ou mais importante

que a escolha autoral dos diretores. E nisso, Godard reconheceria anos mais tarde, Bazin estava certo.

Bazin apontaria os efeitos da propaganda de guerra na história do cinema a partir de 1945 como uma espécie de divisor de águas no estatuto universal das imagens: tal conexão com a guerra e com a máquina da morte (a quem o cinema serviu, dos dois lados) representou uma espécie de morte do próprio cinema, uma crise de representação a que o neo-realismo italiano, feito nos escombros de um país derrotado, responderia como uma ressurreição do próprio cinema, por meio do aspecto documental recuperado (ninguém melhor que Bazin captaria essa dimensão). O cinema clássico anterior à guerra e, sobretudo, o cinema mudo tornam-se um continente perdido, cujas histórias ainda estavam relativamente protegidas da multiplicação quase infinita das aparências, seja na TV, seja na propaganda.

A *Nouvelle Vague*, entretanto, irá além dessa leitura histórica do cinema. Ela inclui aquilo que Bazin exclui de sua análise e dialoga abertamente com esse elemento: a erotização da imagem no mundo do consumo. Para Godard, ou assim se depreende de suas (confusas) críticas, a verdade do cinema estaria na artificialidade erótica do instante e não na duração baziniana. Por isso, os primeiros filmes de Godard e Truffaut usam e abusam dos artifícios, dos *faux raccords*, das belas *femmes fatales* e de cenas descontínuas entre si. Há uma aposta no estilo, na consciência do cinema como aparato, uma recusa da fidelidade baziniana a processos mentais contínuos. Enfim, a *Nouvelle Vague*, graças a sua moderna consciência crítica, traz aos filmes o caráter descontínuo do próprio fazer cinema, que se perderia na manipulação das imagens e no abuso do mito que tanto Hitler quanto os aliados fariam durante a guerra.

Por ter falecido muito jovem, vítima de uma saúde débil, Bazin não conheceu o cinema de seus jovens alunos nem o cinema de nossos dias. Existe, portanto, uma parte da história que ele não conheceu tão bem quanto a *Nouvelle Vague*: o estatuto do cinema clássico se transformaria na marcha da história, ultrapassado por sua vocação de comércio, mito e vulgaridade. “As imagens já não estão mais no lado da verdade dialética do ver e mostrar; passaram integralmente a ser parte da promoção, da publicidade, quer dizer, do poder. É demasiado tarde para não começarmos a trabalhar com o que restou: a lenda póstuma e dourada do que foi o cinema”, diz o crítico Serge Daney (1998), já nos anos 1990, discutindo as *Histoire(s)* de Godard.

A “política dos autores”

Num artigo que seria editado por Bazin ao longo de vários meses, com certa preocupação quanto ao efeito que teria na comunidade, Truffaut investe contra Aurenche e Bost, os roteiristas mais prestigiados e copiados do cinema francês. O artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em janeiro de 1954, faz a dura crítica dos ranços literários, do convencionalismo e do falso realismo “de fotos lambidas e enquadramentos sábios” (*apud* Baecque 1991, p. 21). Para Truffaut, os dois roteiristas subestimavam o cinema, “enfeitando-o de sutilezas, dessa ciência de nuances que fazem o fino mérito dos romances modernos”. Truffaut também ataca René Clément, Yves Allegret, Christian-Jaque, Delannoy, diretores que seriam vítimas de uma tradição de adaptação de qualidade, o recurso de adaptar clássicos da literatura sem traer o original e, assim, traer “a moral do cinema”. Truffaut se coloca na posição de moralista, questionando os “impostores” e o caráter “blasfematório” de seus filmes, com diálogos vulgares de um falso realismo. No fim desse artigo histórico, Truffaut diz a sentença que marca o espírito de ruptura do texto: “Eu não posso acreditar na coexistência pacífica entre a tradição da qualidade e um cinema de autor” (Truffaut 1989, p. 36).

A repercussão desse artigo gera uma forte reação. Inicialmente, um sentimento de traição por parte dos profissionais da indústria francesa, muitos deles leitores dos *Cahiers du Cinéma*, mas garante notoriedade ao jovem polemista, que apenas iniciava sua militância. Truffaut inverte a noção de “cinema impuro” de Bazin ao exigir “mais cinema” das adaptações literárias e rechaça a noção de “fidelidade” apregoada pelos roteiristas Aurenche e Bost. Bazin não cultivava o mesmo repúdio pelos filmes franceses adaptados. Simpatizava com a adaptação livre de Bresson e apreciava pontualmente cada filme, até mesmo os dos roteiristas que Truffaut atacara. Além de acreditar que o cinema, em seu período falado, tinha no roteiro um elemento-chave e especial, Bazin reconhecia diversas qualidades nos filmes de Aurenche e Bost, como o despreendimento moral.

Bazin sai em defesa dos alvos de Truffaut pouco tempo depois da publicação desse artigo:

Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o cinema “puro”, não teria nada a ganhar é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de

valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (*Apud* Baecque 1991, p. 96)

Graças ao sucesso do artigo, Truffaut consegue um posto novo na influente revista semanal *Arts*, que existia desde 1945. Era, então, um cinéfilo obsessivo de 22 anos, que havia assistido à *Regra do jogo* (Jean Renoir, 1939) mais de 20 vezes, e apesar da pouca consistência teórica possuía, sem sombra de dúvida, uma enorme erudição cinéfila e verve polemista. Apesar de ter usado a crítica como instrumento pragmático de ascensão ao poder, deve-se concordar com Baecque, quando afirma que Truffaut foi um espírito livre, que não escreveu para bajular, mas enfrentou o sistema de qualidade francês seguindo o caminho sempre mais difícil, improvável e arriscado: o de demolir uma tradição e construir outra no seu lugar.

A autenticidade de estilo

O argumento de Truffaut contra as adaptações consistia em afirmar que os diretores do cinema de qualidade se tornavam meros funcionários dos roteiristas, vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo. Para a geração da *Nouvelle Vague*, é a *mise-en-scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores.

Nesse contexto, o período crítico foi frutífero para antecipar alguns aspectos de estilo caros à *Nouvelle Vague*. Ao lado do cinema americano, foco de atenção da *Nouvelle Vague*, havia a admiração pelo neo-realismo italiano, em especial por Roberto Rossellini, relação que seria uma das marcas dessa geração. Truffaut chegaria a trabalhar um tempo como assistente de direção de Rossellini, num projeto nunca realizado. Godard o admirava a tal ponto, que inventaria uma falsa entrevista com o autor italiano – após publicada, essa entrevista seria aprovada pelo mestre. E, finalmente, Jacques Rivette faria um artigo que se tornaria uma das mais belas cartas de amor sem destinatário dos *Cahiers du Cinéma*. Dono de um método estóico, centrado na busca do diretor, sem roteirista ou conceito prévio, Rossellini acreditava na filmagem como investigação que parte de uma página em branco e só termina na montagem, que traz suas próprias revelações.

Em “Carta sobre Rossellini”, Rivette expõe as razões de tal admiração, que é detalhadamente expressa, começando por destacar a estréia de *Viagem à Itália* (1953). Rivette lembra que o filme marca um momento da carreira do cineasta italiano em que a consagração mundial provocada por *Roma, cidade aberta* (1945) e *Paisà* (1946) cede espaço para uma hesitação da crítica francesa diante de um filme enigmático e aparentemente religioso. Para os jovens turcos, no entanto, Rossellini fez o melhor filme de sua vida. Novamente, a pureza do cinema é um critério importante:

Nada menos literário, nada menos romanesco que *Viagem à Itália*. Rossellini não gosta de narrar, muito menos de demonstrar (...) a dialética é uma moça que dorme com todas as modas de pensamento, e se oferece a todos os sofismas; e os dialéticos são canalhas (...) a moda é a sutileza, os refinamentos, os jogos de príncipes do espírito; Rossellini não é sutil, é prodigiosamente simples. (Apud Baecque 1991, p. 236)

Rivette, que escrevia menos que Truffaut (foram 30 críticas, ao longo de seis anos), tinha o hábito de fazer ensaios mais longos, cuidadosos e argumentativos. “É um cinema moderno, porque este filme abre uma brecha, e o cinema deve inteiro passar por ela sob pena de morrer”, escreve em seguida. Rivette chama a atenção para um filme muito complexo, feito apenas com um casal de atores e um automóvel. O filme sintetiza uma moral, um princípio a seguir, principalmente, porque o diretor italiano faria, ao longo de sua vida, filmes rápidos, improvisados com base em anotações ou leituras científicas. Rossellini atuaria como um cientista interessado em todos os aspectos da vida. Rivette percebe no estilo despojado e precário de Rossellini uma maneira adequada de observar uma realidade igualmente precária:

Como não reconhecer repentinamente a aparência fundamentalmente esboçada, mal composta, inacabada de nossa existência cotidiana; esses grupos arbitrários, essas reuniões de seres minados pelo tédio e pela lassidão, como nós os reconhecemos, como eles são a imagem refutável, acusadora, de nossas sociedades heteróclitas, sem harmonia, em desacordo. (Apud Baecque 1991, p. 238)

O método de Rossellini seria exaustivamente discutido nos *Cahiers du Cinéma* e marcaria os primeiros filmes da *Nouvelle Vague: Os incomprendidos* (1959) seria uma espécie de diário íntimo de Truffaut. *Acossado*, de Godard,

teria o despojamento, a escolha de locações reais e a iluminação cara aos filmes de Rossellini. Em uma das respostas da falsa entrevista a Godard, “Rossellini” afirma:

Antes de tudo, é necessário conhecer os homens tal como são. E o cinema está para isso, para filmarmos em todas as latitudes, em todas as aventuras, em todos os ângulos, bons e maus. Não à toa a objetiva de uma câmera se chama, assim, objetiva. É preciso acercar-se dos homens com objetividade e respeito. Alguém não tem o direito de filmar um personagem horrível com a intenção de condenar-lhe ao mesmo tempo. (Godard 1969, p. 133)

Como aponta Serge Daney, a *Nouvelle Vague* foi uma geração “traída” pela geração anterior, traição somada a um sentimento de rejeição, que Truffaut tão bem expressou na cena autobiográfica em que o menino Antoine Doinel vê a mãe na rua aos beijos com um desconhecido em *Os incomprendidos*. São aspectos dessa geração que talvez justifiquem a relação de admiração com a Itália perdedora, que passou por uma espécie de purgatório que a França ocupada não enfrentou com a mesma integridade. Não por acaso, as atrizes do neo-realismo seriam amadas como “mães simbólicas”, como aponta Serge Daney (1998, p. 77). Ainda segundo Daney, essa mãe encontra um pai no cinema americano, o Gary Cooper que inspirava nos cinéfilos “o desejo de deixar-se raptar”.

O neo-realismo repõe o homem no centro do quadro, destitui o rosto da *persona* hollywoodiana, devolve à locação sua dimensão ontológica, refaz de forma convincente o pacto entre espectadores e imagens, que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo. A *Nouvelle Vague* faria seus filmes também com o preto-e-branco de Rossellini, muitas vezes encontrando, dentro dos filmes, a estilização “à americana”. As cores do luto revelam um cinema feito da austeridade moral da reconstrução de um país após a Segunda Guerra Mundial. Mas, na *Nouvelle Vague*, o luto encontra um esforço notável de ressurreição formal, em boa medida baseado no repertório de soluções visuais de Hitchcock e Ray.

Dos curtas aos longas

A passagem da crítica à produção cinematográfica não foi brusca, mas pavimentada pelo exercício na realização de curtas-metragens. Em *Les mistons*

(1957), Truffaut realiza um lírico passeio pela infância na província e pela descoberta da sexualidade em um grupo de meninos. Esta será uma das marcas de sua obra: o romantismo desmedido, filmado de maneira graciosa e inovadora. Truffaut faria este filme, em 1957, com o apoio do futuro sogro, um importante distribuidor de cinema que lhe auxilia a montar a empresa *Films du Carrose*, homenagem a Jean Renoir. Nesse curta, Truffaut mostra enorme habilidade ao dirigir crianças.

Godard, por sua vez, fez carreira de montador (chegaria a montar o curta *Histoire d'eau* – Truffaut, 1958) e dirigiu uma série de curtas, alguns deles roteirizados por Eric Rohmer, como *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959). Nesse filme, Godard propõe uma comédia de desencontro amoroso nas ruas de Paris, em meio ao caos urbano. Além da bigamia, o filme trata de costumes juvenis, como a arte da paquera, as preferências culturais, a maneira de vestir das garotas e os comentários sobre os amores. A direção de atores antecipa o trabalho de Godard em *Acossado*, quando investe em rostos desconhecidos, incorpora o acaso e o acidente, sem grande interpretação psicológica, com grande força no gestual. O filme já tem alguma ousadia na montagem, com *jump-cuts* que remetem às elipses e *faux raccords* dos futuros filmes do cineasta. Pouco antes de estrear na direção de um longa-metragem, Godard descobre o ator Jean-Paul Belmondo e faz um expressivo exercício com seu rosto no curta *Charlotte e son Jules* (1960). O filme se passa inteiramente dentro de um apartamento, testando o limite da seqüência e do monólogo de Belmondo, como Godard fará na cena central de *Acossado*, com o mesmo Belmondo interpretando o papel do malandro Michel Poiccard. Num curta de Jacques Rivette, *Le coup du berger* (1956), vemos todos os jovens turcos reunidos num plano-seqüência que caracteriza a festa em que acontecerá o golpe mencionado no título.

Está aberto o caminho para os longas-metragens. O primeiro a arriscar-se é Chabrol, com *Nas garras do vício* (1958) e depois com *Os primos* (1959). Pouco tempo depois, Truffaut lança em Cannes seu primeiro longa, *Os incompreendidos*. Algumas semanas depois do triunfo de Truffaut em Cannes, onde se sagra como revelação do festival, Alain Resnais lança *Hiroshima, meu amor* (1959). Durante o Festival de Cannes, Godard consegue um produtor para fazer seu primeiro longa, baseado num argumento oferecido pelo amigo Truffaut, um empurrão que irá fazer toda a diferença, diante do sucesso de bilheteria tanto de Chabrol como de Truffaut (aproximadamente 400 mil ingressos cada filme, uma cifra de sucesso para a época).

Os incompreendidos de Truffaut narra a história de um menino rejeitado, quase delinquente, mas inquieto, espirituoso e apaixonado por Balzac e cinema. Há um forte sentimento de orfandade, inspirado por certo na infância do próprio cineasta, que resulta numa atitude de revolta, antiprofissional, antiinstitucional, por parte tanto do filme quanto do menino Antoine Doinel, interpretado por Jean-Pierre Léaud, um dos rostos da *Nouvelle Vague*. Os planos iniciais revelam uma Paris romântica, documental (não reproduzida em estúdio) e bela, como será a tônica nos filmes da *Nouvelle Vague*. Sobre esse longa de estréia de Truffaut, Godard escreveu:

Com *Os incompreendidos*, François Truffaut faz sua entrada no cinema moderno como quem entra no colégio de nossa infância. (...) Que mais poderia dizer? Isto: vai ser um filme filmado. Franqueza. Rapidez. Arte. Novidade. Cinematografia. Originalidade. Impertinência. Seriedade. Tragédia. Frescura. Ubu Rey. Fantasia. Ferocidade. Amizade. Universidade. Ternura. (Godard 1969, p. 75)

Realizado com não-atores e atores amadores, principalmente crianças, Truffaut mistura ficção e documentário, produzindo um libelo sincero e humanista, ao filmar num reformatório e simular entrevistas com as crianças. Truffaut faz das ruas e localidades conhecidas de Paris locações mundanas, onde os personagens transitam em perfeita sintonia. Refaz, em certa medida, o trajeto de Jean Vigo, cineasta que realizou apenas um longa (*L'Atalante*, 1934) e um média (*Zero de conduta*, 1933) antes de falecer ainda jovem, mas que inspira o que existe de pouco convencional na *mise-en-scène* de *Os incompreendidos*. A identidade temática entre os dois filmes foi bem percebida por Paulo Emílio Salles Gomes, que, quando viveu em Paris, escreveu dois livros: um sobre Jean Vigo e outro sobre o pai dele, Almereyda, importante anarquista. Paulo Emílio, num artigo logo após o lançamento do filme, afirmou que Truffaut desarmou

a legião de desafetos que conquistara com seus artigos. (...) Esperavam talvez algo de provocador e insolente, e depararam-se com uma obra modesta, sóbria e humana. O que havia de novo e inconformista em *Os incompreendidos* estava de tal modo integrado na expressão, que passou despercebido no primeiro momento. Não se tratava, de resto, de deliberação estética por parte de Truffaut, mas, na maioria das vezes, de resultados obtidos pela necessidade de contornar dificuldades inesperadas. (Gomes 1982, p. 200)

A seqüência do interrogatório de Doinel, em que o menino, interpelado, olha para a lente da câmera, respondendo às perguntas da psicóloga, para esse crítico, é “o ponto mais alto não só de *Os incompreendidos*, mas de todo o cinema francês moderno”.

Paulo Emílio ainda não tinha visto *Acossado*, de Godard, e os novos filmes que viriam dali em diante. Mas já aponta, no calor da hora, uma das marcas da *Nouvelle Vague*: a de utilizar a dificuldade de produção como trunfo para a invenção narrativa. As fotos feitas durante a filmagem do primeiro longa de Godard, no fim do verão de 1959, revelam um modo de produção inventivo: o uso de um carrinho de supermercado para filmar os personagens Michel e Patricia por meio de um *travelling* que recua pelas ruas de Paris, a equipe enxuta de diretor e fotógrafo, o uso de luz natural e de um material fotográfico especial para imagens noturnas, adotado pelo câmera Raoul Coutard.

Acossado, o manifesto estético

A Paris de 1958 é uma cidade apaixonada pelo consumo. Consumo em que predominam o cinema, o fliperama e os cinéfilos. Mas, de todas as formas de consumo, nascidas ou aprimoradas nessa fase do capitalismo, a cinefilia é um modo intenso e complexo de consumir, que se insurge dentro e, depois, contra a sociedade de consumo. A cinefilia afirma uma noção particular de autenticidade e de radicalidade de opções estéticas. Em *Acossado*, primeiro filme de Godard, se o romântico ladrão de automóveis Michel olha para Humphrey Bogart com a familiaridade de um parente de sangue, isso se dá em razão da enxurrada de filmes norte-americanos que, assim como outros produtos, passaram a povoar o universo cultural francês nos anos em que a França empenhava-se na reconstrução e retomada econômica sob a égide de investimentos estrangeiros. Mas Michel é o primeiro a sentir o peso da contradição desse “autêntico consumo”.

Acossado narra a história de Michel, um jovem trambiqueiro que decide roubar um carro e convencer a amada Patricia – uma norte-americana que estuda em Paris – a fugir com ele para a Itália. Enquanto Patricia leva um tempo interminável para colocar suas confusas idéias no lugar e decidir-se, Michel escapa seguidas vezes da polícia. Após muitas idas e vindas da moça e diversas cenas de amor, o cerco se fecha e, no fim, prometendo acompanhá-lo,

Patricia trai Michel informando a polícia do paradeiro do rapaz. Ele tenta fugir mas é atingido por uma bala na espinha. Cai morto na rua sob os olhos da amada.

O diferencial de *Acossado* é a encenação completamente inovadora, tanto no trabalho de câmera como no roteiro e na direção de atores. O filme é inteiramente editado de maneira fragmentada, ressaltando os cortes, tornando-os sensíveis ao espectador. Essa opção por *jump-cuts* dá ao filme um aspecto de reportagem improvisada sobre as ruas de Paris e garante fôlego à história, no geral, um tanto convencional, tirada de um filme americano ou de um jornal de crimes populares. A fotografia também é seca. Aproveita sempre que possível a luz natural do verão parisiense. A encenação é livre: Belmondo interpela a câmera, os diálogos são soltos e cheios de gíria, às vezes incorporando citações de outros filmes. A história é trágica, mas a câmera é autônoma e independente dos personagens e até do drama, revelando cartazes de filmes que funcionam como comentários brincalhões ou fatalistas sobre o destino de Michel. Mais que revelar dois personagens interessantes, a novidade de *Acossado* é o modo de filmar lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas. Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da atualidade.

A relação de Michel com o cinema americano, em especial com o cinema *noir*, é fundamental nesse filme. Relação que não é apenas gestual ou de figurino, mas proclamada, como se Michel exigisse o papel ativo, condensador e representativo de uma determinada ética do *film noir*. No cinema americano, a produção do *film noir* era mais barata, próximo do que hoje chamamos de “produções B”. Entretanto, até pela pressão menor exercida pelos estúdios, os *films noirs* permitiam-se grande inventividade narrativa. Histórias sombrias, de mulheres fatais e detetives durões que se envolvem em tramas conspiratórias são típicas desse ciclo que marcou a história do cinema. Os *films noirs* apresentavam uma visão obscura do progresso e das instituições, muitas vezes colocando em xeque os valores da família e do positivismo americano. Não por acaso, Truffaut, Chabrol e Godard fariam filmes baseados nos motivos do *film noir*, muitas vezes parodiando e homenageando o ciclo americano.

No amor como na amizade, Michel segue alguns heróis do *film noir* e diz ter necessidade do absoluto, ainda que freqüentemente traia a si mesmo com sua personalidade anárquica. Para ele, não viver perigosamente até o fim,

em nome desse absoluto, é prova de covardia, e o mundo, segundo ele, é dominado por covardes. Esse sentimento de aversão às regras sociais e instituições iria permear quase todos os primeiros filmes da *Nouvelle Vague*.

Patricia, a norte-americana interpretada por Jean Seberg, tem a beleza, a descontração e a jovialidade de uma geração de mulheres modernas que invadiram o cinema no fim da década de 1950. Foi precisamente Truffaut quem fez o elogio da revolução formal de Roger Vadim, ao expor sua jovem mulher Brigitte Bardot em pequenos gestos do cotidiano. O cinema francês de qualidade, filmado dentro de estúdios e convenções envelhecidas, havia perdido a capacidade de filmar essa juventude. Nesse sentido, Truffaut compara Bardot, em 1957, aos movimentos animais de James Dean, e elogia *E Deus criou a mulher* (Vadim, 1956) como um documentário sobre uma “mulher de sua geração” (Truffaut 1989, p. 146).

Patricia é uma mulher dessa geração e Godard constata, à época da declaração de Truffaut, que o cinema francês estava “uma guerra atrasado” do restante do mundo (Godard 1969, p. 51). Trazer à tona a verdade “de sua geração”, como diz Truffaut a respeito de Brigitte Bardot, é também dar vida às sessões de cinema americano na Cinemateca Francesa. Assim como o gângster que deseja subir a qualquer preço, na crença cega no anúncio publicitário “the world is yours” (“o mundo é seu”) em *Scarface, a vergonha de uma nação* (Hawks, 1932), Michel é um personagem órfão, sem consciência plena de sua paternidade *noir*, cujo comportamento oscila entre um anarquismo contido (de que provém o diferencial humorístico de *Acossado*, capaz de promover um distanciamento do personagem que se leva menos a sério) e um fatalismo pungente (Michel tem uma relação consciente com a morte iminente). Diz ele: “Informantes informam, ladrões roubam, amantes amam”, mostrando que a natureza de seu fatalismo extrapola a consciência de um destino pessoal e caracteriza uma concepção de mundo mais ampla, em que a idéia de estagnação e irreversibilidade moral e social remete ao mito do escorpião e da rã, associado à obra completa de Orson Welles, notadamente os filmes pertencentes à tradição *noir*, *A marca da maldade* (1958) e *A dama de Shanghai* (1947), e ainda sua participação em *O terceiro homem* (Carol Reed, 1949).

A visita de Eisenhower é paralela ao cerco policial. Michel parece ter saído de um filme norte-americano e tirou a idéia de assaltar um banco de um artigo publicado num jornal. Mas, paradoxalmente, serão os jornais e a nova cultura parisiense americanizada, com suas vitrines de néon, que irão

encurralar Michel com a força tentacular de uma entidade onipresente. Ao cinema, cabe o papel de refúgio romântico, poético e utópico desse cerco, na cena em que Michel e Patricia beijam-se em primeiro plano, na sala escura, e ouve-se em off o diálogo de um filme que, na verdade, é uma transcrição de dois poemas de Apollinaire e Aragon.

Carro-chefe da revolução estética da *Nouvelle Vague*, *Acossado* alinha-se com um certo grupo de filmes que, em seus lançamentos, acreditam no cinema como um projeto de vocação social e cultural, como D.W. Griffith em *Intolerância* (1916), quando é fundado o cinema clássico, na opinião de muitos estudiosos. Se Godard sente a necessidade de forjar um novo estilo, vivendo em outra sociedade, *Acossado* parece afirmar uma outra utopia de cinema. Mais que refúgio apropriado aos amantes em fuga, o cinema é a possibilidade de resistência poética e política a uma americanização e a um consumismo crescentes na Paris de 1959.

Nouvelle Vague: Aspectos de estilo

Os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* reúnem aspectos de estilo que permitem identificar um movimento coerente, com elementos em comum, ressalvadas as diferenças dos projetos individuais. A noção de identidade aplica-se à *Nouvelle Vague* sem grande rigidez, compreendendo a soma de certos traços distintos, com certa orientação comum. Não se trata de um só aspecto que une todos os filmes e realizadores.

Um dos aspectos mais reveladores dessa produção é a escolha de locações em Paris: o uso de cafés e *nightclubs* reais, freqüentados pelos jovens realizadores em sua juventude, explicitam uma outra concepção de espaço, de historicidade, de relação com a realidade imediata e documental. Esses lugares, ruas, vielas, cafés aparecem com seus nomes, seus freqüentadores, representando a si próprios na tela. A busca da rua, em oposição ao cinema de estúdios e cenários, traz um aspecto visual novo ao cinema francês e exige o uso de equipamentos novos, como o Nagra, para a captação de som direto, e as câmeras de documentário, para dar agilidade às mudanças de locação.

Os filmes eram financiados por produtores favoráveis ao jovem cinema da *Nouvelle Vague*, como Pierre Braunberger e Georges de Beauregard. Esses produtores são fundamentais, porque aceitam trabalhar com um modelo de produção em que o roteiro desloca-se do centro para deixar lugar a uma

filmagem que privilegia a encenação ou *mise-en-scène*. Não por acaso, *Acossado* é dedicado à Monogram Pictures, pequena produtora de filmes B americanos.

O resultado é um material bem variado, porque a filmagem em locação geralmente permite um maior número de planos e de lugares. Essa riqueza torna-se material farto para uma concepção de montagem que não teme a descontinuidade como o cinema hollywoodiano. Pelo contrário, ao incorporar a variedade de tomadas e justapô-las, a *Nouvelle Vague* oferece uma vigorosa opção de montagem, ágil, conceitual e moderna.

Para aumentar ainda mais o material a ser montado, a concepção estética da *Nouvelle Vague* permitia, como vimos, a intromissão, sem maiores desculpas, de cartelas, arquivos de filmes, programas de televisão, quadrinhos, pinturas, materiais documentais e outros registros destoantes da narrativa, do enredo ou da tonalidade da cena em curso. Não devemos esquecer que a busca da rua, no caso da *Nouvelle Vague*, tinha a formação sólida dos museus. É nessa dialética entre museu e rua que nasce a *Nouvelle Vague*.

No que se refere à narrativa, os filmes da *Nouvelle Vague* fazem um uso freqüentemente inventivo de voz *over* (como a voz de Alpha 60 em *Alphaville*, de Godard, 1965), do flashback (como em *Jules e Jim*, de Truffaut, 1962), explicitando intervenções sonoras ou visuais. Um outro importante cineasta da *Nouvelle Vague*, Alain Resnais, será um exímio explorador das relações de tempo, confundindo referências e quebrando a estabilidade da narração. Pode-se dizer que a *Nouvelle Vague* explicita a figura do narrador, em oposição a um cinema em que a história “parece contar a si própria”. Não por acaso, a produção desse período traz o embrião de futuras experiências de metalinguagem em que, de modo geral, o cinema filma o próprio cinema (de maneira prosaica, é o que Truffaut fará em *A noite americana*, 1973). De certa forma, nos filmes de Godard e Resnais, a todo momento somos lembrados da experiência cinematográfica.

Atores como Belmondo, Léaud, Bardot, Anna Karina e Jean-Claude Brialy serão rostos comuns a vários filmes da *Nouvelle Vague*, que, no âmbito do cinema francês, renovou os tipos físicos e perfis dos atores, abalando o sistema de beldades que reinava no cinema de qualidade.

Não sei o que aconteceu, mas não houve renovação de atores franceses no pós-guerra. Dez anos depois, antes da *Nouvelle Vague*, eram de novo monstros sagrados do entre-guerras: Fernandel, Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noël-Noël. O que o cinema francês oferecia a um menino francês como eu

eram seus avós, muito geniais, mas demasiado antijovens. (...) Tínhamos que gostar da forma como não iam com nossa cara! (...) a tal ponto que, a princípio, a turma da *Nouvelle Vague* não precisou renovar a linguagem: o simples feito de utilizar atores de sua idade, de Bardot a Belmondo, bastou para que tudo voasse em pedaços. (Daney 1998, p. 40)

A linguagem da *Nouvelle Vague* opera no coloquial, contra formalismos e convenções. É nesse sentido que Baecque afirma que a *Nouvelle Vague* “se alimentou de referências e teve muitos ancestrais, e não foi o primeiro movimento a querer jogar abaixo o cinema dos pais”. Sua grande novidade seria ter “estilizado, no presente, no imediato de sua história, o mundo no qual viviam seus contemporâneos” (Baecque 1998, p. 24).

O efeito geral dessa linguagem é o resgate de uma certa inocência do cinema, feita num avanço para além da vocação comercial. O recuo a essa “infância” do cinema – tão bem metaforizada nas crianças de Truffaut – ocorre como consequência desse modo de produção pobre, despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita, “suja” e ontologicamente documental. Tanto Truffaut quanto Godard limparam a imagem da *Nouvelle Vague* do aspecto normatizador da maquiagem de estúdio. Não por acaso, o documentarista e etnólogo Jean Rouch será sempre uma referência próxima, alguém com quem o movimento dialogará. Godard, que concluirá graduação em etnologia, pensou *Acossado* inicialmente como uma espécie de “moi, un blanc” (eu, um branco), como resposta-homenagem ao documentário *Moi, un noir* (*Eu, um negro*, tradução minha) (Rouch, 1958). Quando usaram luz artificial e maquiaram suas atrizes foi no sentido de explicitar tais referências como intromissões líricas ou agressivas.

O negativo em preto-e-branco e o uso de trucagens como a íris remontam também ao cinema dos primeiros tempos. No entanto, está interditado o recuo à imagem neo-realista, que havia devolvido frescor ao cinema do pós-guerra. Voltar no tempo pela recriação do estranhamento, não da mesma forma, mas com um novo artifício. Esse recuo nascerá como fruto de uma estilização (das formas do museu do cinema, da pintura e artes modernas) dentro da textura neo-realista, como no caso do “musical neo-realista” *Uma mulher é uma mulher* (Godard, 1961) ou do “film noir documental” *Atirem no pianista* (Truffaut, 1960). Em boa medida, a *Nouvelle Vague* nasce do encontro do cinema americano – o amigo americano do cinema europeu, consagrado no título de um filme de Wim Wenders nos anos 1970 – com a cultura européia do pós-guerra, em especial a italiana, neo-realista.

Recuperar a sensação da infância exige, contraditoriamente, tornar os procedimentos mais adultos, radicais e estranhos. É preciso recriar a inocência perdida, “limpar o olhar” do espectador, pela descontinuidade da narração. É preciso amadurecer, para se tornar genuinamente jovem. Nas palavras de Michel Delahaye, trata-se

do tempo reencontrado em que o cinema era simples e necessário. Inicialmente devia-se mostrar algo que se movia, depois que se reproduzia. E a consciência do cinema se dissolvia na fascinação da história-espetáculo. Tem-se, às vezes, a nostalgia dessa época, hoje que o cinema, sua inocência perdida, sabe que ele é o cinema. Godard ultrapassou esse conhecimento e encontrou do outro lado a simplicidade e a necessidade. Com ele, a consciência do cinema se funde com a consciência da vida. (Delahaye 1968, p. 54)

O trabalho de Jean-Pierre Léaud é completamente desprovido da sintaxe de Stanislavski (e talvez fosse isso o que interessasse, tanto a Truffaut quanto a Rossellini, nas crianças). Há poucas expressões faciais dramáticas e a idéia permanente de que o olhar da câmera é exterior ao personagem. O senso de exterioridade (como em Brecht e Chaplin) privilegia o físico, o corpo e o gesto dos atores mirins. É o que Bazin nota, antes de 1950, em *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948):

Antes de decidir-se por esse garoto, De Sica não fez provas de interpretação, senão do seu modo de andar. Queria, junto ao andar silencioso do homem, o garoto mancando, a harmonia dessa discordância que é (por si) de uma importância capital para toda a *mise-en-scène*. (...) Não seria excessivo dizer que *Ladrões de Bicicleta* é a história da caminhada de um pai e de um filho pelas ruas de Roma. (Apud Aumont 1998, p. 54)

Ainda no neo-realismo, com as mudanças de percepção no pós-guerra, o *close* cinematográfico foi associado ao rosto humano, que perdeu o aspecto de máscara que tinha no cinema clássico, o que levou Rivette em 1955 a constatar a modernidade de Rossellini, em *closes* que apontam para o mistério do nascimento de um pensamento. Antecedendo o neo-realismo, Rivette apontava Hawks e Renoir como cineastas que trilharam esse mesmo caminho. No cinema clássico, como aponta Aumont, o rosto não é um fim em si mesmo, ele tem sempre um olhar com valor de troca. “O olho não é lugar de interioridade, senão o suporte e origem visível de uma vetorialização, o olhar

como pura funcionalidade” (1998, p. 58). A respeito dessas posturas e do estatuto do corpo na *Nouvelle Vague*, Deleuze escreveu:

A *Nouvelle Vague* levou bem longe, na França, esse cinema das atitudes e posturas (do qual Jean-Pierre Léaud seria o ator exemplar). Os cenários costumam ser feitos em função das atitudes do corpo que eles comandam e dos graus de liberdade que lhes deixam [...]. Os corpos que se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam. (Deleuze 1990, p. 232)

Os fracassos e o fim da Nouvelle Vague

Com os primeiros filmes de Godard, Rivette e Truffaut, a *Nouvelle Vague* não alcança sucesso apenas crítico, mas também comercial. São filmes baratos, com mais facilidade para se rentabilizar no mercado, que vendem em média mais de 400 mil ingressos. Esse sucesso e o impacto dessa nova lufada de oxigênio no cinema francês atraem dezenas de jovens para a realização. Entre 1959 e 1962, cerca de 150 jovens cineastas estréiam seu primeiro longa-metragem (Baecque 1998, p. 104). Nem todos esses filmes teriam a mesma força e o sentido de ruptura e invenção do núcleo duro da *Nouvelle Vague*, mas não deixa de ser interessante um processo tão amplo de renovação, catapultado por tão improvável centro de gravidade. Dos jovens turcos, quase todos continuariam filmando. Truffaut teve uma carreira prolífica, interrompida apenas pela morte prematura, nos anos 1980. Godard continua até hoje, num percurso dividido em fases: os anos Karina (sua esposa e atriz), os anos Mao (de militância), os anos de trabalho com o vídeo e o documentário (nos anos 1970), a redescoberta do cinema nos anos 1980 e o trabalho dedicado à memória e à história (nos anos 1990). Atualmente, Godard, já septuagénario, faz uma média de um filme por ano, o que confirma seu papel de referência internacional.

A sobrevivência de Godard num cenário francamente adverso para um cineasta sem clara vocação comercial não foi a regra para todos 150 jovens que começaram a realizar filmes nos primeiros anos do movimento. A dificuldade financeira bateria à porta de todos, incluindo os principais realizadores. Os segundos longas-metragens de Godard e Truffaut seriam retumbantes fracassos e o fantasma do financiamento os perseguiria desde então. Truffaut resolveu o impasse cedendo a temas mais comerciais, a um certo tipo de adaptação literária. Godard procurou financiamento em televisões

estrangeiras, trabalhou por encomenda e reduziu radicalmente os custos de seus filmes, cada vez mais experimentais.

Apesar de seguirem um caminho estético menos heterogêneo, Chabrol, Rivette e Rohmer construíram obras muito interessantes e tributárias de todo o rico período de sua formação, seja numa chave de diálogo com Jean Renoir (Rivette), seja explorando a inesgotável matriz realista (Rohmer) ou dialogando de maneira criativa com a mitologia americana (Chabrol). Todos, de uma maneira ou de outra, seguiram explorando as potencialidades de um cinema coloquial, raramente sucumbindo aos procedimentos do velho “cinema de qualidade” que ajudaram a contestar.

Como vimos, a *Nouvelle Vague* foi inicialmente um movimento sem posições políticas claras. No entanto, posições mais à esquerda viriam depois, não só do maoísta Godard, mas também de um grupo politizado de realizadores e intelectuais, não advindos dos *Cahiers du Cinéma*, mas da produção e reflexão literárias do *Nouveau Roman* francês. Alain Resnais, Chris Marker, Agnes Varda comporiam a *rive gauche* da *Nouvelle Vague*, equilibrando o movimento que seria, inicialmente, reduzido a uma agenda estética, alienada da dimensão política mais imediata.

Mesmo sem advir da atividade crítica, sem pertencer ao núcleo duro da *Nouvelle Vague*, vários cineastas se alinharam ao movimento e se confundiram com ele. O caso mais interessante é o de Louis Malle, que já produzia nos anos 1950. Seu cinema dialogou com o *film noir* no jazzístico *Ascenseur pour l'échafaud* (1958), fez o elogio do amor louco em *Les amants* (1958) e construiu, em torno de uma reflexão sobre a política, a representação e o próprio cinema. Outros, como Jean Rouch, percorreram a trajetória do documentário, para se tornarem referências decisivas da *Nouvelle Vague*, seja pelos procedimentos técnicos, seja pela radical inovação narrativa e aproximativa promovida no âmbito do documentário.

Hoje, podemos dizer que a *Nouvelle Vague* teve dois momentos. O momento das idéias e o momento dos filmes. Na primeira fase, o mais brilhante dos articulistas foi Truffaut. Na segunda, o mais inventivo dos cineastas foi Godard. Rivette, Rohmer e muitos outros realizaram filmes notáveis, mas não poderíamos neste ensaio introdutório comentar em detalhes todos os cineastas e filmes da *Nouvelle Vague*, sob pena de não aceitarmos as necessárias páginas seguintes da história do cinema. O último suspiro da *Nouvelle Vague* pode ser metaforizado no fim da amizade entre Truffaut e Godard, durante os anos 1970. Um rompimento pessoal que

consagrou a diferença entre os projetos estéticos e as visões de cinema de cada realizador. Truffaut não escondia o desejo de fazer filmes comerciais, e mesmo de trabalhar em Hollywood (algo que não chegaria a fazer). Godard atravessou um processo de intensa politização, colocando em crise a velha política dos autores, passando por uma fase maoísta que marcaria sua posição mais radical, nos anos 1970, como cineasta moderno e radicalmente independente. Entre eles, as mútuas acusações de capitulacionismo e de hipocrisia não foram poucas, mas não abalariam o relevante impacto da *Nouvelle Vague* no cinema de todo o mundo. Após a morte de Truffaut, um solitário Godard reconheceria a falta do antigo amigo e sua grandeza crítica.

O fim da *Nouvelle Vague*, entretanto, não significou o fim do cinema moderno europeu nem do moderno cinema francês. Pelo contrário, boa parte da mais instigante produção francesa pós-*Nouvelle Vague* é tributária da revolução estética colocada em curso pelos jovens turcos. Décadas depois, cineastas como Philippe Garrel e Jean Eustache deram continuidade ao impulso vital do movimento, com filmes tão notáveis quanto inacessíveis. Com o fim da *Nouvelle Vague*, e de outros cinemas modernos, boa parte do circuito exibidor foi tomada pela vigorosa revitalização econômica do cinema de Hollywood, notadamente com os renovadores do gênero, George Lucas e Spielberg, a partir de 1977.

A *Nouvelle Vague* deixou seguidores pelo mundo. O *Nuevo Cine* latino-americano, o Cinema Novo brasileiro, o Cinema Marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês, alemão e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção.

No Brasil, em especial, o impacto na produção cinematográfica e intelectual alterou os rumos do cinema. Diversos críticos escreveram sobre o movimento francês no calor da hora, como Paulo Emílio, José Lino Grunewald, Alex Viany, Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Mais tarde, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet renovaram as formas de abordar o assunto e mostraram como o cinema moderno brasileiro partiu, em boa medida, da *Nouvelle Vague*, para depois seguir caminho inteiramente próprio e independente. Tanto em matéria de produção intelectual como cinematográfica, a produção brasileira alçou vôo singular, solidificando o cinema moderno como um dos mais ricos e admirados do mundo. Alguns desses estudos e livros podem ser encontrados nas referências bibliográficas no fim deste capítulo.

Boa parte dos mestres venerados pelos jovens turcos passou a venerar a *Nouvelle Vague*. Outros contestaram sua influência até serem abandonados e esquecidos. Os filmes clássicos parecem ter se tornado ainda mais velhos, já que essa linguagem coloquial se alastrou e alterou o senso comum do que é, por exemplo, filmar e montar um filme. A herança da *Nouvelle Vague*, nos dias de hoje, transcende os movimentos estéticos que deflagrou por todo o planeta e pode ser vista como contraditória. *Jump-cuts* são usados em programas de auditório, como regra, sem que isso choque ou agrida o espectador. Aqui e ali códigos da *Nouvelle Vague* são aproveitados e utilizados, mas isoladamente, sem o contexto, as bases e a coerência de projeto que os unia e que lhes garantiu o especial significado que buscamos aqui discutir. Os principais cineastas de Hollywood gostam de “citar” o movimento e cineastas independentes de todo o mundo reverenciam a onda francesa dos anos 1960 e, com o surgimento das universidades de cinema, completou-se o processo de canonização da *Nouvelle Vague*.

A julgar pela proliferação de câmeras digitais acessíveis e dos museus democráticos criados pela circulação de DVDs e arquivos digitais, deveríamos (e poderíamos) estar bem próximos do espírito coloquial e “de rua” da *Nouvelle Vague*. Mas a reedição da *Nouvelle Vague* é uma assombração improdutiva: o que podemos depreender dessa bela trajetória é que cada geração deve procurar ou inventar sua tradição e sua inocência. O posicionamento é uma atribuição complexa de cada época, mas a reflexividade que permeou aquela geração é cada dia menos descartável.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BAECQUE, A. de (1991). *Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue, Tome I, 1951-1959*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- _____ (1998). *La Nouvelle Vague, portrait de la jeunesse*. Paris: Flammarion.
- BAECQUE, A. de e TOUBIANA, S. (1998). *François Truffaut, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record.
- BAZIN, A. (1998). “William Wyler and the jansenism of mise-en-scène”. In: BERGALA, A. (org.). *Bazin at work, Godard par Godard: Tome 2, 1984-1998*. Paris: Cahiers du Cinéma.

- DANEY, S. (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El Amante.
- DELEUZE, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DELAHAYE, M. (1968). “Jean-Luc Godard ou a infância da arte”. In: BARBOSA, H.M. (org.). *Jean-Luc Godard*. Rio de Janeiro: Record.
- EISENSCHITZ, B. (s.d.). “Une machine a montrer l'invisible”. *Cahiers du Cinéma*, nº 529.
- GODARD, J.L. (1969). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona: Barral.
- GOMES, P.E.S. (1982). *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme.
- LEFÈVRE, R. (1983). *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig.
- ROUD, R. (1985). *Henri Langlois, l'homme de la cinémathèque*. Paris: Belfond.
- TRUFFAUT, F. (1989). *Os filmes da minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DOCUMENTÁRIO MODERNO

Francisco Elinaldo Teixeira

Apalavra documentário, usada para nomear um domínio específico do cinema, começou a se estabelecer no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, sobretudo com a escola documental inglesa, embora já figurasse antes em um ou outro texto. Ela traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de "prova" a respeito de uma época. Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que "de fato" ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, consequentemente, de revelação da verdade.

Atualmente, quando se fala de documentário, de imediato, essa significação originária ainda vem à tona, mas para logo em seguida se refratar numa multiplicidade de concepções e renomeações que converteu o campo num dos mais babélicos do cinema. Meu propósito neste capítulo será, assim, o de tomar o documentário moderno como eixo central, visto que nele se operou uma grande inflexão de parâmetros, que o tornou uma espécie de divisor de águas, mas situando-o entre dois regimes da imagem documental: o do documentário clássico e o do documentário contemporâneo. De fato, as mudanças operadas no campo documental entre os anos 1950 e 1960 encontram parte de suas condições de possibilidade nas décadas que os

precederam, assim como seu sentido de ruptura ultrapassa a autoconsciência da época, tendo sido objeto de várias ressignificações nas décadas seguintes.

Cinema de ficção versus cinema de realidade

Nos anos 1950, quando as discussões ontológicas sobre o cinema atingiram seu ápice, Edgar Morin propôs, num dos primeiros estudos antropológicos a esse respeito, que a “metamorfose do cinematógrafo em cinema”, a passagem da mera técnica de registro visual para uma arte propriamente cinematográfica, dera-se com a conquista da narratividade, quando o cinema aprendeu a narrar nas primeiras décadas do século XX (1970, pp. 61-105). Nesse mesmo período, mais especificamente a partir dos anos 1920, um *corpus* de idéias, noções e proposições a respeito de um domínio que se queria divergente em seus propósitos, métodos e maneiras de considerar a narrativa, ganhava curso: o domínio do documentário.

Não se tratava de um “gênero” nascente, embora desde sempre essa categoria tenha sido usada para recortar sua especificidade e não falte, nas releituras atuais, quem o proponha como o gênero inaugural do cinema. A questão do documentário não era, apesar das tentativas, a de constituir um conjunto de convenções comuns, uma espécie de consenso cultural para onde pudesse confluir uma determinada prática das imagens. Tal consenso nunca se realizou e, em seu lugar, o que se formulou foi uma série de concepções com matizes bastante diferenciados, muitas vezes até antagônicas, com base em uma diversidade muito grande de filmes. Por cima dos atributos e intenções que o configurariam como um gênero, a questão reivindicada pelo documentário era de cunho epistemológico, ou seja, uma questão de como conhecer, formar, educar com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente. Esse era um diagnóstico, com tonalidades muitas vezes cinzas, que já naquele momento via no cinema uma saturação de procedimentos herdados, sobretudo, da literatura e do teatro do século anterior, restando muito pouco das promessas de uma nova arte que o haviam anunciado.

É, portanto, como um contraponto a essa perversão oriunda do sistema de estúdio, ou seja, da via por onde se contiveram os acasos e as contingências da realização cinematográfica, que uma série de cineastas propôs “subordinar as

suas câmeras a este mundo aleatório que chamamos realidade" (Burch 1992, p. 133). Trata-se dos primeiros grandes documentaristas: Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Joris Ivens etc. Um filme considerado inaugural desse período, *Nanook, o esquimó* (Flaherty, 1922), foi aclamado como "verdadeira revelação", um desbloqueio e uma "lição oportuna" diante do excesso de artifícios a que o cinema chegara: "Nós, que na confusão do grupo *Avant-Garde* lutávamos contra o filme 'artístico', o filme literário, o filme teatral, compreendemos que a solução que procurávamos ali estava com toda a sua admirável simplicidade, com toda a poesia de verdadeiro drama cinematográfico" (Cavalcanti 1995, pp. 240-258).

A partir de então, um amplo debate se estabeleceu, com uma fissura do campo do cinema em dois domínios, à época considerados inconciliáveis e ainda hoje cindidos para muitos: de um lado, um cinema de ficção e, do outro, um cinema de realidade. Entretanto, algo permaneceu intocado e comum a ambos: sua relação com um ideal de verdade estabelecido. O ideal de verdade que orientava a narrativa ficcional, seus reclamos de veracidade, era o mesmo que afiançava o cinema documentário quando se expunha à prova da realidade, à "impressão de realidade". Tanto para um como para o outro, a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-verdade que os processos imagético-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema. A verdade como revelação de algo imerso na espessura, opaca ou transparente, do mundo, e a que se tinha acesso, fosse por meio de uma parafernália de artifícios do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental.

Um outro aspecto que vem explicitar, apesar do requisitório contrário, o quanto o documentário se mantinha tributário do modelo de narrativa verídica da ficção é o da relação entre sujeito e objeto ou, conforme as especificidades do cinema, o circuito entre o objetivo e o subjetivo. Nas convenções do cinema, o objetivo é o que a câmera vê ou a visão objetiva indireta da câmera; por outro lado, o subjetivo é o que o personagem vê ou a visão subjetiva direta do personagem. Mas é a mesma câmera que, além de ver, vê também aquilo que o personagem vê. Ou seja, num filme os dois tipos de imagens, objetivas e subjetivas, começam a se desenvolver na base de uma distinção, podendo chegar até ao antagonismo, mas terminam no reconhecimento de sua identidade. Afinal, por trás da visão subjetiva do personagem, é a visão objetiva do cineasta-câmera que orquestra o conjunto

das relações sensório-motoras com o mundo, é a narrativa indireta da câmera que articula e comanda a narrativa direta do personagem. Essa foi uma das condições que franquearam ao cinema clássico, ficcional ou documental, a narrativa de grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais.

Desse modo, não foi ainda nesse momento que o ideal de verdade, o desejo de veracidade que pretendia assimilar a narrativa cinematográfica à realidade, foi solapado, foi exposto em sua feição ilusionista. Ao contrário, tal ideal era o sustentáculo mesmo do propósito do cinema de tornar visível o invisível, de dar visibilidade a uma verdade que não era vista como fruto de uma criação pelo cinema, mas que por ele era trazida à tona do fundo de sua invisibilidade, como algo a ser revelado. E, por mais que a ficção tivesse tomado o lugar da realidade e com ela concorresse, ela não havia deixado de ser uma ficção. Como afirma Deleuze, muita coisa mudava com a recusa das ficções estabelecidas que franqueava a abertura do documentário para a realidade, mas as condições da narrativa permaneciam intactas. Ou seja, deslocavam-se o objetivo e o subjetivo, arrastava-se para fora do sistema de estúdio, para o aleatório da realidade, o que câmera e personagem doravante viam, mas isso não era suficiente para transformar sua relação: “As identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz” (Deleuze 1990, p. 182).

Portanto, o que começara como uma exigência de ruptura epistemológica entre realidade e ficção acabou por se restringir a um deslocamento, que veio opor estúdio e locação, artifício e naturalidade, economia de meios e parafernália técnica, *star system* e elenco não-profissional etc. Doravante, o documentário ficaria associado a todo um ideário de simplicidade, despojamento, austeridade, tanto do ponto de vista da economia técnica, formal, quanto da autenticidade temática, elementos que supostamente sustentariam uma captação mais verídica, direta, da realidade, da vida como ela era e não como era imaginada.

O documentário clássico

Após recortar os dois domínios e, ao mesmo tempo, expor o que permanecia comum a ambos, vejamos o que jaz por trás do que, sobretudo nas

leituras do final dos anos 1950 e início dos 1960 em diante, estabeleceu-se como classicismo documental.

Até recentemente, o documentário clássico era visto conforme aqueles traços genéricos que o opunham ao cinema de ficção, quase sem nenhuma especificidade a mais, a não ser o mero reclamo por uma realidade que se queria distinta dos artifícios da ficção. Com uma mudança cultural bastante notável em relação à temporalidade, de algumas décadas para cá, a idéia de um tempo cronológico, sucessivo (passado, presente, futuro), cedeu suas prerrogativas para uma concepção crônica do tempo, em que passado e presente se constituem mutuamente, de modo co-extensivo e simultâneo. Nesse sentido, o que chamamos de tradição deixou de ser pura inatividade, tempo morto, e se converteu em matéria ativa da constituição temporal no presente. Clássico, no sentido daquilo que pode servir de modelo, cânone ou referência, readquiriu então sua plena atividade, reinscrevendo muitos de seus materiais na combinatória da vasta cultura de reciclagem da atualidade. Tal é o caso da tradição documental, que deixou de ser mero adereço e hoje adquire o prestígio de uma redescoberta.

Para além do requisitório de recusa da ficção, que acabou por dar ao cinema de realidade, ou documentário clássico, um discutível sentido de organicidade e unidade, desde muito cedo, duas preocupações nele se mesclaram e, ao mesmo tempo, subdividiram-no em dois pólos: um, que era propriamente o do documentário ou etnográfico e outro, o da investigação ou reportagem. Com métodos diferentes de abordagem da realidade, seus propósitos eram “ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver dos próprios personagens, a maneira pela qual eles viam sua situação, seu meio, seus problemas” (Deleuze 1990, pp. 155-188).

Mas, a esses traços gerais, precedem visões bem pontuais de cada um dos fundadores. O americano Robert Flaherty, com o seu *Nanook, o esquimó*, de 1922, resultado de um trabalho que vinha de bem antes, lançou as bases de um método que surgia simultaneamente no campo da antropologia: o da observação participante. Ele propunha uma estadia longa em campo, num contato direto e interativo com seus personagens reais, do qual surgia o “tema nativo” que era objeto do filme (Flaherty 1985). O sentido da proposta de tomar um tema nativo, no caso um dia na vida de uma família esquimó, era o de fazer frente a um olhar exterior, aproximando-se o máximo possível de um ponto de vista dos personagens reais envolvidos. Muitas páginas se escreveram, tanto

na literatura antropológica quanto cinematográfica, a respeito desse tipo de prática. De qualquer modo, vista em relação à prática anterior, de gabinete (etnografia) ou estúdio (cinema), o salto era bastante qualitativo. Com ele, os genéricos e soltos “filmes de viagens”, relatos sobre mundos afastados, ganhavam a estruturação de uma *etnocinematografia* do distante, de grande utilidade, como vimos Cavalcanti afirmar, para o tratamento do material documental posterior. Ao buscar seu tema, seus personagens e atores no mundo afastado dos esquimós, Flaherty instaurava uma questão seminal para o documentário até hoje: a da relação com o “outro”, primeiro exótico/distante, depois familiar/próximo. Lançava, também, todo um debate, ainda não encerrado, sobre ambigüidades, ambivalências, equívocos, mitificações e mistificações envolvidos nessa relação.

Flaherty, nos anos 1930, juntamente com Alberto Cavalcanti e outros, foi chamado por John Grierson para compor os quadros do movimento documentarista inglês, cujo primeiro filme, *Drifters*, sobre a pesca do arenque, Grierson realizou em 1929. Na segunda metade dos anos 1920, esse diretor começou a montar as bases de sua concepção de um “documentário social” com grande alento do método flahertiano, do qual se propôs a aparar as arestas “românticas”, o lirismo que impregnava a visão do “outro”, conservando as idéias dos temas e atores nativos (Grierson 1985). Seu realismo de “ar puro e gente autêntica” tornava o contexto sociocultural um fator preponderante sobre os demais aspectos da realização documental, de tal modo que o levou a afirmar que “o documentário foi desde o princípio – quando separamos as nossas teorias de finalidade pública das de Flaherty – um movimento ‘antiestético’” (*apud* Tudor 1980, p. 75). Entretanto, isso não o isentou de uma duplicidade que mesclava o grandioso dos acontecimentos, uma espécie de populismo de intenções, o foco no cidadão comum, com uma proposta de “tratamento criativo da realidade”, a qual não escondia uma certa concessão estratégica aos “estetas” – Flaherty e Cavalcanti – que o haviam instigado.

O brasileiro Cavalcanti fez carreira internacional nas mais diversas áreas do cinema (cenografia, direção, montagem, produção, som), primeiro junto às vanguardas francesas dos anos 1920 e, posteriormente, no documentarismo inglês dos anos 1930 e 1940. Com o filme *Rien que les heures* (1926), sobre o cotidiano urbano parisiense, inaugurou um tipo de documentário voltado para o próprio entorno do cineasta, uma espécie de *antropocinematografia* de estranhamento do familiar/próximo, que antecipava as inúmeras “sinfônias de cidade” que o documentário constituiria

em seguida nos mais diferentes recantos do mundo. Essa experiência teria continuidade oito anos depois, em sua estréia inglesa, no âmbito da proposta griersoniana de documentário socioeducacional, com o curta-metragem *Pett and Pott* (1934), sobre as vantagens civilizatórias do uso do telefone doméstico. Aí Cavalcanti teve a oportunidade de pôr em prática pesquisas e formulações suas a respeito da importância do som ambiente (mais que o uso da palavra, que para ele devia ser minimizado) na feitura documental, o que o levou a afirmar ser esse curta “uma simples lição sobre o som”, conhecimento precioso naquele momento e que era o principal motivo do convite a ele feito por Grierson (Valentinetti 2004, p. 301).

Um quarto nome emblemático desse período é o do soviético Dziga Vertov. Conhecido por suas formulações a respeito de um “cine-olho” e de um “cinema-verdade” (Vertov 1985), que renovaram completamente o sentido das “atualidades” (os jornais cinematográficos), suas proposições ultrapassaram em muito o cinema documental para virem constituir uma das matrizes experimentais das mais prestigiadas em suas contínuas reatualizações. Com a noção de “cine-olho”, Vertov, já nos anos 1920, ia além da mera visão, bastante vulgarizada posteriormente nas teorias dos meios de comunicação de massa, de que tais meios constituiriam uma extensão dos sentidos humanos, ao propor que sua potência era bem mais expansiva: que a câmera não era apenas um olho exteriorizado, objetivado, o que lhe daria um poder de simples reprodução, mas que ultrapassava em muito o olho humano em suas funções perceptiva e cognoscitiva. Ou seja, que o “cine-olho”, apesar das ambigüidades que o assimilaram a um olho hipertrofiado em suas possibilidades de “tornar visível o invisível”, reportava a capacidade do cinema de transcender a visão, da câmera de ir além dela com funções proposicionais que eram as do espírito, do pensamento mesmo em seus movimentos e processos. Aspecto que se adensava e desdobrava com a noção de “cinema-verdade”, que nada tinha de um moralismo redutor como revelação e insistência em verdades surradas do mundo, mas que era a potência imanente ao cinema de criar e propor suas próprias verdades. Vertov era quase obsessivo durante a filmagem com a preocupação da não-encenação, fosse com atores profissionais ou nativos, da não-interferência da câmera, de sua invisibilidade e espontaneidade, cujo objetivo era tomar “a vida de improviso” (subtítulo de seu filme *Cine-olho: A vida de improviso* ou *Kinoglaz*, 1924), supostamente antes dos personagens reais assumirem as máscaras de suas representações sociais. Mas, na etapa da montagem, catalisadora de sua visão construtivista, esses materiais empíricos formavam, juntamente com diversos outros, uma combinatória de difícil

reprodutibilidade, que fazia do documentário uma peça investida, simultaneamente, de propósitos técnicos, pedagógicos, éticos e estéticos que subvertiam totalmente o sentido realista das atualidades cinematográficas. O filme de maior referência e de grande inflexão em sua obra, *O homem da câmera* (1929), costuma ser destacado a propósito de seu radical antiilusionismo construtivo (Silvio Da-Rin 2004, pp. 174-175).

Enfim, com esse rápido itinerário, temos uma mostra do quanto aquilo que se conhece sob a rubrica genérica de “documentário clássico”, uma vez circunstanciado, vem expor sua irreduzível multiplicidade, que põe em vigilância todo procedimento rotineiro de abstração conceitual e inércia lingüística. Atualmente, pelo menos duas linhas nítidas vêm recortar essa tradição: uma, que toma a orientação *flaherty-griersoniana* como uma espécie de “oficialização” que norteou, desde então, a feitura documental em sua dimensão espetacular; outra, que toma a orientação vertoviana, pela sua difícil reprodutibilidade e pelo empenho contínuo em experimentar a consistência imagético-narrativa do cinema, como uma espécie de via “subterrânea”, cuja raridade tem sido catalisada a favor dos momentos de inflexão e renovação do documentário, inclusive o atual, com sua polifonia constitutiva.

O documentário moderno

Após a Segunda Guerra, o documental no cinema de modo geral e, por extensão, o documentário em particular vão adquirir um novo impulso com os vários diagnósticos que convergem para a percepção de que um mundo bastante diferente do anterior e, com ele, um novo regime de realidade e uma outra camada epistemológica ou paradigma de saber, punham-se em curso. Tomemos três eixos para formular e circunstanciar melhor tais mudanças: primeiro, o modelo semiológico do tudo é linguagem ou de que o cinema se estrutura como linguagem; segundo, um novo realismo ético e estético e a inflexão do cinema moderno; terceiro, a mudança dos dispositivos documentais e as novas prerrogativas do direto, do em campo, do ao vivo.

O cinema se estrutura como linguagem

Desde o pensamento da chamada Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse), em elaboração antes e continuado depois

da Segunda Guerra, estamos familiarizados com uma visão desse período como de máxima racionalidade moderna e, simultaneamente, como de sua regressão. Ou seja, que o ápice do controle técnico-científico da natureza também tinha a sua correspondência numa maximização da potência destrutiva do planeta, com a conquista do poder nuclear, ambos se desdobrando imediatamente num domínio e controle sociais sem precedentes na história. Doravante, toda noção de progresso da razão se tornava suspeita ou se punha em alerta diante da constatação de seu poder igualmente regressivo.

Assim, o mundo que emergia no pós-guerra, ainda siderado pelos abalos e traumas do holocausto e dos totalitarismos *nazi-fasci-stalinistas*, era um mundo eminentemente mobilizado por objetivos de pacificação, de revisão dos códigos e regras de convivência sociocultural, de reposição em novo curso dos sentidos de civilização e sociabilidade, que décadas de racionalidade instrumental haviam solapado. Era necessário construir um novo fundamento, uma nova visão antropológica, uma nova concepção do social, que fizesse frente, com a maior durabilidade e eficácia possíveis, às experiências limítrofes e desagregadoras que a espécie humana acabara de vivenciar como decorrência de seus próprios implementos culturais.

Essa necessidade de um novo fundamento encontrou suporte na linguagem, ou num fonocentrismo, que agora vinha ocupar um lugar antes preenchido pelo Homem, que, desde o Iluminismo, ocupara o lugar de Deus nos quadros do saber. Suplantados teocentrismo e antropocentrismo, como fazer da linguagem um novo fundamento? Condição primeira: esvaziando-a de seus atributos de linguagem revelada, de palavra representada, portanto, de sua espessura divina e humana; expondo-a em sua nudez de enunciado sem referente, na total neutralidade com que se pode proclamar: há linguagem! Tal como se diz da vida, vive-se, e da morte, morre-se, da linguagem se pode dizer, fala-se. Portanto, é do seu “ser” que se fala. Por um lado, do “ser da linguagem”, que as experiências artísticas das vanguardas modernas, particularmente na literatura, haviam esquadrinhado e exposto até o limite de desdobrá-la e fazê-la falar dela própria numa metalinguagem; metalinguagem que, por outro lado, abriu uma fissura no horizonte lingüístico de tal modo que a dimensão simbólica da linguagem, dela como código cultural, vinha encontrar sua condição de possibilidade nas profundezas mesmas dos processos inconscientes (Foucault 1981). Com o primeiro aspecto, o da linguagem sondada e levada ao extremo de seus significados até poder se expor em sua

consistência de significante material e sonoro (o seu “específico”, em analogia com o específico cinematográfico), era sua potência expressiva, poética e estética que adquirira relevo, para além de suas funções comunicacionais. Com o segundo aspecto, o de seu estatuto simbólico inconsciente, era a experiência da representação, constitutiva das ciências humanas no século XIX, que fechava um ciclo, ao atingir seus limites, com seus transtornos e dificuldades de dizer um mundo que se fragmentara e um eu que se rompera. Sob esse duplo aspecto, portanto, da linguagem esvaziada de seus atributos divino e humano, metafísico e consciente, ela vinha se inscrever como um novo fundamento, ou princípio explicativo, que punha em recuo mais de um século que fizera pesar sobre o Homem a razão de ser do mundo e das coisas, que por sua vez viera ocupar, numa operação de reversão dos lugares entre criador e criatura, o lugar antes preenchido por Deus nos quadros do nosso saber.

Doravante, como princípio fundador, esse ser inconsciente da linguagem ecoará nas mais diferentes esferas da cultura, estruturando e determinando as mais diversas experiências humanas, até o limite em que tudo se tornou linguagem – “tudo é linguagem”. A começar pela concepção do social mais influente do período (entre os anos 1950 e 1970), a da antropologia estrutural, de Lévi-Strauss, para quem a sociedade se estruturararia como um sistema de trocas simbólicas (troca de mulheres/sistema de parentesco, troca de bens/sistema econômico e troca de signos/sistema de comunicação), portanto, tendo os seus elementos primordiais articulados, em nível profundo, à maneira de uma linguagem. Essa proposição dialógica do social, sua concepção como uma linguagem articulada que englobava toda a humanidade, era urgente como estratégia do período do pós-guerra, tanto no sentido do apaziguamento das próprias sociedades que acabavam de sair de um conflito mortífero, quanto do estabelecimento de uma ponte para a inclusão daquelas (as sociedades primitivas e coloniais) secularmente colonizadas por um monólogo da razão ocidental sobre o “outro”. Em comunhão com esse modelo lingüístico, até a psicanálise, que nesse momento retomava e ressignificava as proposições mais radicais do pensamento freudiano com as elaborações de Jacques Lacan, reivindicou para si um “inconsciente estruturado como linguagem” ou, de outra forma, fez da linguagem um modelo de compreensão e explicação dos processos inconscientes. De modo que, dessa confluência de várias orientações de pesquisa, nasceu uma nova disciplina científica com o propósito de articular, com base em elementos, regras e princípios da linguagem, uma vasta gama de

saberes humanos e práticas culturais, uma espécie de ciência do mundo como signo que veio a se constituir na semiologia.

De maneira bastante ruidosa, ao longo dos anos 1950 e 1960, a semiologia avançou pelo campo da arte e aí colonizou tudo em termos de linguagem, com uma prerrogativa que durou até o final dos anos 1970. Foi desse paradigma semiológico que se herdou a definição, até hoje incrustada e renitente, do cinema como uma linguagem ou, parafraseando a psicanálise lacaniana, a de que o cinema seria estruturado como uma linguagem. Ou seja, deslocou-se do cinema aquilo que lhe era mais específico e característico, sua imagética, para subsumi-la a um secular fonocentrismo ocidental, à maneira de uma reativação do princípio originário “no começo era o verbo”. Reduzida a imagem à palavra, o ver ao falar, o cinema foi diluído e concebido como um texto que, assim, articulava-se conforme o modelo da língua: a imagem como palavra, os planos como conjuntos de frases, o filme como discurso articulado. Isso era o que dava ao cinema sua consistência narrativa, que, desse modo, não passava de uma narrativa como outra qualquer.

Foi quando se começou a perceber, com o cinema moderno em formação, que suas novas formas narrativas não cabiam dentro dessa circunscrição. Daí o surgimento do corte que o repartiu entre o narrativo, que seguia um modelo clássico de representação fundado nos pressupostos da linguagem articulada, e o não-narrativo ou experimental, autoral, de poesia etc., que não se deixava apreender por esses parâmetros. Mas, na verdade, troca-se uma confusão por outra: o não-narrativo assim o seria por não caber nas concepções lingüístico-semiológicas da narrativa, como se a idéia de narrativa só pudesse se articular por essa via ou de acordo com o tipo ideal da narrativa centrada na palavra.

Com o declínio do paradigma semiológico, atualmente tais discussões encontram-se em outro patamar, com a oposição narrativo *versus* não-narrativo cada vez mais problematizada como um falso dilema, devolvendo-se ao cinema sua consistência “imagético-narrativa” de base (Parente 2000). Ou seja, a visão de que a imagem não é uma linguagem, mas condição, correlato de linguagem, na medida em que dá a ver movimentos e processos de pensamento que precedem a linguagem formada. É por essa via que o cinema, todo ele, de ficção ou realidade, clássico ou moderno, embora de formas diferentes, constitui suas narrativas em que a palavra (a voz, o dito, o lido, o ouvido), obviamente, encontra seu lugar, compõe-se com a imagem, mas conforme elementos de articulação que não são os da língua e sim parâmetros

específicos da imagética cinematográfica: luzes, movimentos, sons, cores que estão em modulação contínua.

Novo realismo ético/estético e inflexão do cinema moderno

De acordo com Cavalcanti, nos anos 1930, ele havia proposto a Grierson batizar a escola inglesa não com a denominação de “documentário”, como acabou por se estabelecer, mas com a de “neo-realista” que, desse modo, teria antecipado a fórmula com que ficou conhecido “o cinema italiano do pós-guerra” (Cavalcanti 1995, pp. 240-258). Nesse sentido, o interesse da visão de Cavalcanti é sua premonição de um novo realismo que, em estado nascente no domínio documental do cinema naquele momento, década e meia depois se alastraria do cinema italiano para diversas cinematografias mundiais. Ou seja, aconteceu algo inesperado: se nos embates anteriores era o documentário que, em busca de sua especificidade, desenhava uma linha de fuga do cinema fictional, no pós-guerra, foi este que reclamou para si, privilegiando-a, a ótica documental.

De fato, quando da emergência de diversos filmes italianos um pouco antes e no imediato pós-guerra, o que estava em jogo não era ainda um momento de reviravolta dos parâmetros do documentário, que aconteceria cerca de uma década depois, mas uma visível transformação dos componentes da imagem do cinema. Era a passagem da “imagem-movimento” do classicismo cinematográfico, fundada nas conexões sensório-motoras (afetivas, perceptivas, ativas) do homem com o mundo, com seus personagens exemplares e suas narrativas verídicas, para a “imagem-tempo” do cinema moderno, em que essas relações se quebram, dando lugar a puras situações ópticas e sonoras, que irrompem em espaços quaisquer, desconectados e fragmentados, que mal concernem aos personagens que já não conseguem encetar as ações heróicas antes a eles reservadas (Deleuze 1990). Com esse novo regime de temporalização da imagem, o ideal de narrativa veraz, com foco nos grandes acontecimentos, com seus espaços qualificados e a lógica causal de suas associações, cede terreno para narrativas que mal se esboçam e logo se truncam, se tornam improváveis e inverossímeis, enfim, se transformam, conforme a visão pasoliniana, em “pseudonarrativas” (Pasolini 1982).

A idéia de um “neo-realismo” cinematográfico vinha instaurar, portanto, uma nova disponibilidade para os elementos documentais da

imagem, cujo resultado foi a introdução, daí em diante, de uma incerteza ou **indiscernibilidade** cada vez maior na oposição antes reivindicada entre **ficção e realidade**. Nesse sentido, eram ambos os domínios que se transformavam.

Mas qual a consistência desse realismo novo? Embora não seja um movimento unívoco, aliás, como nunca são os movimentos artísticos, detenhamo-nos um pouco no pensamento de Roberto Rossellini. Indagado a respeito do que seria esse realismo, ele propõe que só pode falar de sua visão pessoal, de como sente e da idéia que dele faz, por exemplo: que esse realismo implica uma maior curiosidade pelos indivíduos humanos como são, com o recurso da “sinceridade da visão” e não dos “rebuscamientos”; uma necessidade, tipicamente moderna, de dar-se conta da realidade de forma “desapiedada”, concreta, correspondente ao interesse contemporâneo pelos “dados estatísticos e científicos”; um desejo de “esclarecer a si próprio” e de não ignorar a realidade, qualquer que seja ela. O objeto do filme realista seria, assim, “não a história nem a narração”, mas “o mundo”; um filme que se propõe questões e que lança problemas, tornando-se, desse modo, “um filme que pretende fazer pensar”. Para Rossellini, a “aparição” do neo-realismo tem de ser buscada “em primeiro lugar em certos documentários novelescos do pós-guerra, depois em filmes de guerra com argumento e, sobretudo, em alguns filmes menores, nos quais a fórmula – se assim se pode chamá-la – do neo-realismo vai se configurando por meio das criações espontâneas dos próprios atores”. Ao surgir, assim, “inconscientemente como filme dialético”, em seguida, “adquirirá consciência em plena efervescência dos problemas humanos e sociais da guerra e do pós-guerra”. E foi com um filme seu, de 1945, que essa consciência se desencadeou:

Com *Roma, cidade aberta* o chamado neo-realismo se revelou, de forma mais impressionante, ao mundo. De lá para cá, e desde meus primeiros documentários, houve uma só e única linha, ainda que através de muitos caminhos. Não tenho fórmulas nem idéias prévias, mas, considerando meus filmes retrospectivamente, percebo sem dúvida elementos que são constantes em todos eles e que vão repetindo-se, não programaticamente, mas com toda naturalidade. Sobretudo a “coralidade”. O filme realista é em si mesmo coral (os marinheiros de *La nave bianca* [1941] são tão importantes como a população de *Roma, cidade aberta*, e como os *partisans* de *Paisà* [1946] ou os frades de *Francesco, giullare di Dio* [1950]). Eis, assim, a forma “documental” de observar e analisar; portanto, o contínuo retorno, inclusive, na documentação mais estrita, à “fantasia”, já que no homem há uma parte que tende ao concreto e outra que tende à imaginação. A

primeira tendência não deve sufocar a segunda. Por último, a “religiosidade”. Na narração cinematográfica a “espera” é fundamental: toda solução surge da espera. É a espera que faz viver, é ela que desencadeia a realidade e que, por meio da preparação, permite a libertação. (Rossellini 1985, pp. 207-208)

O que se pode tirar disso para, finalmente, compormos um campo de questões e proposições do documentário moderno? Basicamente, dois aspectos, relacionados ao que formulei antes como fazendo parte das condições do pós-guerra e que vinham repercutir fortemente nas mudanças operadas no cinema daí em diante: um eu rompido e às voltas com o desmoronamento de seu universo perceptivo e um mundo fragmentado, que nenhuma totalização conseguia mais contornar. Esses dois aspectos reverberam, diretamente, na nova orientação epistemológica contida nesses elementos do pensamento rosselliniano: o concreto, a imaginação (fantasia ou ficção), a espera, os três vindo articular uma outra noção de realidade, que deixa de ser um dado disponível para uma representação e se lança num campo problemático, mergulha num regime de instabilidade, formando-se ou deformando-se em nós de tendências que vêm romper qualquer visão unívoca do homem e do mundo e suas relações. É verdade que Rossellini propõe um certo equilíbrio entre a tendência para o concreto e para a imaginação, ou pelo menos a não-sufocação de uma pela outra. Mas, entre a realidade cindida por ambas e o que está além dessa realidade, desafiando-a em seu estatuto empírico/ficcional desde fora dela – portanto, entre a realidade e o “real” que lhe escapa –, encontra-se isso que, de maneira magnífica, Rossellini propõe como fundamental para a narrativa cinematográfica: a espera. Ou seja, circunstanciando melhor, a espera é da série do entre-tempo, do tempo morto, da inquietação e expectativa de algo difuso e nebuloso, que virá não se sabe de onde ou quando, que pode acontecer quando menos se espera, depois que tudo aconteceu, quando, então, há o que vem depois. A espera é conexão com o real, com o tempo, com o fora, como categorias afins que lançam a imagem cinematográfica, para além do regime sensório-motor da imagem-movimento, no regime óptico e sonoro da imagem-tempo do cinema do pós-guerra.

Habituamo-nos a tomar as noções de real e de realidade como sinônimas ou numa transição quase imperceptível de uma para a outra. Mas, no âmbito de vários pensamentos influentes no pós-guerra (Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Lacan, Foucault, Deleuze), tornou-se crucial a sua distinção, chegando-se até ao antagonismo de ambas as noções. A concepção de realidade como um dado em si, para uma visão naturalista, ou como dado

simbólico, para uma visão culturalista (a noção de que a realidade é simbólica), desde então foi deslocada em seu poder heurístico, como noção capaz de recobrir e de dar a conhecer uma diversidade muito grande de conexões do homem consigo, entre si e com o mundo. No limite, tal noção de realidade foi transtornada ao ponto em que até mesmo a noção de simbólico, como um *topos* firme, entrou num regime de incerteza. Nesse sentido, houve uma repartição entre aquilo que contorna e comporta a realidade (o concreto, o dado, o empírico, o conhecido, o imaginado, tudo o que pode servir de matéria para a representação) e o que a excede, desafia, problematiza, que ela não comporta e que está fora dela: o real. Entre a realidade e o real se insere a espera, essa espera que, conforme a formulação rosselliniana, “desencadeia a realidade”, solta-a, desprende-a, libera-a dos vínculos com o já dado e estabelecido como um “dentro”, como um incorporado, para se voltar para um “fora” como devir e retorno. Trata-se, explicitando melhor, de uma diferença que se pode estabelecer entre as conexões que a realidade mantém com o espaço e as conexões que o real mantém com o tempo. O real é esse fora sempre recuado de qualquer “realização”, é distância no tempo que faz da espera uma condição primeira das novas formas narrativas do cinema do pós-guerra, seja ele ficcional ou documental.

Novas prerrogativas do direto, do em campo, do ao vivo

O cinema do pós-guerra se alimentou de inúmeras maneiras, desde o neo-realismo, de uma componente estruturante das poéticas modernas, sobretudo, daquelas voltadas para uma confluência entre arte e revolução: o desejo de correspondência entre arte e vida, ética e estética, sensível e inteligível. A questão da “sinceridade”, muito mais que a da verdade que começara a ser minada com as simulações de narrativas, impôs-se de modo contundente desde os primeiros contatos dos cineastas com uma realidade em ruínas e suas demandas de reconstrução. Baseava-se na percepção de que o ordinário e o extraordinário se amalgamavam no mesmo cenário de destruição do pós-guerra, portanto, que não havia necessidade de “rebuscamientos” (o termo é de Rossellini) para o tratamento desse material, espesso e multifacetado o suficiente para desafiar e ultrapassar todo senso de ficção. Foi assim que a dimensão ética, doravante, converteu-se num correlato inextricável da estética, sobretudo para o documentário. O que recortar, com

que método, que estética poderia emergir desses procedimentos e que princípios éticos orientavam a captação, montagem e exibição desses materiais, tais foram indagações que não deixaram mais de acompanhar os processos de realização cinematográficos. Foi o momento em que as formas do direto, do em campo, do ao vivo se colocaram com uma nova pertinência, sobretudo, porque aí se acrescentava, junto da ética e da estética, o dado novo da mutação do aparato técnico. Como formar uma nova combinatória desses aspectos?

Há um período, antes que a base técnica do direto se tornasse disponível, de intensa criação documental nos anos 1950, nomeado de “pré-cinema direto”. São filmes que começam a introduzir uma série de elementos estéticos perturbadores, que prenunciam transformações da narrativa, da relação entre realidade e ficção. Deixando de lado Jean Rouch, de quem nos ocuparemos depois, citemos, entre outros: Alain Resnais (*Nuit et brouillard*, 1955; *Toute la mémoire du monde*, 1956); Chris Marker (*Dimanche à Pékin*, 1956); Henri-Georges Clouzot (*Le mystère Picasso*, 1956); Agnès Varda (*Oh saisons, oh chateaux*, 1957; *L'opéra mouffe*, 1958).

São vários os elementos que, do final dos anos 1950 em diante, confluem para a transformação e percepção do que até então se conhecia como documentário: a) uma proliferação das denominações; b) nova base técnica; c) diferentes métodos de filmagem; d) novo circuito das imagens objetivas e subjetivas; e) o “caso” do filme *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961). A confluência – melhor seria talvez falar de interface – desses elementos não produziu, como se verá, um campo unívoco, uma organicidade da criação documental; ao contrário, e em razão dos abalos produzidos na esfera narrativa, foi uma multiplicidade de estilos que deles surgiram e até hoje desafiam as tentativas de unificá-los.

Proliferação das denominações – O ato de nomear um movimento, uma escola ou tendência artística costuma ser bastante arbitrário, coisa de momento, de uma primeira sensação que atende muito mais às conveniências espaço-temporais do trabalho da crítica. Assim, não é incomum que, entre nomeação e conceito, haja uma distância considerável, chegando mesmo ao antagonismo. No caso do cinema documentário moderno, isso é flagrante.

Embora a palavra documentário permaneça, até hoje, como a mais usada nesse domínio, nos anos 1950-1960, foi proposta uma grande variedade de termos, de procedências diversas. A sensação era, por um lado, a de que o

termo antigo datava uma modalidade de realização que se esgotara com o recuo do tempo; por outro lado, um certo sentimento vanguardista ainda estava no ar – portanto, para prática nova, nome novo. De fato, foi nesse momento que se articulou o sentido de tradição, ou documentário clássico, mas ainda segundo os parâmetros modernos da distância percorrida, em que a atualidade se constitui como negação do passado e não como co-extensibilidade de passado e presente.

Foi assim que, na Inglaterra, surgiu o termo “*free cinema*” (oriundo da escola documental anterior); no Canadá anglófono (grupo do National Film Board), o termo “*candid eye*”; no francófono, “cinema espontâneo” e “cinema do vivido” (Michel Brault, Pierre Perrault); nos Estados Unidos (grupo Drew Associates), “*living camera*” e “cinema do comportamento” (Richard Leacock, Donn Pennebaker); na França, “cinema-verdade” (Edgar Morin, Jean Rouch). Todas essas denominações emergiram entre os anos de 1956 e 1960. Em 1963, durante um evento em Lyon, o Mipe TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), Mario Ruspoli propôs o termo “cinema direto” para substituir o termo “cinema-verdade”, lançado por Edgar Morin em 1959, no decorrer do Primeiro Festival do Filme Etnográfico de Florença, do qual era membro do júri. A terminologia de Ruspoli se impôs, passando a reagrupar e designar as várias tendências, embora a de Morin, inspirada no *Kino-pravda* (cinema-verdade) de Vertov, não tenha caído em desuso, sendo a mais evocada, por exemplo, numa cinematografia como a nossa dos anos 1960-1970.

Vista na distância que nos concerne hoje – produtora de uma reviravolta tão significativa quanto aquela e com igual relevo da base tecnológica –, a tentativa de unificar todos aqueles termos com a expressão “cinema direto” acabou por abstrair suas diferenças e elidir suas especificidades. Resultado, como ocorreu em relação ao documentário clássico, o que passou a ser conhecido com a rubrica de documentário moderno se revestiu de algo tão genérico e desprovido de nuances quanto a própria expressão – cinema direto – que o evoca. E essa imprecisão se torna mais flagrante quando se pode verificar que a grande ruptura que se operou naquele momento não foi, precisamente, a de um cinema direto, mas a de um cinema indireto. Ou seja, que a noção de “direto”, centrada com exclusividade na nova base técnica, não correspondia à inflexão estética que se punha em curso e que incidia diretamente nas formas narrativas. Veremos isso mais à frente.

Enfim, nesse embaralhamento e na posterior simplificação terminológica, não há como deixar de ver os embates de políticas de representação em conflito, de múltiplas visões em disputa no campo documental, que àquela altura adquiriam um relevo maior na esfera artística diante dos desafios de uma realidade que se tornara indeterminada.

Nova base técnica – Aqui estamos diante de uma poderosa construção mítica, mas também de uma mistificação bastante comum quando da irrupção de um novo regime técnico na cultura. Ou seja, até que uma inovação tecnológica seja assimilada, ela adquire privilégios exclusivos de quem veio para desbancar e converter em sucata a tecnologia anterior, convertendo e integrando miríades de consumidores que a transformam num fim em si mesma. Próximo de nossa configuração temporal, no final dos anos 1980 e 1990, temos o exemplo da querela entre o “analógico” e o “digital”, uma espécie de desdobramento das querelas anteriores entre antigos e modernos e depois entre modernos e pós-modernos.

Comecemos com uma idéia incrustada que se tinha a respeito do quanto uma limitação técnica podia se converter em limitação para a criação cinematográfica. E ela vem de onde, aparentemente, ninguém espera. Em seu livro *Jean Vigo*, publicado em 1957 na França, Paulo Emílio Salles Gomes, no decorrer de sua análise a respeito da noção de “ponto de vista documentado” como proposta de documentário social de Vigo, elaborada quando da realização do filme *A propósito de Nice* (Vigo, 1930), fez a seguinte consideração:

Eis que o ponto de vista documentado revela-se como que uma ressurreição do Cine-Olho! Ressurreição cuja impossibilidade era inconscientemente demonstrada pelo próprio Vigo. Gracejando com “o príncipe Carol de camisolão” ou fazendo alusão às dificuldades de filmar no cassino de Monte Carlo, Vigo indicava justamente as razões do fracasso dos russos. Com efeito, como disse Sadoul, “a realização do verdadeiro Cine-Olho está subordinada à invenção de uma câmera tão sensível, móvel e pouco embaracosa quanto um verdadeiro olho humano”. (Gomes 1984, p. 76)

Gomes reproduz aí uma visão (do teórico francês Georges Sadoul) que fez escola: a de que o alcance e a realização de uma dada concepção de cinema, no caso a do russo Dziga Vertov nos anos 1920, seria uma função ou estaria na dependência direta da base técnica disponível num dado momento. Tal é o que se pode nomear de mito ou fetichismo da técnica, que, tendo

contaminado igualmente as avaliações a respeito dos cinemas direto e verdade, nos anos 1960 e 1970, só recentemente começou a ser reavaliado e redimensionado. Não há dúvida de que uma base técnica “sensível, móvel e pouco embarracosa”, como quer Gomes, foi catalisadora de mudanças substanciais nos parâmetros documentais daqueles anos, mas nem ela surgiu de repente nem de modo dissociado, autônomo e indiferente às questões estéticas.

Os precedentes dessas pesquisas tecnológicas encontram-se na dinâmica e nas exigências das reportagens televisivas, que, em seus primeiros anos, podiam dispor apenas dos pesados equipamentos cinematográficos. Conforme Silvio Da-Rin, foi com base nas pesquisas realizadas no telejornalismo que se chegou a um novo patamar: “câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixa, gravadores magnéticos portáteis e sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis” (2004, pp. 102-103). Mas, apesar da impressão comum de que tais conquistas aconteceram de uma vez, da noite para um belo e ensolarado dia de 1960, Da-Rin afirma que, embora tenham surgido simultaneamente no Canadá, nos Estados Unidos, na França e na Alemanha, sua trajetória foi iniciada ainda durante a Segunda Guerra:

Uso da película 16 mm pelos correspondentes de guerra, desde o início da década de 1940; advento dos gravadores magnéticos portáteis, em 1948; substituição do dispositivo de gravação ótica no filme por um sistema magnético, em 1953; adaptações sucessivas que resultaram em câmeras portáteis e silenciosas, a partir de 1958; gravador magnético portátil em sincronismo com a câmera, a partir de 1959. (*Ibid.*, p. 103)

Quando se fala da questão técnica, quase sempre é o último aspecto ou a última conquista – sincronismo imagem e som, gravador e câmera – que se destaca. O que quero arrematar é o sentido de fetiche, de reificação de que se revestiu a técnica nesse período e, com ela, a noção de direto, em campo, ao vivo, que paradoxalmente, ao mesmo tempo, parecia querer abolir toda mediação do aparelho, em benefício de um objetivismo que não se encontra formulado com tamanha contundência nem mesmo na aurora do cinema de realidade. Muito próxima da visão do documentário como uma reportagem direta, com um mínimo de edição ou montagem, essa foi uma tendência que,

felizmente, não recobriu nem assimilou toda sensibilidade documental do período, conforme se verá.

Diferentes métodos de filmagem – A questão de método, suas dúvidas, precisões ou imprecisões, veio se converter também num divisor de águas. Com esses recursos técnicos à disposição, como proceder na realização documental? Quando se fala de método de filmagem, costuma-se ressaltar os elementos mais gerais, muitos deles, aliás, já integrantes do período anterior, tanto do documentário clássico quanto do neo-realismo. É assim que se recortam a exigência de locação ou cenários naturais, os atores não-profissionais ou personagens reais, a equipe mínima, a ausência de roteiro estruturado, o privilégio do som captado no ambiente, uma exacerbação do uso da câmera na mão etc. Mas, como em relação à base técnica, essa base metodológica comum produziu desdobramentos bem diferentes de uma para outra concepção do documentário.

Nos extremos em que se pode situar o cinema direto americano, o mais caudatório dos métodos de reportagem de seus jornalistas, e o cinema-verdade francês, resultado de um deslocamento de práticas etnográficas, os antagonismos de métodos imediatamente vêm à tona. Se o primeiro reivindicava a metáfora da “mosca na parede” uma vez em campo (observação, contemplação, não-implicação ou interferência no que se passava diante da câmera), para o outro, era a da “mosca no leite” ou “na sopa” (participação, interação, eliminação da distância entre os dois lados da câmera). É como se, para um, a pintura ainda se constituísse como “janela aberta para o mundo”, ao passo que, para o outro, o quadro já tivesse saído da parede para o ambiente. Sob a exigência de “não-intervenção” na realidade, que pretendia abstrair o “ruído” do dispositivo na situação filmada, é como se o cinema direto desse uma guinada para trás, anterior ao método de “observação participante” de um Flaherty, por exemplo. Já o cinema-verdade começava a entrar na era do que se poderia chamar, usando de um trocadilho antropológico, de “participação observante”.

Essa mudança de ênfase entre a observação substantivada, no limite da contemplação, e ela adjetivada, sob o comando substantivo da participação que põe em interação os agentes da situação filmica, veio incidir também em mais dois aspectos fundamentais: o som e a montagem.

As facilidades de captação direta do som produziram um tipo de perversão naturalista, que fez com que o cinema direto recusasse todo tipo de

intervenção sonora estranha, que não se fizesse presente na situação filmada. Propondo o máximo de retirada ou diluição dos sentidos de direção, composição, comando – algo que mantém uma certa homologia com os dispositivos pan-ópticos contemporâneos, com as câmeras de observação e reduplicação das realidades urbanas –, não foi apenas a música que daí foi quase banida, mas também o uso da locução, do comentário, da entrevista e do depoimento. Elementos que vieram a compor a espinha dorsal do cinema-verdade, que fez da entrevista o cúmulo de uma espécie de arte dos encontros.

Quanto à montagem, ela não se restringe, como se costuma observar, ao uso privilegiado do plano-sequência. Ela rebate sobre todos os outros aspectos, recortando mais uma vez pelo menos duas linhas divisórias nítidas: uma interventionista, participante do acontecimento que se filma, criadora do próprio acontecimento e que concebe o filme como um artefato que engendra suas próprias verdades, em que se lança mão dos materiais e não se hesita em montá-los e dispô-los conforme as exigências transfiguradoras inerentes à esfera artística (cinema-verdade); e outra, a do cinema direto, cujo ideal de montagem seria aquele que levasse às últimas consequências a lógica produtiva moderna: abolir as fases de pré-produção e pós-produção, apenas produzir e reproduzir, maquinalmente, as próprias condições de produção, ou seja, exibir, mostrar, dar a ver, tornar visível, fazer da visibilidade um fim em si mesma.

Novo circuito das imagens objetivas e subjetivas – Um quarto elemento que se costuma enumerar nessa configuração do documentário moderno é o da estética, daquilo que ficou conhecido como “estética do real” e que vai nos lançar para a questão dos processos filmicos, ou seja, para um novo circuito que se estabeleceu entre as imagens objetivas e subjetivas com o surgimento de um terceiro tipo de imagem que transfigura as duas anteriores – a subjetiva indireta livre. Circunstanciemos.

Numa primeira modalidade, o documentário continuou se propondo a captar, reproduzir ou representar diretamente a realidade ou uma realidade preexistente. E é isso que se quer dizer quando se atrela o cinema direto à “estética do real”: que ele se constrói “segundo a ótica fundamental fornecida pela realidade” (Marsolais 1974). Observe-se que real e realidade aí se assimilam numa quase sinonímia: a realidade como matéria bruta, não polida (no sentido em que o cineasta se abstém de nela intervir), que cede sua

perspectiva como modelo para a construção do real cinematográfico. Um quase decalque, portanto. Dessa perspectiva, não é difícil entender por que se concedeu à base técnica um lugar tão privilegiado, afinal, era só acionar o dispositivo e a realidade (ou as preconcepções que se tinha dela) deixava-se reproduzir, mostrava-se e falava por sua própria conta. A “estética do real”, tão saudada como um corte diferenciador, vinha revelar, assim, uma consistência eminentemente mimética em relação a um mundo tomado como verdade e modelo de representação.

Foi nesse primeiro enquadre que incidiu boa parte do que ficou conhecido como cinema direto: uma base técnica favorável à captação fiel da realidade, um método de exposição (no sentido fotográfico) pura e simples da realidade, uma “estética do real” comandada pela ótica da realidade. Tamanha solicitude para com a realidade, a total espacialização da imagem que ela invoca e produz, todo o seu requisitório de apreensão do humano agindo numa determinada situação têm também o sentido de uma retirada. Quando numa dada configuração cultural um termo, palavra, tema ou objeto entra num regime de convocação no limite da tagarelice, isso significa que o que ele convoca já passou e em algum lugar da cultura é de outra coisa que se fala. Conforme comentei anteriormente, a realidade solicitada desse modo ruidoso pelo cinema direto se tornara algo tão fugidio e indeterminado, tão fragmentado e nebuloso, que sua interpelação por ele acabou por assumir a feição de um desejo mágico, de uma espécie de simpatia que visa reconduzir ao ponto de origem algo que já lançou uma linha de fuga para além de toda espacialidade, na direção do tempo ou do que chamei de real temporalizado.

Em virtude dessa recalcitrância do cinema direto, André Parente propõe um novo rearranjo, num capítulo de grande interesse para os estudos documentais (2000, p. 114):

Parece que a estética do real pode se afinar muito bem com o cinema que tem o mundo por modelo (=mundo da representação), mundo e realidade verídica, sensório-motora, monológica. O real e a realidade evocados por Marsolais e Marcorelles são os da representação cotidiana, à maneira dos documentários e das reportagens que mostram os personagens reais, situações, meios e problemas com os quais eles se defrontam. “Embora bem diversos em sua maneira de apreender o real, o ‘*living camera*’, o ‘*candid eye*’ e todo o cinema direto perseguem, na verdade, um objetivo idêntico: estabelecer um contato direto com o homem que age em uma situação dada (...)” (Mitry 1974, p. 254). Essa frase de Mitry resume muito bem todo esse

cinema documentário e de reportagem, seja ele realizado utilizando “o direto” ou não, que chamamos de cinema da realidade ou direto. Com efeito, o cinema de Flaherty (*Nanook, o esquimó*, *Man of Aran*, *Louisiana story* etc.), de Grierson (*Drifters*), de Cavalcanti (*Rien que les heures*, *Coal face*), de Joris Ivens (*Zuiderzee wij bouw* etc.) e de outros pioneiros do documentário, assim como a maioria dos filmes do cinema direto – aqueles que merecem com razão esse nome – consistem em nos fazer ver e ouvir as relações entre o homem e uma dada situação.

O que Parente põe em relevo é que, ao se deslocar a ênfase da técnica para a estética, pode-se perceber que o cinema direto não teria introduzido nenhuma novidade. Dessa maneira, o cinema direto formaria uma espécie de *continuum* com o cinema de realidade, com os documentários e as reportagens do período clássico, unidos pelo mesmo objetivo de mimetizar uma realidade preexistente, simbólica ou concebida de antemão pelo documentarista e confirmada pelos processos de reconstrução filmicos. Uma atividade, portanto, com características reprodutivas (tornar a mostrar) da ordem de uma representação (tornar a apresentar), que tem a realidade-mundo como modelo.

O fetichismo técnico desse período, independentemente das reais mudanças que a técnica introduziu, teria, pode-se acrescentar, uma função encobridora – subsumir os fins estéticos aos meios técnicos. Entretanto, da parte desse cinema direto, a reivindicação “pelo homem” foi das mais estridentes, tanto quanto pela realidade, a realidade humana. Nesse sentido, tal função encobridora da técnica vem desdobrar um outro aspecto: inesperadamente, e em sentido mais amplo, embora submerso, aí se desvela também uma estranha vizinhança, até aliança, entre tecnicismo e humanismo. Ou seja, o momento em que mais se perdia de vista o homem como fundamento era quando mais se intervinha a seu favor, e só se podia intervir a seu favor com os instrumentos técnicos que, ironicamente, vinham ocupar o lugar antes a ele reservado.

De qualquer modo, ainda que sobrecarregado de investimentos e crenças nos poderes de reprodução da realidade ambiente, aspecto que evidenciava sua procedência do mundo da reportagem e seu matiz jornalístico, o documentário direto deixou nesse domínio um elenco de destacados autores e um *corpus* de filmes que serve de referência para esse período. Entre 1959 e 1963, a Drew Associates, produtora que reuniu um dos mais influentes grupos de realizadores, cinegrafistas, jornalistas, repórteres

fotográficos, tais como Robert Drew, Richard Leacock, Donn Pennebaker, Albert Maysles, chegou a produzir dezenas de documentários ou, como preferiam, “cine-reportagens”. Capitaneada por Drew, dentre essa produção, podem-se destacar: *Primárias* (1960), *Fora ianques* (1960), *On the pole* (1961), *Kenya* (1961), *Jane* (1962), *The chair* (1962), *Crise: Por trás de um compromisso presidencial* (1964), *Faces de novembro* (1964), *Sinal de tempestade* (1966).

Passemos para a segunda modalidade ou segundo enquadre. Afinal, o que veio a ser, propriamente, uma ruptura do documentário nesse período ou, de outro modo, o que difere um cinema direto de um cinema indireto livre?

Deleuze, nos anos 1980, foi o primeiro analista a introduzir uma percepção nova a esse respeito. Diferentemente do que pensam seus críticos, Deleuze baseia-se em Pasolini (e em muitos outros) e a este dá o crédito de ter elaborado um sentido de ruptura entre o cinema clássico e o cinema moderno, nos termos de uma transformação da dupla função que a câmera tinha naquele cinema: a de ver, indireta e objetivamente, e a de mostrar o que os personagens, direta e subjetivamente, viam. A diferença do cinema moderno foi a introdução de uma terceira visão, que tornou indiscerníveis, lançou num regime de incerteza, os dois parâmetros visuais anteriores que, afinal, como apontei, acabavam se assimilando numa visão única, a da câmera-cineasta. A essa terceira visão oblíqua, Pasolini deu o nome de “subjetiva indireta livre”, que para ele reconectava a narrativa cinematográfica, exemplificada com o cinema de autor, à sua “poesia de origem”. Ela desconstruiu o sentido verídico, os reclamos de veracidade da narrativa clássica, e introduziu uma modalidade de narrativa que ele chamou de “pseudonarrativa”, no sentido de que a narratividade tomava a feição de uma “página lírica”, de uma história que menos se contava e mais se esgarçava em benefício de um “exercício estilístico” por parte do cineasta (Pasolini 1982). Deleuze dirá, para sublinhar sua proposição de uma “imagem-tempo”, que foi por essa via que o cinema moderno nos deu “devires mais que histórias” (Deleuze 1990, pp. 155-188).

Porém, e agora o crédito é do próprio Deleuze, foi deslocando sua análise para um domínio não contemplado por Pasolini – o do cinema direto – que ele pôde acrescentar que tais transmutações da narrativa não eram exclusivas do cinema ficcional, nem do cinema de autor, mas que implicavam com igual pertinência parcelas do cinema direto, em sentido amplo, que ele particularizou e redistribuiu em “cinema direto” (de John Cassavetes e Shirley Clarke), “cinema do vivido” (de Pierre Perrault) e “cinema-verdade” (de Jean Rouch).

De forma breve, o que Deleuze destaca é que aí a oposição ou fronteira entre realidade e ficção, pelo uso da visão subjetiva indireta livre, que confunde o olhar da câmera e o do personagem, perdeu os contornos antes nítidos com a entrada de uma “função fabuladora”. Nem real nem fictícia, a faculdade de fabulação, mais potente que a da imaginação, porque é uma imaginação em ato, é a via (presente no mito, na religião, na arte, no sistema audiovisual) que permite ao cineasta e a seus personagens reais desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando durante o encontro que o filme propicia. Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser “outro” num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si. Um tempo – uma “espera”, conforme vimos Rossellini desdobrar – que não é o da realidade cotidiana com suas saturações, mas de um real que, agora por minha conta, nunca se produz ou se dá a ver, nunca se incrusta num espaço ou numa temporalidade cronológica; um real, portanto, que se “atualiza” numa espécie de fulguração filmica (o próprio ato de fabulação), para se lançar novamente na série do devir, do que há de vir – a espera – quando tudo pode acontecer.

Deleuze cita como exemplos desse cinema indireto vários filmes: do canadense Pierre Perrault, *Pour la suite du monde* (1963), *Pays de la terre sans arbre* (1980) e *La bête lumineuse* (1982); do americano John Cassavetes, *Shadows* (1959) e *Faces* (1968); da americana Shirley Clarke, *The connection* (1962) e *Portrait of Jason* (1967); do francês Jean Rouch, *Os mestres loucos* (1955), *Eu, um negro* (1958), *Jaguar* (1967), *Cocorico monsieur Poulet* (1974) e *Dionysos* (1986). Arremata com uma síntese dos “três grandes temas” que neles giram e se combinam: o personagem real e seu ultrapassar constante da “fronteira entre o real e o fictício”, entre documentário e ficção, por meio da função de fabulação e das pseudonarrativas; o cineasta que, ao atingir o personagem no que ele “era ‘antes’ e será ‘depois’”, reúne “o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro”, assim compondo uma imagem-tempo direta; por último, o devir de ambos que “já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria, cuja expressão (o discurso indireto livre) eles praticam e liberam” (Deleuze 1990).

Eis o sentido de obliquuidade, de transversalidade desse cinema indireto livre, cinema não do real ou da realidade tomados como sinônimos, mas

antenado com um real em fuga e que escapa a todo intento de representação. É preciso considerar essa diferença entre real e realidade como capital para o documentário, sobretudo em virtude da feição híbrida que foi adquirindo desde então. De um lado, o cinema direto reponde a seu modo a oposição clássica entre realidade e ficção, querendo ficar com a realidade e abolir a ficção, embora uma mínima ficção nunca tenha sido de fato eliminada. De outro, o cinema indireto, com sua indiscernibilidade (que não significa confusão) entre realidade e ficção, no sentido comum dos termos, mas que demanda um deslocamento desses dois termos clássicos para que se possa entender sua ruptura e sua novidade. Assim, cinema indireto tornou indiscerníveis real e fabulação. Trata-se de um tipo de cinema que, desse modo, não é nem documentário nem ficção como se conhecia antes, nem um nem outro, mas um neutro, uma terceira via, surgida dos impasses e transtornos que atingiram e transmutaram as significações clássicas tanto de realidade quanto de ficção.

O “caso” do filme *Crônica de um verão* – De todo esse período, um dos filmes mais citados, mais festejados e tornado como marco de que algo novo tinha surgido no campo cinematográfico, do documentário em particular, foi sem dúvida esse filme de Morin e Rouch. Ele se tornou um acontecimento tão ruidoso que praticamente se esqueceu da filmografia imediatamente anterior de Jean Rouch, que, sem dispor ainda dos míticos equipamentos de gravação de som e imagem sincronizados, ou seja, contando basicamente com sua potência estética, já havia operado um deslocamento de seu cinema etnográfico para um cinema indireto livre.

Desde *Jaguar*, filmado em 1954 e pós-sincronizado em 1967, mas, sobretudo, em *Os mestres loucos* (1955) e *Eu, um negro* (1958), Rouch foi imprimindo aos seus filmes uma mudança em que já não se contentava com um mero registro etnográfico de finalidades documentais, com a função de captar as “provas” de uma cultura estranha à sua e que o tempo guardaria como relíquia em algum museu humano parisiense. Em *Os mestres loucos*, os personagens primeiros são mostrados como pessoas comuns no desempenho de suas atividades de pedreiros, serventes, operários, garçons, para em seguida se tornarem personagens de um rito, de uma cerimônia que os toma em transe, bêbados e possuídos; ao contrário, em *Eu, um negro*, os personagens reais primeiros são mostrados numa fabulação a respeito de si, quando se tornam outros, para depois comentarem seus papéis. Trata-se, no âmbito de um cinema indireto, da operação de passagem contínua de um estado a outro,

do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente, para vencer, como afirma Deleuze, "passagens e fronteiras", inventando como personagem real e tornando-se "tão mais real quanto melhor inventou".

É possível que uma das razões da acolhida de *Crônica de um verão*, iniciado no verão de 1960 e lançado no ano seguinte, deva-se ao retorno de Rouch à sua cultura de origem, após ter se declarado, com o último filme africano, "eu, um negro". Após ter se tornado outro, portanto, no exterior de sua própria cultura. De modo que o desafio naquele momento, lançado por Morin, era o de um estranhamento oposto, de si, de sua cultura francesa. Recuo e distância, isso ele já havia reunido. Mas como estranhar a própria cultura baseado numa questão aparentemente tão banal, genérica e universal como a que serve de *leitmotiv* para o filme ("você é feliz"?).

Ao partir de tal indagação com ares de metafísica, típica do senso comum de algum periódico popular ou de um questionário de auto-ajuda, o filme desencadeia uma série de temas críticos da urbanidade moderna – o trabalho, o lazer, a emigração, o choque cultural, o preconceito, a guerra, a solidão – que acaba por construir um multifacetado painel de todo um período. Daí, talvez, a sua reverberação multicultural, como se o estranhamento da própria cultura se expandisse a ponto de produzir uma espécie de aculturação ampliada.

Em sua abertura, já se anuncia um dos elementos metodológicos, o uso de personagens reais não-atores, em entrevista com o personagem (Marceline) que conduzirá as perguntas por locais parisienses e que, um pouco insegura com a nova experiência, é confortada pelos realizadores com a resposta de que o que não servir, "corta-se". Aí, também, apresenta-se a linha mestra que o filme adotará em seu processo imagético-narrativo: a entrevista, que vai ganhando a forma da conversa com comentários diretos dos entrevistadores, até deslizar para o depoimento, no sentido em que a personagem deixa de lado a pergunta e desconversa, devaneia, medita, desloca a palavra de seu uso empírico cotidiano e a transforma em ato. Ato de fabulação como acontecimento novo, que se operou ali, naquelas circunstâncias e que rebate no filme inteiro (o longo monólogo de Marceline a respeito do campo de concentração, ao caminhar plugada no gravador pela praça da Concórdia).

Perambulando por ruas, estações de metrô, bares, locais de trabalho, moradias, o filme, primeiro, traz à tona vários estratos socioculturais (o

operário, o intelectual, o estudante, a judia, o imigrante negro, a imigrante italiana) e deles cria uma interface dos indivíduos entre si e consigo. Vai-se, assim, do público ao privado, duas inserções sociais em que a vida é, simultaneamente, “tomada de improviso” (embora diferentemente da proposta de Vertov) e passada pelo crivo da encenação para a câmera. O propósito de imergir na intimidade desses personagens antes anônimos faz a câmera recortar, por exemplo, “um dia na vida” do operário, filmado de madrugada ainda na cama, tomando café com pão, fumando um cigarro, preparando-se para a ida à fabrica, tomado a condução, vivendo o dia de trabalho até o retorno para casa. Acompanhado nesse itinerário, sua vida deixa de ser a mesma, sua condição temporária de “ator” altera suas relações de trabalho e com o trabalho. Ou o caso da imigrante italiana, que entra no filme com uma crise existencial e dele sai apaziguada com o encontro de um novo amor. Em ambos, estão o antes e o depois, que o filme reúne numa passagem de um a outro estado, dando a ver uma imagem-tempo direta.

Crônica de um verão, desse modo, ao pôr indivíduos em contato consigo mesmos, num regime imagético-narrativo em que a locução se desdobra em entrevista, conversa e depoimento (um dos raros momentos musicais acontece no interior da cena, na casa de um casal entrevistado), vai lançando-os para fora de si até atingir a construção de uma arte dos encontros. Procedentes de diversas inserções sociais, de vários pontos da cidade, com inúmeros sonhos, projetos ou atividades vitais, na metade do filme eles deixam de lado seus destinos individuais e, reunidos pela primeira vez, tanto no filme quanto na vida, precipitam os temas que agora os ocuparão: a realização do filme, a guerra da Argélia, a questão do preconceito racial, étnico, contra os migrantes, as marcas do holocausto inscritas no corpo da judia, cujo significado o negro ignora, enfim, os assuntos da *res-pública* sobre os quais o filme constrói uma interface do eu e do mundo, do público e do privado, do indivíduo com o grupo.

Ao final, após várias situações vividas grupalmente e que culminam na estação de férias (Saint-Tropez), os realizadores os reúnem novamente: “Vocês se viram na tela. Edgar e eu queremos saber sua opinião”. A discussão que se abre é toda voltada para um grande comentário sobre o processo de realização filmica: a questão das passagens, do atuar ou não, da sinceridade, da percepção da presença da câmera, dos incômodos, simpatias e antipatias vividos ao longo da experiência.

Tornou-se comum, desde o período clássico, a devolução por parte do documentarista do resultado do filme para os participantes, em sessões

marcadas pelo especular – “veja eu ali”, “olha fulano”, “repara em sicrano” – mas também com o intuito de efetivação de uma “antropologia compartilhada”. Nesse sentido, *Crônica de um verão* inaugura um parâmetro radical: pela primeira vez, um filme mostra e solicita dos participantes, no meio e no final, antes da montagem concluída, suas perspectivas em relação ao processo e no encaminhamento do resultado. A montagem, portanto, é apresentada em ato, quando os lugares anteriormente marcados tornam-se indiscerníveis e documentarista e documentados formam uma mesma equipe. A solicitação de Rouch, “queremos saber sua opinião”, tem, portanto, um sentido bem diverso da interpretação dele como “cinema-verdade”. A verdade é essa que está bem aí, no filme, construída por ele e por ele encerrada, não para se cristalizar como modelo, mas para se converter novamente em virtualidade criadora.

Ao reativar a expressão de Vertov, Morin e Rouch não quiseram imitá-lo nem mostrar sua impropriedade, mas atualizar, conforme as condições de sua época, uma modalidade de realização que tinha ido além das próprias condições disponíveis no final dos anos 1920. *Crônica de um verão* difere muitíssimo de *O homem da câmera*: inverte o método vertoviano de “tomar a vida de improviso”, da não-intervenção durante a filmagem e, depois, da hipertrófia da intervenção durante a montagem. Naquele, a intervenção dos realizadores é contínua do começo ao fim, desde a tomada de cena que se mostra, das pausas introduzidas para a auto-reflexão, do engajamento de personagens e realizadores no processo de construção fílmica, suas ponderações. Tudo isso redefine um sentido de montagem que deixa de se restringir a cortes ou encadeamentos numa mesa de edição. A vida de improviso tornara-se, assim, não uma questão de captação de um momento anterior às investiduras de papéis sociais, mas uma montagem mesma, uma vida que se extraí de um ato de fabulação quando a vida empírica, cotidiana, banal, cedeu ao peso de sua própria saturação.

À guisa de conclusão: O documentário contemporâneo

O horizonte que se abriu marcará diversas cinematografias mundo afora e por muito tempo. Particularizando isso numa experiência local, a exibição e recepção de *Crônica de um verão*, em 1962, no Rio de Janeiro, de par com uma série de parâmetros do cinema direto americano trazidos por

Joaquim Pedro de Andrade quando de seu contato com os irmãos Albert e David Maysles, “figuras centrais do novo documentarismo mundial que emergia com o nome de cinema direto” (Ramos 2004, p. 87), tornou-se um marco que referenciará daí em diante a produção documental *cinemanovista*. Produção que naquela altura ainda se encontrava às voltas com a apropriação das técnicas do direto e com um modelo de realização totalmente devedor do modelo clássico, em que as imagens vinham ratificar uma voz *over* que pairava sobre uma multidão de descamisados, tornando-se conhecido nos anos 1980 como “modelo sociológico”, na primeira obra de análise histórica do documentário brasileiro (Bernardet 2003).

Ao longo dos anos 1960, as noções de interatividade e de auto-reflexividade, traços marcantes do documentário moderno desde *Crônica de um verão*, transformaram-se em ponta de lança de um amplo programa na esfera artística. O sentido de participação política foi o seu catalisador. De “Esquema geral da nova objetividade”, de 1966, texto seminal do pensamento estético de Hélio Oiticica (1986), do ativismo do grupo godardiano “Dziga Vertov”, criado em 1969 (Font 1976), à mobilização dos dispositivos brechtianos de “distanciamento”, foi intenso o clamor pela participação no campo da arte, quando então se quis convertê-la num grande projeto de transformação social.

Os anos 1970, para o documentário, foram anos de obras novas, mas, sobretudo, de balanços reflexivos do período anterior. No Brasil, na esteira de seu documentário *Congo*, de 1972, e com reverberações do pensamento oiticicano de uma antiarte ambiental, Arthur Omar propõe uma questão que ecoará na década seguinte: “antidocumentário, provisoriamente” (1978). Trata-se de convocatória para revisar o legado “ficcional”, clássico ou moderno, do documentário, desarticular sua “linguagem” e encaminhá-lo para um novo construtivismo. Na Europa e nos Estados Unidos, surgem várias obras e, com elas, também os mitos de análises do cinema direto que servirão de referência para o período posterior (Marcorelles 1970; Mitry 1971; Mekas 1975; Marsolais 1974). É o momento em que, para se poder pôr em relevo a ruptura do cinema direto, constrói-se uma espécie de visão chapada, unívoca do documentário clássico. Mas não só dele, do próprio cinema direto, visto como uma unidade de técnica, método e estética, cuja diferenciação interna até hoje mobiliza os esforços de análise.

Um outro aspecto relevante foi o surgimento, no âmbito do pensamento cinematográfico anglo-americano (Barnouw 1974), de mais

uma denominação para o documentário: a de “cinema de não-ficção” ou “filme de não-ficção”. Ao reinscrever o documentário e sua história como uma espécie de negativo do cinema ficcional, como se pretendeu nos anos 1920, tal denominação não deixa de se revestir de um anacronismo, por querer fazer tábula rasa das substanciais transformações que ocorreram de lá para cá. Por outro lado, isso também vem ressignificar, talvez até com mais urgência, o que chamei de políticas de representação em disputa no documentário, num período – dos anos 1980 em diante – em que ele atinge uma espécie de terceira inflexão e adquire novo prestígio na cultura audiovisual.

Nas últimas duas décadas, embora com ênfases diferentes de uma para a outra, o campo do documentário passou por mudanças estrondosas, verdadeira mutação introduzida pela cultura cibernetico-informacional. Primeiro foi o abalo dos equipamentos e das estéticas videográficas e, quase sem tempo nenhum para sua assimilação, em seguida veio a voragem do digital. Em meio a esse turbilhão de transformações, que praticamente aboliu o sentido de experiência, de sedimentação, elaboração e estabilização de novos artefatos na cultura, abriram-se as comportas do documentário para processos de hibridização que mobilizam vastos materiais. De modo geral, eles vieram assumir uma consistência e feição meio palimpsestica, de uso e reuso de vários elementos, realizando combinatórias do antigo com o novo, do próximo com o distante, colocando os materiais em novos ciclos. Nesse sentido, foi todo um horizonte de expectativas, de desejos de pureza, de contato direto com a alteridade que finalmente cedeu.

Essa consistência compósita do documentário contemporâneo, que mobiliza um vasto repertório de materiais de procedências diferentes – ora é um fragmento de locução com cadência radiofônica, uma foto ou um conjunto de fotos, trechos de um filme mudo ou sonoro, inserção de uma reportagem televisiva, fragmento de um vídeo caseiro ou de videoarte, imagens, desenhos, grafismos ou vinhetas extraídas da esfera infográfica; ora é um livro, peça teatral ou jornal que adquire relevo em cena, a poesia e a prosa, o oral e o escrito, a música erudita e o *rap*, imagens atuais e de arquivo –, remete de imediato para a questão da “perda de realidade”. Questão que avulta no debate cultural no momento em que a mídia infográfica, o suporte digital, os processos de virtualização em escala ampliada compõem o horizonte de nossa época.

Vimos como essa sensação de perda começou bem antes, no período de vigência da segunda inflexão do documentário. De modo que essa terceira

- BURCH, N. (1992). *Práxis de cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- CAVALCANTI, A. (1995). "O filme documentário". In: PELLIZZARI, L. e VALENTINETTI, C. (orgs.). *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- DA-RIN, S. (2004). *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- DELEUZE, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- FLAHERTY, R. (1985). "La función del documental". In: RAMIÓ, J.R. e THEVENET, H.A. (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Fontamara.
- FONT, R. (org.) (1976). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: Un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. (1981). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMES, P.E.S. (1984). *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GRIERSON, J. (1985). "Postulados del documental". In: RAMIÓ, J.R. e THEVENET, H.A. (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Fontamara.
- MARCORELLES, L. (1970). *Eléments pour un nouveau cinéma*. Paris: Unesco.
- MARSOLAIS, G. (1974). *L'aventure du direct*. Paris: Seghers.
- MEKAS, J. (1975). *Diario de cine: El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Fundamentos.
- MITRY, J. (1971). *Storia del cinema sperimentale*. Milão: Gabriele Mazzota.
- MORIN, E. (1970). *O cinema e o homem imaginário: Ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press. (Ed. bras.: *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005)
- OITICICA, H. (1986). "Esquema geral da nova objetividade". In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- OMAR, A. (1978). "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, ano 72, nº 6 (ago.).

- PARENTE, A. (2000). "O cinema direto". In: *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus.
- PASOLINI, P.P. (1982). *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- RAMOS, F.P. (2004). "Cinema verdade no Brasil". In: TEIXEIRA, F.E. (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- ROSSELLINI, R. (1985). "Dos palabras sobre el neorrealismo". In: RAMIÓ, J.R. e THEVENET, H.A. (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Fontamara.
- TUDOR, A. (1980). *Teorias do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- VALENTINETTI, C. (2004). "O documentário segundo Cavalcanti". In: TEIXEIRA, F.E. (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- VERTOV, D. (1985). "Del cine-ojo al radio-ojo (Extracto del ABC de los kinoks)"; "Nosotros (Variantes del manifiesto)"; "La importancia del cine sin actores"; "El kino-pravda". In: RAMIÓ, J.R. e THEVENET, H.A. (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Fontamara.

CINEMA NOVO BRASILEIRO

Maria do Socorro Carvalho

O Brasil em tempo de Cinema Novo

No prefácio à primeira edição de *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes afirmava que, “com alguma imaginação e alguns recursos, era bom ser jovem no Brasil de Juscelino e João Goulart” (Bernardet 1978, p. 8). Esse livro – hoje um importante documento histórico da crítica cinematográfica brasileira –, segundo seu autor, era uma “quase autobiografia” dedicada a Antônio das Mortes, o mítico matador de cangaceiros do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, rodado no sertão da Bahia entre 1963 e 1964.

Essas referências esboçam o universo do Cinema Novo dos anos 1960. O pensamento dos intelectuais mais ou menos ligados ou simpáticos ao movimento, a visão da crítica e do público sobre as obras exibidas, os cineastas, seus filmes e personagens, bem como a sociedade que os produziu, são elementos fundamentais para a compreensão do significado do Cinema Novo no âmbito geral da estética e da história do cinema discutidos neste livro.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior. Os cinemanovistas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país –

desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem “ruins” ou “mal feitos”, embora “estimulantes”, conforme opiniões da época.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiriam também um novo modo de filmar.

Jean-Claude Bernardet lembra que poderia haver funções dramáticas ou conscientizadoras na precariedade técnica, e até mesmo estética, da produção inicial do Cinema Novo. Classificados pelo crítico como frutos de uma “vanguarda cultural”, seus filmes buscariam responder a questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período: o que deveria dizer o cinema brasileiro; como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição. Eram perguntas que surgiam em vários pontos do país. As respostas em forma de filmes, ainda segundo Bernardet, vinham impregnadas do radicalismo e da violência característicos dos anos 1960. A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, como prometia o célebre lema do movimento.

Foi no final dos anos 1950 que a maioria dos futuros cineastas se conheceu, em particular aqueles considerados neste recorte como fundadores do Cinema Novo – Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves –, todos com trajetórias parecidas, começando como cinéfilos, membros de cineclubes, depois passando à crítica para, em seguida, experimentarem a realização em filmes de curta-metragem, entre os quais se destacam: *Pátio* (1959) e *A cruz na praça* (1959, inacabado), de Glauber Rocha; *Caminhos* (1957) e *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni; *O mestre de Apipucos* e *O poeta do castelo* (1959) e *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade; *Domingo* (1961) e *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), de Carlos Diegues; e *Pedreira de São*

Diogo (1962), de Leon Hirszman.¹ O único que adiou essa estréia foi David Neves, com *Colagem* (1966) e *Mauro, Humberto* (1964).

É evidente que a mobilização em torno de um novo cinema brasileiro não se restringia aos seis nomes aqui enfatizados, contando com um número expressivo de pessoas interessadas, não apenas no Rio de Janeiro, mas também na Bahia, em São Paulo, na Paraíba e em Minas Gerais, para citar os lugares mais conhecidos. Cineastas diversos tiveram papel importante na produção cinematográfica da época, embora não sejam considerados estritamente cinemanovistas. Glauber Rocha, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e Carlos Diegues foram os principais articuladores de muitos dos acontecimentos que resultaram nos primeiros filmes do chamado Cinema Novo. Principalmente, eles são os cineastas que, ao longo da década de 1960, darão continuidade a um processo de realização conjunta, de certa forma, uma proposta de cinematografia coletiva.²

A história em cena

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário.

A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos – social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas-

1. *Couro de gato*, *Escola de Samba Alegria de Viver* e *Pedreira de São Diogo*, mais *Um favelado* (Marcos Farias) e *Zé da Cachorra* (Miguel Borges) são episódios de *Cinco vezes favela* (1962), filme produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

2. Embora também filmando na mesma época, Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, 1963) e Ruy Guerra (*Os cafajestes*, 1962; *Os fuzis*, 1964), um pouco mais velhos, seriam precursores do Cinema Novo, ao passo que nomes como os de Walter Lima Júnior (*Menino de engenho*, 1965), Eduardo Coutinho (*Cabra marcado pra morrer*, 1985) e Arnaldo Jabor (*A opinião pública*, 1966), por exemplo, formariam já uma segunda geração do movimento.

metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil.

Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes na região Nordeste. Mais tarde, os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país.

Alguns desses temas estão nos filmes *Ganga Zumba, rei de Palmares* (1963) e *Os herdeiros* (1970), de Carlos Diegues; *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. A liberdade, discutida por meio da escravidão e da permanência da pobreza que caracteriza a situação dos negros no Brasil; a revolução latente no Nordeste, potencializada por fome, violência e falta de perspectivas para o homem nordestino, oprimido pelo “coronelismo” e pelo misticismo religioso; a recente história política do país e a direção dada ao seu desenvolvimento aparecem representadas nesses filmes.

Entre os cinemanovistas, Carlos Diegues faz o cinema mais vinculado a acontecimentos históricos. Também se referindo ao próprio passado em seu longa-metragem de estréia, ele volta a Alagoas, seu estado natal, para filmar uma narrativa muito ouvida na infância, a do Quilombo de Palmares. *Ganga Zumba*, segundo o diretor, seria uma “fábula negra” sobre a liberdade, contada através do árduo percurso de um pequeno grupo de escravos para levar o jovem Antônio – Ganga Zumba, neto de Zumbi – da fazenda em que vive como escravo até o mítico quilombo, onde será coroado rei de Palmares. O filme, marcado pela precariedade de produção, transforma a luta pela liberdade dos escravos do século XVII em imagens quase atemporais das dificuldades dos negros em conquistar direitos básicos na sociedade brasileira. *Ganga Zumba*, por outro lado, retrataria os ancestrais dos pescadores negros de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), que continuariam vivendo na condição de quase escravos, explorados pelos brancos, ainda donos de sua força de trabalho. Ambos os filmes valorizam a história dos negros, e a riqueza de sua cultura é

pela primeira vez abertamente enfocada no cinema brasileiro. Além de criarem a versão negra do herói cinematográfico, tanto Carlos Diegues quanto Glauber Rocha mostram a força, a coragem, a beleza e a sensualidade de homens e mulheres negros. Esses dois filmes explicitam o desejo de reconstituir a história do Brasil do ponto de vista dos vencidos, de refletir sobre a permanência da injustiça e da falta de liberdade que determina a trajetória dos afro-descendentes brasileiros.

Na segunda vertente temática do Cinema Novo, *Deus e o diabo na terra do sol* causa impacto ao usar os beatos e cangaceiros historicamente presentes no Nordeste como suporte para a discussão de problemas sociais contemporâneos. Ambientado no sertão, logo após a morte de Lampião, em 1938, o filme trata de personagens que se rebelam contra a miséria e a exploração na região. Baseando-se no real, na presença de coronéis, matadores, cangaceiros e místicos na pobreza nordestina, o filme introduz um dado novo, a emergência da transformação da sociedade pela conscientização e luta contra uma situação que parecia imutável ao longo dos cinco séculos de nossa história.

O momento em que Glauber Rocha situa a narrativa é o do término do ciclo dos vários movimentos messiânicos e do cangaceirismo, com a morte de Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião. Por meio desses elementos, o cineasta examina as formas nordestinas de resistência popular, para mostrar a insurreição de líderes em um sistema de opressão, embora sejam revoltas não-revolucionárias, visto que o beato seria um rebelde metafísico e o cangaceiro, um rebelde anarquista, segundo sua definição. Para o autor, o filme não é “realista”, e sim uma “crítica” que usa dramaticamente figuras históricas dessas revoltas nordestinas.

O beato do filme era a fusão de dois beatos reais. Já Antônio das Mortes foi inspirado no mais conhecido matador de cangaceiros da região, que havia matado Corisco em situação semelhante à do filme. O personagem, porém, é ampliado, para sintetizar os matadores de cangaceiros do sertão com os jagunços do sul da Bahia, fronteira com Minas Gerais, sobre os quais o cineasta ouvira tantas histórias em sua infância. Em 1968, Glauber Rocha retorna ao mesmo tema em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de modo mais abstrato, trazendo de volta Antônio das Mortes para o Brasil contemporâneo. Com outra percepção do cangaço, o personagem agora tomava consciência de que o inimigo não era o cangaceiro, mas os coronéis de quem recebia dinheiro para matar. Essa conversão de Antônio das Mortes indica também uma trajetória de mudanças vivida pelo próprio Cinema Novo ao longo dos anos 1960.

Em sua terceira grande temática, o Cinema Novo abordou a história política brasileira em *O desafio*, *Terra em transe* e *Os herdeiros*. *O desafio* faz quase uma “história imediata”, quando trata do impacto causado pelo golpe militar de 1964 sobre jovens intelectuais que acreditaram em uma revolução popular no país. *Terra em transe* amplia essa discussão ao mostrar os antecedentes e as trágicas consequências desse golpe, engendrado por lutas entre posições ideológicas diversas. Ocupando-se de um período mais longo, *Os herdeiros* traça um panorama político dos anos 1930 até a implantação da ditadura total – o chamado golpe dentro do golpe – com a decretação do Ato Institucional Número 5 (AI-5), em dezembro de 1968.

Menos presos a circunstâncias históricas, *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965) apresentam tipos de vida e comportamentos de pequenas cidades do interior, paradas no tempo, estagnadas em suas atividades econômicas, sem uma dinâmica urbana, como se toda a recente movimentação em torno do desenvolvimentismo não atingisse a maior parte do país. Ao contrário dessas cidades quase rurais, há um núcleo urbano em ebulação, que se transforma ao longo da década de 1960. É o Brasil do litoral, em especial o da região Sudeste, onde se concentra o dinamismo das mudanças. *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966) aproximará o “velho” e o “novo”, a falta de perspectivas do campo e a busca de oportunidades, nem sempre bem-sucedida, na cidade grande. *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman, e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) mostraram aspectos da mentalidade, dos costumes e dos comportamentos de um Brasil múltiplo, rico-pobre, tradicional-moderno, rural-urbano, cujas maiores cidades inchavam-se pela migração, sobretudo nordestina, de homens e mulheres obrigados a abandonar seus lugares de origem para não morrerem de fome. Ainda no universo da dicotomia brasileira, *Memória de Helena* (David Neves, 1969), metaforicamente, tentará reconstituir uma memória do próprio Cinema Novo na rica e conturbada década de 1960.

Fora do âmbito da ficção, há uma produção de cinema documentário, de curta-metragem em sua maior parte, que reforça o interesse do Cinema Novo pela dimensão histórica dos acontecimentos. De modo diverso, os cinemanovistas observaram vários aspectos da realidade brasileira: o futebol em *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962); o analfabetismo em *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964); a questão étnica em *Integração racial* (Paulo César Saraceni, 1964); a política em *Maranhão 66*

(1966), *Amazonas, Amazonas* (1965) e 1968 (1968), de Glauber Rocha; e ainda o cinema em *Colagem* (1966) e *Mauro, Humberto* (1964), de David Neves.

Garrincha, alegria do povo, único longa-metragem entre os documentários citados, foi concebido como um estudo sobre o complexo mundo do futebol no Brasil, usando a figura de um de seus mitos para conduzir a análise. Embora o filme não se realize como o projeto inicial de “cinema-verdade”, resulta em um sofisticado trabalho de montagem, no qual são empregadas diversas fontes de arquivo, como fotografias, cópias de jogos, jornais cinematográficos e filmagens na cidade natal do jogador. Esse documentário era um pretexto para mostrar o povo brasileiro em sua variedade de rostos, expressões, gestos e sentimentos proporcionados pelo futebol. O elogio à simplicidade e ao talento do jogador estende-se ao Brasil, visto principalmente pela qualidade de seu povo. As cenas finais acompanham as pessoas saindo do estádio – torcedores, ambulantes, policiais – até deixá-lo vazio. A seguir, vê-se a multidão enfrentando trens cheios para chegar aos subúrbios, distantes locais de moradia do povo pobre que lota os estádios a cada jogo. Logo, tudo recomeça. Novo jogo, outra vez as pessoas dirigindo-se às arquibancadas, o estádio cheio, as satisfações e angústias do jogo, as esperanças depositadas nos ídolos. Assim, o torcedor reabasteceria suas forças a cada domingo, para conseguir repetir na vida diária o ritual da ida ao trabalho para garantia da sobrevivência. O filme sugere que o futebol é, na verdade, uma fuga dos dramas cotidianos ou, ainda, uma manifestação da “desesperada alegria do povo brasileiro”, como afirmou Glauber Rocha (1963, p. 124).

Por um cinema da fome

Em 1965, já respeitado internacionalmente por *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha escreve “Uma estética da fome”, uma das mais conhecidas referências quando se pensa em Cinema Novo.³ Em linhas gerais, é a concepção estética que simboliza o movimento desde o início de sua

3. “Uma estética da fome” foi publicado na *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 3, julho 1965, pp. 165-170. Em seguida, aparece com o título “Eztetyka da fome” em Glauber Rocha (1981, pp. 28-33).

produção até 1966-1967, período no qual as condições políticas no Brasil tornaram-se cada vez menos favoráveis à liberdade de expressão artística.

A argumentação de Glauber Rocha baseia-se na crise de dependência crônica da América Latina – permanentemente colônia – para afirmar que o Brasil, tal como o continente latino-americano, era um país subdesenvolvido, dominado pela fome. Em sua “tese”, as imagens da realidade brasileira de pobreza, injustiça social e alienação – ou seja, da “fome latina” – estariam sendo representadas e discutidas pelo Cinema Novo, não apenas como “sintoma” da situação de miséria generalizada (econômica, política, cultural e artística), mas tratadas como “o nervo de sua própria sociedade” (Rocha 1981, p. 30).

Diante do êxito conquistado no exterior por um cinema que não explorou o exotismo da cultura brasileira nem criou uma arte “universal” ou panfletária para ser reconhecido, Glauber Rocha justificava a força de “uma estética da fome” diante do que seria “nossa maior miséria” – a impossibilidade de compreendermos a fome quando a sentimos –, por entender a trágica limitação imposta por essa fome, justamente assumindo a condição de faminto. Por isso, o Cinema Novo haveria descrito, poetizado, discursado, analisado e excitado os temas da fome pela representação de uma “galeria de famintos”, que comiam terra e raízes, roubavam, matavam e fugiam para comer, “personagens feias e sujas, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras” (*ibid.*).

Ao afirmar sua originalidade em sua própria fome, o Cinema Novo conceberia uma arte inovadora, reveladora e potencialmente transformadora com seus filmes “feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto” (*ibid.*, p. 31). O “miserabilismo” do qual o movimento era acusado – tanto por parte da crítica especializada quanto do público brasileiros, que se recusavam a se reconhecer naqueles personagens esfomeados – mostrava, na verdade, a capacidade dos cinemanovistas de pensar o Brasil. Seus filmes não reforçariam a fantasia desenvolvimentista, que criara uma pequena ilha de modernidade no país, mas refletiriam sobre os graves problemas da realidade nacional, no campo e na cidade, mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto.

Ainda para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, o que a induzia, no caso do cinema, a querer ver belas imagens na tela, mesmo que não as visse ao seu redor, e o Cinema Novo tivera a coragem de tocar nessa enorme ferida. Mais do que isso, ao assumi-la, identificar-se com

ela, pôde torná-la um dado a seu favor. Além de um importante traço de originalidade, admirado internacionalmente, essa fome gerava criatividade, conscientização e novas formas de conhecimento, por meio de sua “mais nobre manifestação cultural”: a violência. Contudo, uma violência não ligada ao ódio, e sim a “um amor tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação” (*ibid.*, p. 32).

Instaurador de “uma cultura da fome”, infiltrando-se em suas próprias estruturas para superar-se pela violência, o Cinema Novo, cuja força surgia de sua fraqueza, seria um movimento engendrando seu próprio fim. Citando alguns títulos cinemanovistas como exemplos da evolução interna dos “estágios do miserabilismo em nosso cinema”, Glauber Rocha ressaltava o amplo espectro do interesse temático do Cinema Novo – que iria do fenomenológico, social, político, poético, demagógico, experimental, documental até a comédia – para mostrar como esse projeto, que então se realizava na “política da fome”, resolveria sua contradição ao produzir um conjunto significativo de filmes, levando o público a tomar consciência de si mesmo, propósito essencial de sua “arte revolucionária”.

Um golpe no Cinema Novo

Como outros segmentos artísticos, o Cinema Novo também foi surpreendido pelo golpe militar de 1964. Muitas pessoas foram presas, perseguidas, promovendo-se um clima generalizado de apreensão e medo. A súbita mudança política atinge três projetos cinemanovistas, em fases diferentes de produção: *Deus e o diabo na terra do sol*, pronto, já havia sido escolhido como representante oficial do Brasil no Festival de Cannes daquele ano; *Maioria absoluta*, rodado e montado, ainda precisava ser finalizado; *Integração racial*, apenas rodado.

Na última semana de março de 1964, depois de uma sessão consagradora de *Deus e o diabo na terra do sol* para a crítica, no Rio de Janeiro, Glauber Rocha leva esse seu segundo longa-metragem a Cannes. *Vidas secas* e *Ganga Zumba* também foram ao festival como convidados, fora da competição. Essa expressiva participação em um evento tão importante afirmava a projeção do Cinema Novo no âmbito cinematográfico internacional.

Em *Maioria absoluta*, mais uma vez a realidade social brasileira será o tema de Leon Hirszman. Inspirando-se na idéia de “cinema-verdade”, ainda em curta-metragem, ele realiza esse documentário para denunciar o analfabetismo dominante no país. Diante do tema, a censura proíbe o filme até o início dos anos 1980. Esse talvez tenha sido o primeiro filme cinemanovista não exibido no Brasil por causa da censura militar.

Integração racial, de Paulo César Saraceni, constitui-se de entrevistas e pesquisa sobre a integração racial no Brasil. Apresenta múltiplos planos da questão acerca do lugar ocupado por diversas etnias, os negros em particular, na sociedade brasileira. Apesar das dificuldades políticas, o filme é concluído e, sem submetê-lo à censura, o diretor envia uma cópia para a Itália, onde participaria de um festival.

O golpe militar, portanto, inviabiliza o projeto original dos cinemanovistas de discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, da ida dos cineastas aos locais onde o real seria enquadrado, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer “cinema-verdade”. A situação política do país aborta, ainda, a tentativa de Leon Hirszman de filmar outro documentário-verdade, *Minoria absoluta*, uma espécie de complemento do filme anterior, uma vez que pretendia ouvir a voz dos universitários brasileiros, que representavam então 1% da população.

A produção do Cinema Novo ficou quase paralisada até o ano seguinte, quando aos poucos os cineastas começam a encontrar brechas para possíveis realizações, mais ou menos provocadoras. Os cinemanovistas são obrigados a redefinir seus projetos para adaptar o movimento estética e tematicamente às circunstâncias impostas pelo regime militar. Assim, entre 1965 e 1967, cada um dos componentes do grupo filma um longa-metragem, em circunstâncias diferentes, mas tentando manter certa coerência com o ideário do movimento, ainda que uma dura lição tenha sido aprendida – seus filmes não tinham força nem poder para transformar a realidade como chegaram a crer. Por isso, restava voltarem-se sobre o processo que engendrara o próprio Cinema Novo para entender o que acontecera e, sobretudo, abrir outros caminhos possíveis para sua expressão.

Apesar da desarticulação inicial, o grupo volta a descobrir meios para a produção de filmes. Será então um período bastante criativo, resultando em obras de temáticas e estéticas múltiplas. Algumas se destacam nesse momento: *A grande cidade*, *O desafio* e *Terra em transe* – uma espécie de

metacinema, com os filmes discutindo, cada um a seu modo, aspectos do Cinema Novo em sua realidade anterior. As obras seguintes de Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade não seguiram a mesma direção: o primeiro realiza um filme de “encomenda”, *A falecida*, uma adaptação da peça homônima de Nelson Rodrigues, embora deixe sua marca pessoal nessa história passada em um subúrbio carioca; e o segundo vai para o interior de Minas Gerais filmar *O padre e a moça*, inspirado em um poema de Carlos Drummond de Andrade.

Carlos Diegues questiona cinema e realidade em *A grande cidade*, sua segunda experiência na direção de longa-metragem, para reintroduzir o Cinema Novo na temática urbana, incorporando a pesquisa do cinema rural que se destacara até então. Ele conta “as aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe”, conforme afirma o subtítulo do filme ou, ainda, “a estória de uma mulher e três homens que vieram tentar a sorte na cidade grande e de como, à procura da felicidade, encontram o amor, a morte e até mesmo certas alegrias”, segundo o material de divulgação.

Além da intenção primeira de trazer os problemas do Nordeste para o centro econômico e cultural do Brasil, aludindo à grave questão da migração nordestina para o sul do país, Carlos Diegues propõe quase um recomeço para o movimento. Realizado em 1966, depois de enfrentado o medo inicial – outro aspecto relevante do filme – gerado pela violência do golpe militar, *A grande cidade* baseava-se no que já havia sido feito para apontar novas direções ao Cinema Novo, mesmo em seu âmbito comercial, pois teve boa acolhida da crítica e do público, tornando-se um sucesso de bilheteria, fato incomum na história cinemanovista.

Tal como nos filmes, no espetáculo vivido na rotina da grande cidade, os habitantes comportavam-se como atores que representavam sem compreender de fato os papéis que desempenhavam, sem discutir a validade de suas atuações, sem ter a dimensão da importância de sua presença no enredo que, em regra, desconheciam. Um personagem, como *alter ego* do diretor, indaga aos transeuntes nas ruas da grande cidade: “A que horas você acordou, quantas horas trabalhou, a que horas vai dormir?”. E, olhando diretamente para a câmera, pergunta aos espectadores: “O que é que vocês estão fazendo no cinema?”. E quanto aos cineastas, poderiam eles responder às perguntas propostas? Em outras palavras, por que fazer filmes, por que assistir aos filmes?

As duas produções seguintes, *O desafio* e *Terra em transe*, tiveram trajetórias bem diferentes. Em primeiro lugar, traziam a política para o centro

do debate, agora não mais questionada por seus resultados sociais, como em *A grande cidade*, e sim como tema fundamental de ambos os cineastas. Não por acaso, os dois filmes tiveram problemas com a censura, mesmo sem o rigor que vigoraria a partir de 1968. *O desafio*, rodado em 14 dias de maio de 1965, seria exibido apenas em abril de 1966, depois de oito meses retido no Departamento Federal de Segurança Pública. Quanto a *Terra em transe*, filmado em 1966, somente chegou às telas brasileiras depois de premiado na Europa, levado clandestinamente para ser exibido no Festival de Cannes em maio de 1967.

Paulo César Saraceni, ainda no início de 1964, filmou uma espécie de aprofundamento da questão sobre a libertação da mulher, objeto de seu longa-metragem anterior, *Porto das Caixas*. Porém, diante da perplexidade generalizada provocada por aquela “revolução” às avessas, o cineasta abandona essa idéia e faz outro filme, *O desafio*, cujo tema era a angústia de um intelectual de esquerda logo depois do golpe que acabou com a frágil democracia brasileira sob o pretexto de combate ao comunismo. *O desafio* era, para Saraceni, o grito sufocado na garganta dos que viram seus projetos artísticos e individuais abalados por um regime militar. Baseado em atividades e conversas vistas e ouvidas, segundo o diretor, aquele era um “filme-manifesto”, um “filme-guerrilha”, que precisava ser feito para dizer ao espectador, em cada fala, que tinha havido um golpe de Estado no Brasil. Seu personagem principal era um jovem jornalista, com pretensões literárias, que acreditava em uma revolução popular no Brasil. Com a nova realidade imposta pela força das armas, ele se vê impotente, coletiva e existencialmente. *O desafio* é o desenrolar dessa crise, manifesta na sua relação amorosa e na impossibilidade de continuar a escrever um livro. Todos os projetos concebidos, assim como a vida cotidiana, não poderiam prosseguir diante da tragédia que se abatera sobre o país. Cada personagem do filme reage ao fato de modo diferente: a mulher acredita que o amor do casal está acima da política; um colega de trabalho reconhece o fracasso da ilusão, mas aceita seguir adiante da melhor forma possível; outro, um intelectual mais velho, opta pelo cinismo; um empresário burguês sente-se aliviado, pois o perigo que cercava sua classe social fora superado. O atormentado jornalista era, então, o depositário do peso da derrota, do fim daquele sonho de uma sociedade mais justa, de um país mais humano.

Se *O desafio* causa fortes reações entre a crítica, *Terra em transe*, o terceiro longa-metragem de Glauber Rocha, surge como uma bomba no meio

cinematográfico brasileiro. Provoca enorme polêmica, desagradando a grande parte da crítica especializada, bem como a vários setores da intelectualidade política do país, de direita e de esquerda. *Terra em transe*, segundo o autor, é uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se encontram em choque, distantes do caminho revolucionário, o único válido e consequente na luta pela transformação social. Com amargura e violência, o filme critica, entre outros segmentos, os intelectuais de esquerda, os teóricos dos partidos comunistas, que se unem freqüentemente à burguesia para apoiar o populismo demagógico, mas são sempre traídos quando essa burguesia sente os perigos de sua aliança. O filme, ainda para Glauber Rocha, seria mais uma expressão poética do que ficcional, pois sua narrativa rompe com a linearidade, evitando a cronologia. Em sua estrutura livre, cada seqüência é um bloco isolado, narrado em estilos diversos, que procura analisar um aspecto desse tema complexo. Usando o delírio verbal de um poeta que está morrendo, vítima da polícia/política, *Terra em transe* é a história do ápice de uma revolução frustrada (Rocha 1997, p. 274).

A memória do poeta fará emergir as várias metáforas que caracterizam aquele país latino-americano imaginário, chamado Eldorado, muitíssimo parecido com o Brasil. *Terra em transe* é um filme político, que expressa uma determinada reação da geração cinemanovista diante do triunfo da direita no país com o golpe militar de 1964, embora isso seja negado pelo autor. Com estética inovadora no cinema brasileiro, o filme propõe uma análise daquele momento de perda de ilusões, superação de certa ingenuidade política, questionamento das potencialidades revolucionárias do povo, antecipando também o processo que levaria ao fechamento completo do regime a partir de dezembro de 1968.

Essas duas obras são, portanto, conduzidas por personagens próximos à realidade vivida pelos próprios cineastas – um jornalista-escritor tornado impotente pela ditadura para a produção literária e até para o amor, em *O desafio*; e um jornalista-poeta dividido por ligações afetivas e ideológicas opostas, um homem dilacerado entre a poesia e a política, em *Terra em transe*. Esses personagens representariam posições de artistas e intelectuais brasileiros diante do regime imposto pela força. O escritor rende-se aos fatos, ao passo que o poeta seria um de seus amigos mortos pela repressão militar. Já depois de 1968, em *Os herdeiros*, Carlos Diegues mostrará uma terceira posição existente nesse universo, a do jornalista arrivista, que não sofre com os acontecimentos, ao contrário, tira proveito deles em nome do poder e do dinheiro.

Uma censura maior que a fome

Embora o regime militar dificultasse cada vez mais a produção de seus filmes, o Cinema Novo insistia na continuidade de sua expressão cinematográfica. A partir de 1967, o Brasil vive um período de grande agitação política, sobretudo ao longo de 1968, com confrontos de estudantes, artistas e intelectuais contra o governo, que respondia com violência crescente. Avolumavam-se os processos no Departamento de Censura para interditar obras das várias manifestações artísticas e os cinemanovistas eram bastante visados.

Em 1967, sem querer retomar os embates com os censores, Leon Hirszman filma *Garota de Ipanema*, e Paulo César Saraceni realiza *Capitu*, uma adaptação da obra de Machado de Assis. Era o Cinema Novo ajustando-se mais explicitamente à desfavorável conjuntura política. Ainda que os outros membros do grupo estivessem ocupados com futuros filmes, já se notava certa dispersão do movimento como projeto coletivo, pois cada um buscava individualmente produzir algo possível na nova realidade. Não haveria, naquele momento, como se expressar por meio daquele cinema da fome, conforme seu projeto estético original.

Garota de Ipanema gerou muita expectativa em torno daquela que seria a primeira superprodução do Cinema Novo – um filme caro, colorido, com um grande elenco e uma equipe técnica profissional – sobre a vida de uma garota de família abastada, seus primeiros amores, namorados, festas, enfim, o cotidiano de uma adolescente da alta classe média do Rio de Janeiro. Esse projeto de Leon Hirszman pretendia-se uma experimentação de linguagem, incluindo improvisações durante as filmagens, com a maior parte do elenco composta por participações especiais de amigos, artistas e intelectuais. Seu objetivo maior era conseguir fazer “a antimistificação daquela garota que não era feliz”, pois aquela não seria a hora de apoiar a idéia da juventude alegre e dourada, e sim de mostrar a tristeza e a dor existentes nesse universo, a constante não-realização desses jovens, “um pouco como a *Cinderela frustrada de Ipanema*”, dizia o cineasta. A intenção dos realizadores era, portanto, refletir sobre uma falsa alegria que dominava o imaginário sobre Ipanema, em uma atmosfera característica da Zona Sul carioca.

A crítica não aprovou o resultado do arrojado projeto. Salvo algumas vozes dissonantes, como a de David Neves, a maior parte dos críticos foi impiedosa com *Garota de Ipanema*. Destacou-se a frustração em torno de um

filme que tinha tudo para ser bom, atraente, mesmo no exterior. Todavia, para além da rejeição, *Garota de Ipanema* foi visto como indício de superação da fase inicial do Cinema Novo, que passaria a buscar o caminho da indústria, do grande público e não apenas da qualidade, “paixão da crítica especializada e fracasso de público”, como ficou rotulado. Reduziu-se assim a tentativa de filme experimental de Leon Hirszman à abertura do Cinema Novo ao dito “cinema de arte industrial” – belos e agradáveis filmes coloridos, como os estrangeiros, dizia-se então –, exatamente aquele cinema que Glauber Rocha chamava de “digestivo” em sua concepção de uma “estética da fome”.

Analisado hoje, é impossível negar a *Garota de Ipanema* um admirável valor documental de certa visão cinematográfica de comportamento, moda, expressão da época, além de ser quase um inventário do mundo artístico, em especial dos músicos, e intelectual da cidade do Rio de Janeiro. Tal como a garota de Leon Hirszman, o país estava dividido entre a ditadura e a luta pela redemocratização, entre a direita e a esquerda, entre a dor e a festa. De alguma forma, o diretor lembrava o Brasil real àquele pequeno universo onde ele não era subdesenvolvido. Ou ainda, percebido de outro ângulo, retomava a idéia da “desesperada alegria” brasileira, agora vivenciada por um segmento social privilegiado.

Enquanto *Garota de Ipanema* ocupava algumas salas de cinema e decepcionava críticos e público, Paulo César Saraceni terminava as filmagens de *Capitu*, cuja ação concentra-se na fase adulta dos personagens de *Dom Casmurro*, período entre 1865 e 1872. Além de evitar o risco de ser censurado, *Capitu* também apontava para o aspecto mercadológico do Cinema Novo, notadamente por ser o primeiro filme de Saraceni com a ambição de atingir mais de 100 mil espectadores.

No lançamento, em agosto de 1968, o diretor negava que não houvesse em *Capitu* preocupações políticas, como em seus filmes anteriores. Embora menos evidentes, talvez camufladas pelo fato de a ação ocorrer no século XIX, elas seriam encontradas na busca das raízes da decadência da burguesia brasileira. O cineasta afirmava ainda sua constante intenção de abordar o “problema humano, social, político de uma época, ou de um lugar, através dos personagens”, como fizera nos outros trabalhos, mantendo-a agora na relação Capitu-Bentinho-Escobar, as figuras centrais da obra.

Essa leitura política será menos valorizada quando Paulo César Saraceni tratar de *Capitu* em sua autobiografia, publicada em 1993. Ele vai afirmar a projeção, no personagem Bentinho, do seu próprio ciúme na

complicada relação amorosa que mantinha com a atriz Isabela, protagonista do filme. Além disso, ao contar sua versão dos acontecimentos de maio de 1968, na Itália e na França – onde apresentaria o filme nos festivais de Pesaro e Cannes, que naquele ano nem chegaram a acontecer –, Saraceni vê em *Capitu* o anúncio das mudanças de comportamento e valores que emergiram na década de 1960, culminando nas revoltas dos estudantes, não somente na Europa, mas também no Brasil.

Novamente, a crítica carioca divide-se em torno de um filme cinemanovista. A recorrente restrição ao filme, mesmo entre aqueles que o elogiaram, foi a atuação de Isabela como a enigmática mulher “de olhos oblíquos” machadiana. Ao responder às críticas, Paulo César Saraceni apresenta a concepção geral de seu filme, defende a escolha dos atores, explica como usou a câmera para fazer com que o espectador participasse das neuroses de Bentinho, mas se conservasse distante de *Capitu*, para cultivar sua dissimulação, afirmando ainda que *Capitu* era “um filme de mistério e de suspense”. Porém, quem sabe para manter a dimensão política do projeto estético do Cinema Novo, logo em seguida, disse que usara a cenografia, os figurinos, as sutilezas de gestos e olhares “para pintar a decadência de uma aristocracia rural, o fim do segundo império, a aproximação da república e a abolição da escravatura, como está no *Dom Casmurro* e em Machado de Assis”, pretendendo também que sua adaptação dessa obra do século XIX indicasse as angústias de seu próprio tempo.

Talvez os realizadores de *Capitu* tenham mesmo conseguido esse elo com o presente, na medida em que todo o filme, independentemente do fato de sua ação situar-se no passado ou no futuro, fala de seu próprio tempo. Não há dúvida de que *Capitu* expressa determinada visão de mundo dos anos 1960, sobretudo na abordagem das relações amorosas, em uma cenografia do século XIX. No entanto, o filme aponta angústias de seu tempo, como queria Saraceni, muito mais pelo que não diz, não mostra, não discute, ou seja, por seu silêncio sob a “voz” de Machado de Assis. *Capitu*, tanto quanto *Garota de Ipanema*, é assim testemunha da mudança de direção imposta à política do Cinema Novo.

E da fome fez-se alegoria

A necessidade de camuflagem de idéias esboçada por *Garota de Ipanema* e *Capitu* será aprofundada com a instauração do AI-5, no final de

1968, que eliminou a constituição e fechou o Congresso Nacional, instituindo uma explícita e declarada ditadura no Brasil. Esse segundo e definitivo golpe do regime militar aumentou o distanciamento do Cinema Novo de sua temática social e política, levando-o a uma fase de reflexão sobre seu próprio cinema, a cultura e a história brasileira recente.

A conjuntura política mais restritiva às expressões artísticas atinge as principais produções do Cinema Novo em andamento – *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, rodado e montado, estava em fase de mixagem, e *Macunaíma*, *Memória de Helena* e *Os herdeiros* ainda estavam sendo preparados. Como resultavam de projetos adaptados ao regime de censura prévia, esses filmes já refletem outra etapa do movimento, voltada à auto-reflexão, buscando um olhar em perspectiva daquela geração que acreditou na existência de um processo revolucionário no Brasil, bem como numa visão mais abrangente da realidade, para entender a complexidade da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que tinha de tentar driblar a censura para exibir os filmes que conseguia produzir.

Ao longo de 1968, Glauber Rocha negocia com a televisão francesa a retomada do personagem Antônio das Mortes em um filme, com a possibilidade de ampliá-lo para uma série de 13 episódios, surgindo daí *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Joaquim Pedro de Andrade elege o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como forma de expressar sua visão do país. David Neves volta a Diamantina, sua cidade natal, para reencontrar imagens do passado e construir *Memória de Helena*, sua estréia na direção de longa-metragem. E Carlos Diegues realiza *Os herdeiros*, na tentativa de discutir Getúlio Vargas em um filme de ficção.

No retorno de Antônio das Mortes ao sertão da Bahia, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, explicita-se outra leitura dos problemas sociais brasileiros, bastante diversa daquela vista em *Deus e o diabo na terra do sol* cinco anos antes. Trazendo à tona novamente seus personagens do passado – místicos, cangaceiros, coronéis –, Glauber Rocha agora diria não haver traços definidos entre Deus e o Diabo, entre o bem e o mal, como também não haveria um agente deflagrador da utópica “revolução”, que o inimigo não é um, e sim vários e mutáveis. O misticismo já não é o depositário da alienação nem o cangaço é o prenúncio da transformação. O matador de cangaceiros descobre ter lutado sempre contra o inimigo errado: em vez de ajudar o “povo” a libertar-se matando beatos e cangaceiros, ele servira ao poder dos coronéis, por desconsiderar a força da cultura popular, a única capaz de engendrar suas

próprias saídas. E no personagem do sarcástico e impotente professor, representado por um Othon Bastos claramente inspirado na figura de seu diretor, estava delineada ainda uma nova postura de Glauber Rocha diante da idéia do intelectual/artista revolucionário.

Apesar de toda riqueza simbólica e também visual na ousada composição de imagens em cores fortes, Glauber Rocha julgava *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* o seu filme mais comercial – que poderia ser visto como um filme de aventuras –, por isso, tinha certeza de que não haveria problemas com a censura, o que de fato aconteceu. Concorrendo ao Festival de Cannes, em maio de 1969, ganha o prêmio de melhor direção. Mais uma vez, o sucesso no exterior abre para o cineasta grandes espaços na imprensa nacional, ajudando a recepção do filme entre público e crítica no Brasil.

Quanto a *Os herdeiros*, título que substituiu o proibido *O brado retumbante*, idéia original de Carlos Diegues, pretende ser um painel da história do Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, quando este deixava de ser um país agrário para viver um processo de industrialização modernizador das estruturas sociais, políticas e econômicas, desde Getúlio Vargas, passando pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, pela crise gerada pela renúncia de Jânio Quadros, pelo projeto das reformas de base de João Goulart, até chegar ao golpe militar de 1964. Segundo Diegues, uma das leituras do filme era uma espécie de balanço da sua geração acerca dos acontecimentos no Brasil desse período (1984, pp. 52-53). Inicialmente proibido pela censura, foi liberado em agosto de 1969, mas sua exibição comercial no Brasil ocorreria em maio de 1970.

Diferentemente de Glauber Rocha e Carlos Diegues, em suas revisões da própria obra e da história recente do país, Joaquim Pedro de Andrade usa a literatura para debruçar-se sobre a realidade brasileira. O cineasta fez uma brilhante adaptação cinematográfica do livro de Mário de Andrade, rigorosa e livre, fiel e pessoal, respeitosa e criativa, encantando os críticos e agradando tanto as platéias brasileiras, que *Macunaíma* se transforma no filme de maior sucesso de público da história do Cinema Novo. Com a coragem de Joaquim Pedro de reaproximar-se do estilo popular característico das antigas chanchadas, antes rejeitado pela concepção estética do movimento, o Cinema Novo faz quase uma despedida em grande estilo, tornando-se uma explosão de vida quando já se anunciava sua “morte”.

A idéia de vida depois da morte para o Cinema Novo será tema de *Memória de Helena*. Sob o pretexto de reconstituir a história de uma jovem que

se suicida por não conseguir se adaptar a padrões sociais rígidos e hipócritas, David Neves faz um balanço do movimento, sobretudo em sua dimensão de expressão artística baseada na idéia de amizade. Ou seja, a constante troca de idéias, o trabalho ao mesmo tempo aprendido e realizado em conjunto, a confiança na capacidade, sensibilidade e honestidade de propósitos do grupo seriam, para ele, as verdadeiras origens desse Cinema Novo que então encerrava sua fase juvenil, idealista, transgressora e, acima de tudo, fecunda para a cultura brasileira.

Da fome ao sonho

A trajetória definida pelos últimos filmes do Cinema Novo exprime-se em outro texto de Glauber Rocha, agora chamado de “Estética do sonho”⁴. Nele, o cineasta afirma sua consciência das mudanças políticas e mentais ocorridas na década de 1960, que impuseram alterações nos conceitos de “arte revolucionária” e na visão do seu tema correlato, a pobreza. Naquele momento, Glauber Rocha recusava qualquer estética – a “estética da fome” fora sua compreensão racional da fome em 1965 – e, como a razão já não era sua medida de uma obra de arte revolucionária, defendia a “mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (Rocha 1981, p. 221). Por isso, sua estética era então a do sonho, “único direito que não se pode proibir” (*ibid.*), sem justificativas ou explicações, emergindo da íntima relação com os temas de seus filmes, o sentido natural de sua vida, dizia ele.

A não-superação estética da “fome”, portanto, deveria ser respondida no domínio do “sonho”, matéria-prima da arte, e a produção seguinte dos cineastas fundadores do Cinema Novo, de algum modo, confirma essa idéia de uma “estética do sonho” na busca de novos caminhos expressivos possíveis, sem um fim específico, ou talvez programático, a ser alcançado. A liberdade do artista seria o objetivo mais precioso. Assim, entre 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política da ditadura militar, os cinemanovistas dispersaram-se, cada um tentando continuar a filmar.

4. Esse texto foi apresentado na Universidade de Colúmbia (Nova York), em janeiro de 1971, e publicado com o título “Eztetyka do sonho” em Glauber Rocha (1981, pp. 217-221).

Depois do sucesso internacional consolidado com *Antônio das Mortes*, título usado no exterior para *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber Rocha recebe propostas para filmar no exterior. Realiza *O leão de 7 cabeças*, no Congo, e *Cabeças cortadas*, na Espanha, ambos em 1970. No ano seguinte, processado pelo governo militar pelo texto “Uma estética da fome”, Glauber Rocha deixa o Brasil, vai para os Estados Unidos, Cuba, Itália e França, permanecendo exilado durante cinco anos. Na França, em 1972, monta *Câncer*, um longa-metragem experimental filmado em quatro dias no Rio de Janeiro, ainda em 1968.

Paulo César Saraceni, logo após *Capitu*, passa a fazer publicidade. Em 1971, retorna ao cinema para concretizar um antigo projeto de filmar o romance de Lúcio Cardoso *A casa assassinada*. No ano seguinte, filma *Amor, carnaval e sonhos*. Carlos Diegues, aproveitando a viagem para levar *Os herdeiros* ao Festival de Veneza, em 1969, permanece na Europa, em um auto-exílio de dois anos, em que não consegue dirigir filmes. Ao regressar, realiza *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Joanna Francesa* (1975). David Neves, depois de *Memória de Helena*, filma *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971), voltando a dirigir seus próprios filmes de ficção somente em 1979, período no qual trabalha em projetos de curta-metragem sobre escritores e em produções para a televisão.

Depois de *Garota de Ipanema*, Leon Hirszman filmaria outro longa-metragem apenas em 1971, *São Bernardo*. Embora uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, o filme é retido durante seis meses pela censura, sendo liberado por recurso judicial. Em 1972, Joaquim Pedro de Andrade realiza *Os inconfidentes*, um filme explicitamente político, contra os regimes autoritários, que, por ser baseado em documentos históricos da Inconfidência Mineira, não encontra problemas para ter seu certificado de exibição concedido. Esses dois filmes, considerados obras-primas de seus autores, transformam-se em uma espécie de peças de resistência do Cinema Novo, continuadoras de suas propostas estéticas iniciais, justamente no momento em que a repressão política o obrigava a dispersar-se.

Fora desse núcleo restrito dos fundadores do Cinema Novo, o cinema moderno brasileiro consolidava-se com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Santos, Luís Sérgio Person, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor, entre outros, e dos representantes de uma quarta onda de “novos” cineastas, como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Além deles, temos as sucessivas gerações que

continuam, com mais ou menos dificuldades, maior ou menor sucesso de público e de crítica, a fazer cinema no Brasil, tendo o Cinema Novo como uma inestimável referência histórica.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, J.C. (1978). *Brasil em tempo de cinema*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- DIEGUES, C. (1984). *Os filmes que não filmei*. Entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROCHA, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (São Paulo: Cosac & Naify, 2003)
- _____. (1981). *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme. (São Paulo: Cosac & Naify, 2004)
- _____. (1997). *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARACENI, P.C. (1993). *Por dentro do Cinema Novo; minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

12 **CINEMA NOVO ALEMÃO**

Laura Loguercio Cánepa

Dentre os “cinemas novos” que surgiram na década de 1960, o Cinema Novo alemão foi um dos que mais despertou a curiosidade internacional, pois o país, dividido após 1945 e traumatizado com o comprometimento político de seus cineastas durante o período nazista, demorou mais que seus ex-aliados para dar uma resposta cinematográfica significativa ao momento histórico do pós-guerra.

A resposta tardia daria origem a um processo duradouro. Apesar das várias fases e propostas estéticas, o movimento, resultado de uma massa crítica dirigida ao cinema da Alemanha Ocidental, levou à introdução de uma rede complexa entre público, realizadores e investidores, no caminho de promover um cinema nacional motivado culturalmente e economicamente viável, superando a tendência improvisada e vulnerável que se construíra no país durante a década de 1950.

Entre os “novos cineastas alemães” estavam Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, representantes de uma geração que, inspirada nos movimentos ligados ao cinema moderno, renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação da Alemanha e do mundo de então.

O cinema alemão no pós-guerra

Em 9 de maio de 1945, dia da rendição incondicional da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, todas as cidades importantes do país estavam

destruídas. A maior parte da população vivia em labirintos subterrâneos sem higiene, a fome ameaçava a todos, havia milhares de feridos para serem tratados, os serviços públicos estavam em colapso. Aos aliados, que haviam ocupado o país, cabia organizar as atividades básicas e suprir as necessidades de sobrevivência de uma população traumatizada. A vida cultural havia sido suspensa e todos os teatros e cinemas estavam fechados.

Mas, cerca de dois meses depois, já havia programação regular nas telas da Alemanha (Fehrenbach 1995, p. 2). Ao que tudo indicava, os cidadãos estavam dispostos a trocar seus poucos marcos por algumas horas de entretenimento e conforto nas salas escuras. Com a ajuda financeira internacional, que permitiu a sua rápida reconstrução, em pouco tempo a Alemanha já tinha mais salas de cinema do que em 1939. Por outro lado, quase nada havia sobrado da sua poderosa indústria cinematográfica.

Dividido por soviéticos e norte-americanos em 1948, o país se tornou uma importante arena para a Guerra Fria. No lado oriental, a República Democrática da Alemanha criara, em 1946, a Defa (Deutsche Film AG), empresa que pertencia ao Estado e monopolizava a produção cinematográfica do país. Segundo, de certa maneira, os preceitos da Ufa, os filmes da Defa eram realizados em grandes estúdios e primavam pelo rigor técnico e pela estética acadêmica. Os temas geralmente estavam ligados à denúncia do nazismo e à propaganda do novo regime, e a censura se intensificou com o passar do tempo. Entre os filmes mais importantes dos primeiros anos da Defa, destacam-se os de Wolfgang Staudte, como *Os assassinos estão entre nós* (1946).

Do lado ocidental, a República Federal da Alemanha também tinha sua produção cinematográfica controlada, mas, como explica Anton Kaes (1989, p. 10), os aliados do oeste não estavam interessados em reconstruir a indústria cinematográfica nativa, e sim em assegurar o mercado para seus próprios produtos. Cada vez mais distante do período de domínio da Ufa, a população consumia agora a produção estrangeira e os cinemas eram inundados por filmes feitos em Hollywood.

Timothy Corrigan (1994, p. 3) relata que, até meados dos anos 1960, a posição do governo da Alemanha Ocidental diante dos cineastas locais foi ambígua e frustrante: num esforço para revigorar o cinema nacional, garantiu crédito para os realizadores, criando impostos para incentivar a produção, mas essas providências levaram a uma certa burocratização do processo e favoreceram o controle estatal dos produtos cinematográficos. Como aponta Heide Fehrenbach (1995, p. 4), o processo de democratização política da

Alemanha Ocidental não se refletiu rapidamente na democratização de outras atividades, entre elas a produção cultural. A diferença com relação ao período anterior era relativa à menor quantidade de dinheiro disponível e a um compromisso menos intenso com a propaganda, mas o desejo de controlar o que o público deveria assistir não desapareceria por completo.

Assim, encorajavam-se apenas os filmes mais baratos e inócuos, criando-se uma indústria incapaz de competir com Hollywood (Corrigan 1994, p. 4). É evidente que isso não se deu sem protestos e tentativas de superação (empreendidos, sobretudo, por intelectuais que pertenciam a clubes de cinema), mas, de maneira geral, poucos filmes da Alemanha Ocidental na década de 1950 tiveram impacto artístico para público e crítica. Tais filmes, em sua maior parte dramas familiares e comédias cotidianas, encaixavam-se no modelo conhecido como *Heimatfilm* ("filme da terra natal" ou "filme de pátria"), nascido na década de 1930 e incentivado pelo regime nazista como forma de evocação de uma vida provinciana idealizada. Mais de 300 *Heimatfilmes* foram produzidos nesse período – e distribuídos no país por empresas norte-americanas. Muitos tiveram sucesso, entre eles *A jovem da Floresta Negra* (Hans Deppe, 1950) e *A doutora do povoado* (Paul May, 1958).

Nesse quadro, porém, algumas exceções precisam ser apontadas, como os trabalhos de Bernhard Wicki, diretor de *A ponte* (1959); do veterano Georg W. Pabst, que realizou *Aconteceu em 20 de julho* (1955) e de Staudte, então instalado do lado ocidental, que dirigiu *Rosas para o perseguidor* (1959). Em suas obras, houve a tentativa de debater questões relativas à guerra e à história recente do país, mas a repercussão interna foi insuficiente para dar origem a um movimento cinematográfico de maior fôlego.

O manifesto de Oberhausen

Em fevereiro de 1962, durante a oitava edição do Festival Nacional de Curtas-Metragens de Oberhausen (um dos eventos criados pelo governo da Alemanha para incentivar o cinema nacional), um grupo de 26 cineastas publicou o breve e poderoso manifesto que marcaria a mais importante reação coletiva a esse estado de coisas:

O colapso do cinema convencional alemão há muito tempo impede uma atitude intelectual e o rejeitamos em suas bases econômicas. O novo cinema

tem, assim, a chance de vir à vida. Em anos recentes, curtas-metragens alemães, realizados por jovens autores, diretores e produtores, receberam inúmeros prêmios em festivais e atraíram a atenção de críticos de outros países. Esses filmes e o sucesso por eles alcançado demonstram que o futuro do cinema alemão está com aqueles que falam uma nova linguagem cinematográfica. Como em outros países, o curta-metragem na Alemanha tornou-se um espaço de aprendizado e uma área de experimentação para o filme de longa-metragem. Declaramos que nossa ambição é criar o novo filme de longa-metragem alemão. Esse novo filme exige liberdade. Liberdade das convenções da realização cinematográfica. Liberdade das influências comerciais. Liberdade da dominação do interesse de grupos. Nós temos idéias intelectuais, estruturais e econômicas realistas sobre a produção do Cinema Novo alemão. Nós estamos prontos a correr os riscos econômicos. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo cinema. (Oberhausen, 28 de fevereiro de 1962)

Entre os signatários do manifesto estavam Alexander Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz e outros jovens artistas e produtores, alguns dos quais se consagrariam nos anos seguintes. O grupo, originário de uma classe média em ascensão, que chegava pela primeira vez à universidade, queria demarcar novos campos estéticos e ideológicos. Para isso, espelhava-se nos movimentos intelectualizados que se organizavam em várias partes do mundo, encabeçados pela *Nouvelle Vague* francesa.

Se o ambiente cinematográfico internacional já era um incentivo às mudanças e aos questionamentos, a situação política da Alemanha também reforçava essa tendência. Nos anos que precederam o manifesto, o país enfrentara várias crises internas. Em agosto de 1961, fora erguido o Muro de Berlim. No mesmo ano, o julgamento de Eichmann, em Jerusalém, havia revelado detalhes brutais dos crimes praticados pelo regime nazista. Além disso, a censura à liberdade de expressão comandada pelo chanceler Konrad Adenauer causara uma onda de protestos (Kaes 1997, p. 614).

As questões relativas ao cinema nacional alemão não eram menos importantes. De acordo com Julia Knight (1992, p. 27), se, logo após a guerra, houve grande resistência à presença de profissionais que haviam pertencido ao partido nazista, em pouco tempo eles seriam preferíveis aos comunistas. Segundo a autora, em 1960, cerca de 40% dos técnicos que estavam trabalhando na Alemanha haviam sido proeminentes no cinema nazista. Do ponto de vista comercial, era também um momento crítico. Com a popularização da TV no começo da década de 1960, o mercado exibidor

entrara em crise no mundo inteiro. Na Alemanha, os cinemas haviam perdido mais de três quartos do seu público (Kaes 1997, p. 614). Assim, para os jovens cineastas, a queda espetacular do cinema comercial, aliada à crise de identidade que assolava o país, oferecia a chance e o incentivo para novas experiências.

Mas seu clamor por um novo cinema que rompesse definitivamente com o passado não estava livre de contradições. Por um lado, o manifesto lembrava pronunciamentos modernistas do começo do século XX, em sua romântica defesa da liberdade autoral em relação ao lucro ou ao desejo da audiência. Por outro, os signatários do texto produziriam um cinema que procuraria desesperadamente por seu público e pelo apoio de distribuidores e exibidores. As relações dos rebeldes com o cinema de Hollywood eram igualmente dúbias. Como nota Corrigan (1994, p. 3), o cinema norte-americano era encarado por eles tanto como propaganda imperialista, quanto como imagem almejada de redenção e excelência técnica. Além disso, se a proposta de uma separação entre o novo e o antigo cinema complicou a relação com a indústria local dependente do poder público, o desenvolvimento de um novo cinema não poderia abrir mão do financiamento do governo.

Todas essas contradições não passaram despercebidas, nem para os críticos do movimento, nem para seus próprios integrantes. O que se viu nos anos seguintes, então, foi uma série de experiências e conflitos em todos os campos da atividade cinematográfica que acabariam gerando, anos depois, frutos de grande impacto artístico no mundo todo.

Primeira fase: O jovem cinema alemão

Apesar da resistência de muitos críticos, políticos e produtores, o grupo de Oberhausen encontrou aliados importantes. A mais ilustre foi a escritora e crítica Lotte Eisner, que adotou os novos cineastas e apostou no renascimento do cinema alemão. O grupo também influenciou os círculos políticos, em grande parte graças ao “porta-voz” Alexander Kluge, cineasta, advogado e intelectual ligado à Escola de Frankfurt, que se tornou representante do cinema independente alemão e deu início a grandes lobbies nos meios governamentais. O resultado mais tangível do seu trabalho foi a formação do Kuratorium junger deutscher Film (Comitê do Jovem Cinema Alemão), que sustentaria as

primeiras produções de longas-metragens do grupo, e tinha em suas instâncias decisórias profissionais ligados à crítica e aos estudos de cinema.

Um dos primeiros filmes produzidos nessas condições foi *Saudades de ontem*, do próprio Kluge, em 1966. A história se passava nos anos 1950, quando uma jovem judia da Alemanha Oriental se mudava para a Alemanha Ocidental em busca de um lugar para morar. Nesse filme, a idéia era a de continuidade da história alemã, e a afirmação básica era a de que não havia como fugir do passado. Sua frase de abertura dizia: “Nenhum abismo nos separa do passado, apenas a mudança da situação” (Kaes 1989, pp. 9-10).

No mesmo ano, Volker Schlöndorff, recém-chegado da França (onde trabalhara como assistente de Louis Malle e Alan Resnais), realizava *O jovem Törless* (1966), seu primeiro longa-metragem, baseado numa novela de Robert Musil. Diferentemente do filme de Kluge, este abordava a pré-história do Terceiro Reich, contando a experiência de um estudante que assistia, no começo do século XX, à perseguição de um colega descendente de judeus.

Os dois filmes eram diferentes em seus aspectos formais e no tratamento do assunto: o de Schlöndorff era mais sóbrio e clássico, ao passo que o de Kluge apresentava uma estrutura mais aberta, com espaço para comentários em voz-over, intertítulos, cenas documentais e justaposição de fotos e textos. Mas ambos tinham em comum o interesse pelas causas e consequências do nacional-socialismo. Tal interesse, conforme aponta Kaes (1989, pp. 9-10), seria uma das poucas marcas comuns no extenso e variado repertório do jovem cinema alemão.

Muitos filmes desse período optaram por revisitá-lo criticamente os *Heimatfilmes*. Em 1969, Peter Fleischmann dirigiu *Cenas de caça na Baixa Baviera*, baseado na peça de Martin Sperr, contando a história de um jovem homossexual perseguido por uma comunidade rural. Numa linha mais ou menos semelhante, Fassbinder dirigiu e protagonizou, em 1969, *O machão*, tratando do ambiente hostil encontrado por um operário grego na periferia de uma cidade alemã.

Mas o filme considerado emblemático do “anti-*Heimatfilm*” é *A súbita riqueza dos pobres de Kombach* (1971), de Schlöndorff, feito em parceria com Margarethe von Trotta. Nesse filme baseado em fatos reais ocorridos em 1825, uma comunidade pobre do interior rouba o dinheiro dos impostos, mas, como sua riqueza começa a provocar suspeitas, segue-se uma trajetória de suicídios e execuções no lugarejo.

As adaptações literárias, inauguradas por *O jovem Törless*, também estavam em pauta. Em 1965, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet dirigiram *Não reconciliados*, adaptação do romance *Bilhar às nove e meia*, de Heinrich Böll, sobre uma família de arquitetos que, ao longo do século XX, constrói, destrói e reconstrói uma abadia. Dividido em esquetes, com câmera estática e atores amadores, o filme se aproxima do método teatral brechtiano, que leva à desconstrução do drama clássico e ao distanciamento crítico do espectador – experiência que o casal Straub retomaria em diversos filmes seguintes.

Mas o exemplo mais famoso de adaptação literária nessa fase é *Sinais da vida* (1968), dirigido por Herzog com base na novela *O inválido louco do Forte Ratonneau*, escrita por Achim von Arnim em 1818. Inspirado em fatos reais ocorridos durante a Guerra dos Sete Anos, o filme conta a história de um soldado ferido que sofre um colapso nervoso enquanto deve cuidar de um depósito de munições, e ameaça mandar o local pelos ares, ao promover espetáculos de fogos de artifício para a população.

O cinema experimental também manteve seu interesse entre os cineastas que receberam apoio do Kuratorium. Foram realizados os filmes *Eika Katappa* (Werner Schroeter, 1969), que integrava cinema e ópera numa série de paródias de obras famosas; *Crônica de Ana Magdalena Bach* (Straub, 1968), cinebiografia que explorava a música como elemento central da narrativa; *Fata Morgana* (Herzog, 1971), documentário não-narrativo com cenas filmadas no deserto do Saara; e *A criança da lata de lixo* (Edgar Reitz e Ula Stöckl, 1971), fantasia sobre uma mulher revolucionária que nasce numa lata de lixo.

Por outro lado, diversos filmes se relacionaram com o cinema de gênero norte-americano, examinando a influência dessa cultura sobre os desejos e as identificações do público e de seus personagens. Em *48 horas de Acapulco* (1967), o diretor Klaus Lemke dialogou com o *Western* e com o filme de gângster para narrar, de maneira deliberadamente pouco emotiva, a história de um pequeno trambiqueiro. Numa linha semelhante, *O amor é mais frio que a morte* (Fassbinder, 1969) baseava-se nos filmes de gângsteres para retratar um jovem criminoso que tenta agir por conta própria, mas é entregue pela namorada à polícia. No ano seguinte, Fassbinder retomaria a temática do submundo em *O soldado americano* (1970), que mostrava a trajetória de um soldado americano nascido na Alemanha, que volta do Vietnã para seu país de origem e é contratado como assassino profissional.

Grande parte dos filmes do jovem cinema alemão adotava um tom acusatório direcionado à própria audiência, como se percebe nos já citados

anti-*Heimatfilmes*. Isso também pode ser observado em filmes como *A refeição* (Reitz, 1967), sátira social em que uma mulher puritana se recusa a evitar a gravidez, enchendo-se de filhos e levando o marido ao suicídio (Nazário 1983, p. 62). Também Kluge, em *Artistas na cúpula do circo: Perplexos* (1968), tripudia sobre os comunistas na história de uma empresária que deseja colocar elefantes na cúpula do circo, mas é obrigada a lidar com o fato de que eles são pesados demais (Nazário 1983, p. 62).

Outro diretor impiedoso com seu público foi Fassbinder que, em *Por que deu a louca no sr. R?* (1970), contou a história de um desenhista que mata toda a família e se suicida em razão do tédio da vida doméstica. Entre muitos outros filmes polêmicos desse período, há que se destacar *Os anões também começaram pequenos* (Herzog, 1970), no qual um grupo de anões infantilizados organiza uma revolta num reformatório.

Segundo Thomas Elsaesser (1989, p. 73), essa temática agressiva, muitas vezes acompanhada de comentários irônicos em voz-over e de inserções de cenas documentais, era recebida pelos espectadores como arrogante e manipuladora, sensação reforçada por um certo hermetismo e pela precariedade de produção dos filmes. Com isso, tornava-se muito difícil para o jovem cinema alemão encontrar seu público.

Havia outros motivos que levavam à rejeição desse cinema pela audiência local: a despeito das condições comuns de produção e de alguma unidade no campo político, nenhum estilo coletivo emergiu desses filmes. Assim, a idéia que ficava para o público era a de um grande número de autores diferentes trabalhando ao mesmo tempo, o que gerou grande curiosidade internacional, mas não convenceu os espectadores domésticos, que viam esses autores como auto-indulgentes e indiferentes ao seu próprio público.

Dessa forma, segundo Elsaesser (*ibid.*, p. 22), dentro do país, os filmes dos jovens cineastas existiam numa espécie de vácuo mercadológico e estavam mais em busca de prestígio e sucesso em festivais do que de espectadores. Mas, a despeito da baixa popularidade, as atividades do Kuratorium interessavam ao governo: com o vazio político deixado pelo nazismo e pela divisão do país após a guerra, era de interesse da República Federal legitimar as representações da sua cultura. Com um capital inicial de 5 milhões de marcos, o Kuratorium realizou cerca de 20 filmes em seus primeiros três anos de existência e incentivou a criação de escolas de cinema e cinematecas em todo o país.

Obviamente, porém, todo o dinheiro investido em profissionais incapazes de angariar sucessos nas bilheterias provocou reações entre os produtores e distribuidores do cinema comercial alemão. Seus representantes começaram a lutar por uma nova forma de concessão de dinheiro público para o cinema e, após anos de debate, foi criado, no final da década de 1960, um imposto que seria cobrado sobre cada bilhete de cinema vendido no país, e depois repassado ao Filmförderungsanstalt (FFA), um fundo governamental que distribuía verbas aos produtores. Só que, diferentemente do Kuratorium, o FFA escolhia os projetos de acordo com a experiência dos envolvidos, o que acabou se tornando um incentivo ao cinema comercial já estabelecido.

Assim, enquanto os diretores do jovem cinema alemão focalizavam sua atenção no problema de como se dirigir a um espectador inexistente, a indústria do cinema comercial resolveu a questão apelando ao voyeurismo sexual (*ibid.*, p. 67), tornando-se a maior produtora de filmes pornográficos *softcore* da Europa. Mesmo diretores de Oberhausen foram atraídos por essas produções: em 1968, Peter Schamoni e Rob Houwer obtiveram grande lucro na produção de filmes de *sexploitation* como *Quarteto na cama* (1968).

Esse novo contexto empurrou os cineastas que permaneceram fiéis ao jovem cinema alemão para novas soluções. Em 1971, um grupo de diretores, entre os quais Fassbinder e o recém-chegado Wim Wenders (um dos primeiros formados em escolas superiores de cinema), criou uma produtora com o objetivo de concorrer às verbas do FFA: a Filmverlag der Autoren, uma das mais importantes produtoras independentes da Alemanha, responsável por grandes sucessos da década de 1970.

Segunda fase: O novo cinema alemão

O começo dos anos 1970 trouxe melhores ares ao jovem cinema alemão. Através de um intrincado sistema de subsídios, prêmios e apoios diversos, encabeçados pelo FFA, produtoras como a Filmverlag der Autoren e a Werner Herzog Filmproduktion começaram a contar com orçamentos um pouco maiores e a conquistar mais espaço no mercado.

Um dos primeiros filmes a atrair a atenção foi *O medo do goleiro diante do pênalti* (1972), dirigido e escrito por Wenders com base no livro de Peter Handke. O filme acompanhava alguns dias na vida de um goleiro profissional que, após ser expulso de um jogo de futebol, mata uma moça e foge para o

interior do país. Seguindo um modelo realista e contemplativo que se tornaria uma das marcas do diretor, o filme inaugurou a parceria Wenders-Handke, que se repetiria muitas vezes. Em 1974, Wenders realizou seu primeiro sucesso internacional: *Alice nas cidades*, que mostra um jornalista alemão obrigado a tomar conta de uma menina abandonada pela mãe enquanto vagueia pelos EUA para terminar uma reportagem.

Também em 1972, Fassbinder realizou pela Filmverlag um de seus trabalhos seminais: *O mercador das quatro estações*, drama sobre um homem que se entrega à bebida e à morte pela traição e indiferença das pessoas que o cercam. A importância desse filme se deve sobretudo à influência de Douglas Sirk,¹ adotado pelo diretor no começo dos anos 1970 como um “modelo”, o que lhe permitiu explorar novos universos: aos poucos, Fassbinder se distanciou das figuras marginais para se tornar um analista impiedoso da pequena-burguesia alemã. Como observa Kaes (1997, p. 620), depois do contato com Sirk, Fassbinder passaria a abordar situações melodramáticas e a usar efeitos típicos dos filmes desse gênero, como a luz irrealista e a estilização do *décor*, mas, ao propor um sofisticado jogo de excessos (pelo exagero da trilha sonora e do gestual, por exemplo), era capaz de provocar no espectador um certo distanciamento, possibilitando uma postura mais crítica diante do filme na tela. Em 1972, o diretor levaria essa experiência ainda mais longe com *As lágrimas amargas de Petra Von Kant*, seu primeiro grande sucesso internacional, também adaptado para o teatro. Nesse drama, uma famosa estilista, uma modelo e uma jovem empregada vivem uma relação conturbada de ciúme e possessividade. Esse foi também o filme que lançou uma de suas colaboradoras mais constantes, a atriz Hannah Schygulla, ao estrelato internacional.

Ainda em 1972, Werner Schroeter realizava *A morte de Maria Malibran*, contando a tragédia vivida por uma cantora lírica que decide morrer cantando. O filme, uma sucessão de fantasmagorias que reelaboravam o estilo do cinema alemão da década de 1920 e do *grand-guignol* (o teatro da morte francês), tinha uma tal profusão de imagens fortes que levou o diretor a afirmar que, em seus filmes, só havia “pontos culminantes” (Pflaum e Prinzer 1983, p. 44). Mas seu trabalho mais famoso seria lançado em 1973: *Willow*.

1. Douglas Sirk (1897-1987), cineasta alemão radicado nos EUA; dirigiu melodramas de grande sensibilidade na década de 1950, entre os quais *Amar e morrer* (1958) e *Imitação da vida* (1959).

Springs, sobre três mulheres que vivem no deserto da Califórnia e atacam todos os homens que tentam se aproximar de sua estranha comunidade. Como descreve Corrigan (1994, p. 170), os filmes de Schroeter, mesmo pertencendo ao cinema narrativo, tinham aspectos como a fragmentação e a teatralidade que refletiam o interesse do diretor em abordar temas mais abstratos – nos casos citados, ligados ao universo feminino.

Em 1972, outro autor polêmico estreava nas telas alemãs seu primeiro longa-metragem. Era Hans-Jürgen Syberberg, diretor de *Ludwig II, réquiem para um rei virgem*, filme que tratava de Ludwig da Baviera, administrador inepto, tido como louco e grande oponente da unificação da Alemanha no século XIX. Com trilha sonora de Wagner e seqüências de montagem com imagens antigas e contemporâneas, o filme mostrava o rei sendo superado pela burguesia e pela cultura de massas. Com cenas de grande elaboração estética, esse seria o primeiro filme da chamada “trilogia alemã” de Syberberg em busca dos motivos que provocaram a ascensão de Hitler.

Também em 1972, Herzog conquistou seu primeiro êxito internacional, com *Aguirre: A cólera dos deuses*, estrelado por Klaus Kinski. Realizado na Amazônia peruana com mais de 100 figurantes, baseava-se na história verídica ocorrida no século XVII, quando um grupo de espanhóis liderado pelo violento e ambicioso Don Lope Aguirre decidiu atravessar o rio Amazonas em busca do Eldorado. É impossível assistir a esse filme sem ter em mente a aventura de sua própria filmagem, que colocou em risco a vida de toda a equipe, mas possibilitou o registro de imagens nunca antes vistas da selva amazônica.

Mas o grande impacto do cinema alemão a partir da metade da década de 1970 não se deveu apenas à inventividade de seus diretores, mas sobretudo às parcerias estabelecidas com os canais de televisão. Para entender o papel da televisão em relação ao Cinema Novo alemão, é preciso conhecer aspectos específicos da estrutura interna da TV naquele país: um monopólio estatal, regionalizado e dividido em administrações separadas, cujos canais se alimentavam de produções independentes e de co-produções (Elsaesser 1989, p. 32). Em 1974, um contrato entre as emissoras e o FFA especificou a forma como cada canal deveria alocar recursos na produção cinematográfica, o que mudou radicalmente o mercado à disposição dos cineastas: no primeiro período do acordo, entre os anos de 1974 e 1978, 34 milhões de marcos foram investidos em projetos cinematográficos que teriam distribuição regular nas televisões alemãs.

Já em 1974, uma das primeiras parcerias com a TV daria origem a um dos filmes mais festejados do que passaria a ser conhecido como Cinema Novo alemão: *O enigma de Kaspar Hauser*, de Herzog, distribuído nos EUA por Francis Ford Coppola. O filme contava a história real de um rapaz de origem supostamente nobre, abandonado em Nuremberg em 1829, que passara toda sua curta vida confinado num porão. Para encarnar Kaspar Hauser, Herzog escolheu o jovem ator Bruno S., que passara a infância e a adolescência em orfanatos e reformatórios alemães. Dois anos depois, Herzog surpreenderia o público com outra obra radical, *Coração de cristal* (1976), feita com os atores em estado de hipnose. Passado no século XVIII, o filme foi realizado numa antiga fábrica de vidros e contava a história de uma comunidade liderada por um fanático que acreditava ter descoberto o segredo do precioso vidro-rubi.

Também em 1974, Fassbinder obteve sucesso dentro da Alemanha com o filme *Effi Briest*, adaptação do romance de Theodor Fontane. A história se passa no período da unificação alemã, no final do século XIX, e trata da trajetória de uma moça que se casa com um rico barão, mas acaba se envolvendo com um jovem militar, provocando o desejo de vingança do marido. Entre vários outros filmes e séries de TV que o diretor realizou na época, cabe destacar ainda *Roleta chinesa* e *Eu só quero que vocês me amem*, ambos de 1976 – histórias contemporâneas sobre a falta de amor em família e a luta dos filhos para atrair a atenção dos pais.

Em 1975, Wenders, recém-afastado da Filmverlag, produziu e dirigiu um roteiro de Peter Handke, *Falso movimento, road-movie* que retrata a viagem de uma trupe improvisada de atores por vários cantos da Alemanha. No ano seguinte, realizou *No decorrer do tempo*, outro filme de estrada que narra a viagem de dois amigos circunstanciais. Essas duas obras, de certa forma, retomavam e concluíam os temas lançados em *Alice nas cidades*, que seriam revistos pelo diretor em diversos momentos de sua filmografia: as amizades limitadas de companheiros de jornada, cuja vida nômade os faz incapazes de estabelecer sólidas relações humanas (Buchka 1987, p. 42).

Durante esse mesmo período, começaram a surgir com mais força obras de temática feminista. Em 1973, Kluge dirigiu o drama social *Trabalho ocasional de uma escrava*, sobre uma mulher pobre que sobrevive de fazer abortos clandestinos e milita em causas sociais. No ano seguinte, a cineasta Helke Sander lançava, ao lado de Claudia Aleman, a revista *Frauen und Film* (*As Mulheres e o Cinema*). Dois anos depois, dirigiria um dos filmes feministas mais conhecidos do Cinema Novo alemão, *Redupers*, no qual interpreta uma fotógrafa obrigada a se dividir entre a vida profissional e a maternidade.

Também buscando os reflexos da realidade social e política do país sobre a vida das pessoas comuns (em particular das mulheres), Schlöndorff e Von Trotta realizaram filmes importantes. Em 1975, dirigiram *A honra perdida de Katharina Blum*, baseado no livro homônimo de Heinrich Böll, que conta o drama de uma dona de casa que tem a vida destruída ao ser acusada pela imprensa de cumplicidade com um terrorista. Em 1978, Von Trotta voltaria ao tema das mulheres e do terrorismo em *O segundo despertar de Christa Klages*, sobre uma mulher que rouba um banco para ajudar uma organização terrorista, mas é obrigada a fugir, abandonada pelos próprios companheiros, e refaz sua vida com a ajuda de outras mulheres. Mais afastado das questões femininas, mas ainda próximo do tema do terrorismo e da convulsão social, Kluge faria, em 1976, um de seus filmes mais famosos, *Ferdinand, o forte*, sobre um policial paranóico que mata o ministro da economia da Alemanha com o objetivo de convencer o governo de que é necessário investir em segurança.

A parceria com a televisão foi também um grande incentivo à produção de documentários, que já acompanhava os cineastas desde a época do jovem cinema alemão. Entre mais de uma centena de documentários realizados, cabe destacar *O grande êxtase do entalhador Steiner* (1974) e *How much wood would a woodchuck chuck* (1976), de Herzog, e *Winifred Wagner e a história da casa Wahnfried* (Syberberg, 1975). O primeiro acompanhava o saltador de esqui Walter Steiner se lançando em saltos cada vez mais ousados; o segundo, mais experimental, colocava diante da câmera um desfile de leiloeiros americanos que repetem um mesmo pregão num concurso de quem consegue falar mais depressa; o terceiro consiste numa desconcertante entrevista com a neta do compositor Wagner falando sobre o período em que convivera com Hitler.

Auge e declínio

O ano de 1977 seria o mais marcante para o Cinema Novo alemão. Além do número expressivo de filmes realizados então (quase 60), o país foi sacudido por uma série de atentados terroristas que obrigaram o cinema a lidar de maneira ainda mais direta e contundente com a sua realidade. Entre os filmes mais importantes desse ano estão: *Despair, uma viagem para a luz* (Fassbinder); *O amigo americano* (Wenders); *Strozsec* (Herzog); *Hitler, um filme da Alemanha*

(Hans-Jürgen Syberberg); e *Alemanha no outono*, projeto coletivo que envolveu Fassbinder, Kluge, Schlöndorff, Reitz e mais oito diretores (Alf Brustellin, Hans-Peter Cloos, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Katja Rupé, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, além do escritor Heinrich Böll).

Despair, adaptação do romance de Vladimir Nabokov, conta a história de um imigrante russo que tenta ganhar dinheiro na Alemanha dos anos 1930. *O amigo americano*, sucesso internacional de Wenders, é uma versão cinematográfica do romance de Patricia Highsmith, sobre a condenada amizade entre um cidadão alemão de classe média, supostamente à beira da morte, e um aventureiro americano que o contrata como matador de aluguel. *Stroszeck* acompanha três personagens marginalizados na Alemanha dos anos 1950, que partem para os EUA com a esperança de encontrar a felicidade. Já o ambicioso projeto *Hitler, um filme da Alemanha* é uma “investigação cinematográfica” com mais de seis horas de duração a respeito do nazismo. Nessa obra que conjuga imagens históricas e reconstituições feitas em estúdio, Syberberg retrata Hitler como um fenômeno complexo e grandioso: para ele, o *Führer* havia feito a guerra como quem conduzia um grande espetáculo. Esse filme concluiu a trilogia de Syberberg sobre o nazismo, formada também pelo já citado *Ludwig II* (1972) e por *Karl May* (1974).

Mas, em setembro de 1977, teve início uma seqüência de atos violentos que colocou a Alemanha em estado de alerta. No dia 5 daquele mês, membros do Exército Vermelho mataram quatro executivos e seqüestraram o presidente da Daimler-Benz. No dia 13 de outubro, o mesmo grupo seqüestrou um avião da Lufthansa para tentar libertar companheiros presos. No mesmo dia, na prisão de segurança máxima de Stammheim, três integrantes do Exército Vermelho que estavam presos foram encontrados mortos em circunstâncias misteriosas. No dia 19, o corpo do presidente da Daimler-Benz foi encontrado. Esses eventos ficaram conhecidos como o “outono alemão” (Kaes 1989, pp. 23-24).

Instalado o clima de medo, já em outubro de 1977, um grupo de diretores decidiu produzir um filme que discutisse os acontecimentos. A sugestão partiu da Filmverlag (comprada naquele ano pela revista *Der Spiegel*) e o resultado foi *Alemanha no outono*, lançado em 1978, que refletia a ansiedade da época em curtas-metragens de ficção que imitavam a estrutura de um programa de televisão e cujos autores não são individualmente identificados.

Para Corrigan (1994, p. 4), *Alemanha no outono* marca o final do Cinema Novo alemão e o início de uma fase marcada pela emigração de

diretores importantes (como Wenders, que foi para Hollywood em 1977) e **pela busca de novas formas de produção** (o filme foi o primeiro a ser realizado **sem apoio financeiro governamental**). Segundo esse autor, de forma **semelhante** à que se dera em Oberhausen, *Alemanha no outono* foi uma reação coletiva dos cineastas a um estado de coisas e uma busca por novas formas de fazer cinema e de atingir os espectadores – nesse sentido, fechando o ciclo iniciado em 1962. No entanto, é preciso observar que os quatro anos seguintes viram a popularidade do cinema alemão crescer de maneira impressionante com as obras de cineastas ligados ao Cinema Novo alemão, entre elas *O tambor* (1979), de Volker Schlöndorff; *Nosferatu, o fantasma da noite* (1978) e *Fitzcarraldo* (1982), de Herzog; e *O casamento de Maria Braun* (1979) e *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Fassbinder.

O multipremiado *O tambor*, adaptação da obra de Günther Grass, roteirizada por Jean-Claude Carrière, acompanha a ascensão do nazismo através da história de Oskar, um garoto que se recusa a crescer e tem uma voz capaz de destruir vidros a longa distância, o que lhe permite atrair atenções e causar confusão nos desfiles militares. A consagração internacional desse filme serviu como passaporte para Schlöndorff tentar a vida fora da Alemanha: em 1984, ele filmou em Paris a superprodução *Um amor de Swann*, adaptação da primeira parte do romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Depois dessa experiência, passaria a viver entre Estados Unidos e Alemanha, onde trabalhou como diretor em diversas produções de cinema e TV, quase sempre adaptando obras literárias.

Os filmes de Herzog também marcam um momento de inflexão. *Nosferatu*, co-produção França/Alemanha estrelada por Klaus Kinski, era um *remake* do clássico de Murnau e sua primeira experiência relativa ao cinema fantástico. O filme seguinte, *Woyzeck*, baseado na peça de Büchner, também homenageava uma obra clássica da cultura alemã. Logo depois, Herzog e Kinski voltariam à Amazônia (dessa vez na parte brasileira) para seu projeto mais grandioso: *Fitzcarraldo*, sobre um homem que deseja construir um teatro de ópera em plena floresta. O filme, que contou com a participação de atores brasileiros como Grande Otelo e José Lewgoy, teve muitos problemas durante a produção, mas o resultado da aventura foi premiado com a Palma de Ouro de Direção no Festival de Cannes de 1982. No ano seguinte, Herzog filmaria novamente fora da Alemanha: foi ao deserto da Austrália para fazer *Onde sonham as formigas verdes* (1984), sobre um grupo de aborígenes que resiste à construção de uma mina num local sagrado.

Já o trabalho de Fassbinder nesse período tem uma extensão impressionante. Em 1979, realizou o aclamado *O casamento de Maria Braun*, em que acompanhou a ascensão social de uma mulher no pós-guerra e, através da sua jornada em busca de refazer o casamento, comenta a história da reconstrução da Alemanha. Nesse mesmo ano, dirigiu *A terceira geração*, mostrando um grupo de terroristas de classe média na Alemanha Ocidental da década de 1970, que parece estar mais em busca de aventura do que de ideais revolucionários. No ano seguinte, emplacou com a série de TV *Berlin Alexanderplatz*, baseada no livro de Alfred Döblin (publicado em 1929). A história, um mosaico do período pré-nazista, se passa nos últimos anos da República de Weimar e acompanha a trajetória do desempregado Franz Biberkopf tentando sobreviver em Berlim. Fenômeno de audiência na TV alemã, provocou polêmica com os setores conservadores em virtude do realismo de suas cenas de sexo e da linguagem chula originária do subúrbio de onde vinha o protagonista. Em 1981, Fassbinder voltou a examinar o passado da Alemanha em *Lili Marlene* (a história de uma cantora de cabaré que fizera grande sucesso nos anos 1940 e ajudara clandestinamente seu amante, um compositor judeu) e *Lola* (romance entre uma dançarina e um executivo durante o governo de Adenauer). No primeiro semestre do ano seguinte, o diretor também lançou *O desespero de Veronika Voss*, drama sobre a relação entre um jornalista e uma atriz decadente da Ufa nos anos 1950; e *Querelle*, versão do livro de Jean Genet sobre um marinheiro que se envolve num estranho jogo de sedução e morte.

No dia 10 de junho de 1982, Fassbinder foi encontrado morto por overdose em Munique. Sua morte precoce é apontada por muitos autores como o ponto final do Cinema Novo alemão. De fato, a ausência desse diretor no momento em que seus filmes alcançavam o auge da popularidade foi sentida de maneira generalizada como um sinal de declínio dessa cinematografia. No entanto, como aponta Elsaesser (1989, p. 35), entre 1982 e 1984, vários filmes alemães continuavam conquistando prêmios e admiradores ao redor do mundo, como *Hammet* (1982), de Wenders, feito nos EUA; *O poder dos sentimentos* (1983), o maior sucesso internacional de Kluge; *Heimat* (1984), série de 13 episódios de Reitz, que seria continuada nas décadas de 1990 e de 2000; e dois *blockbusters* dirigidos por Wolfgang Petersen: *O barco* (1981) e *A história sem fim* (1984), que levaram o diretor aos EUA, onde se destaca até hoje na realização de *blockbusters* como *Tróia* (2004).

Autores

O Cinema Novo alemão não foi uma escola com características únicas: os temperamentos individuais e os interesses estilísticos de cada um dos seus diretores eram muito variados, fazendo com que seu movimento fosse reconhecido sobretudo por suas condições de produção (Kaes 1989, p. 21). Tais condições, em grande parte, refletiam o interesse do Estado em patrocinar filmes com base em um complexo sistema de subsídios e apoio financeiro direto, o que seria enriquecido depois pela parceria com a televisão. Esse sistema, que deu independência econômica aos cineastas em relação às bilheterias, permitiu-lhes trabalhar de maneira bastante pessoal e até idiossincrática, desenvolvendo trabalhos autorais e *personas* com *status* de grandes estrelas do mundo do cinema.

Porém, a independência em relação às bilheterias domésticas não significava independência absoluta: como observa Kaes (*ibid.*, p. 22), seus filmes tinham a “missão cultural secreta” de promover a cultura da Alemanha Ocidental no resto do mundo, o que foi feito de maneira sistemática ao longo dos anos 1970 e se manteve com grande força na década seguinte. Boa parte dessa força se devia à fama de três diretores cujo trabalho foi, muitas vezes, o principal produto cultural de exportação da República Federal da Alemanha. Densos, originais e comprometidos com a idéia de um cinema de autor, os filmes de Fassbinder, Herzog e Wenders repensaram a história da Alemanha sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo. Além disso, seus filmes dialogaram com o cinema de gênero, com o filme documental, com a cultura *pop* e com a literatura. Em seu conjunto, compõem uma das cinematografias mais impactantes e influentes do cinema moderno.

Rainer Werner Fassbinder

Cineasta, roteirista, produtor, dramaturgo e ator, nasceu na cidade de Bad Wörishofen, no dia 31 de maio de 1945. Pertencia a uma família de classe média – seu pai era médico, e sua mãe, tradutora –, mas não chegou a completar os estudos. Interessou-se muito cedo pelo teatro. Em 1968, fundou com Hannah Schygulla a companhia Antiteathre, que seguia o método brechtiano. Em 1969, estreou no cinema com o filme *O amor é mais frio que a morte* e, a partir de então, realizou mais de 40 filmes, até falecer em 10 de junho de 1982, em Munique, aos 37 anos de idade.

Representante do que havia de mais rebelde e elaborado no Cinema Novo alemão, Fassbinder começou abordando o cotidiano de pessoas marginalizadas, mas, durante os anos 1970, também lançou seu olhar à pequena burguesia e, sobretudo, à história do seu país no século XX: cada filme seu examinava um momento específico da história alemã, desde o período da unificação (*Effi Briest*) até a década de 1970 (*A terceira geração*), passando pela República de Weimar (*Berlin Alexanderplatz*), pelo nascimento do fascismo (*Despair*), pela Segunda Guerra (*Lili Marlène*) e pelo milagre econômico do pós-guerra (*O casamento de Maria Braum* e *Lola*) (Elsaesser 1989, pp. 267-269).

Como aponta Nazário (1983, p. 66), seus filmes eram como peças de um quebra-cabeças cujo desenho ficará para sempre inacabado, em razão de sua morte prematura. Mesmo assim, sua obra, constantemente redescoberta, é um testemunho definitivo do Cinema Novo alemão e da República Federal da Alemanha.

Werner Herzog

Werner Stipetic, que depois passaria a assinar Herzog, nasceu no dia 5 de setembro de 1942, em Munique, e cresceu numa granja nas montanhas da Baviera. Estudou história, literatura e teatro em Munique e Pittsburgh (EUA) nos anos 1960, mas interrompeu os estudos para se dedicar ao cinema, sua grande paixão.

Pertenceu ao movimento do jovem cinema alemão desde o começo, alternando filmes de ficção e documentários. Como aponta Lúcia Nagib, Herzog explorou de maneira intensa os limites entre realidade e ficção, privilegiando sempre o contato físico e sensorial com a realidade. Segundo ela, “sua capacidade narrativa depende essencialmente da possibilidade da experiência (...) e seus esforços se concentram na procura daquele instante mágico em que o homem vê, sente ou faz algo pela primeira vez” (1991, p. 20), daí seu interesse em contar histórias que se passam em lugares nunca antes filmados (como a selva amazônica) e em abordar personagens como Kaspar Hauser, cujo olhar para o mundo é o de constante descoberta.

Herzog também seria aclamado por Lotte Eisner nos anos 1970 como o melhor e o mais “alemão” de sua geração, o que o levaria a retomar narrativas da cultura germânica, como se vê nos filmes *Nosferatu* e *Woyzseck*. Sua amizade com a autora deu origem ao livro *Caminhando no gelo* (1979), em que ele narra sua peregrinação a Paris com o objetivo de cumprir uma promessa

feita pela recuperação da saúde de Eisner, que viria a falecer poucos anos depois, aos 97 anos de idade.

A partir do final da década de 1980, dedicou-se mais aos documentários e até mesmo à direção de ópera. Em 1991, dirigiu nos EUA um de seus poucos filmes de ficção no período, *No coração da montanha*, retomando um de seus temas prediletos: o alpinismo. Também realizou, em 1999, o documentário *Meu pior inimigo*, sobre sua conturbada relação com Klaus Kinski (1926-1991) – ator que estrelou alguns de seus filmes mais importantes.

Wim Wenders

Nascido em Düsseldorf em 14 de agosto de 1945, Ernst Wilhelm Wenders estudou filosofia e medicina antes de decidir-se pelo cinema. Em 1967, ingressou na primeira turma da Escola Superior de Cinema e TV de Munique, onde se formou em 1970. Nessa época, além de crítico de cinema, já era um cineasta conhecido por seu primeiro trabalho, o filme *Silver city*, de 1969.

Em 1971, fundou a Filmverlag der Autoren com outros cineastas e lá permaneceu até 1975, quando criou a Wim Wenders Filmproduktion e, no ano seguinte, a Road Movies, com Peter Handke. Em 1977, após o sucesso de *O amigo americano*, foi convidado por Francis Ford Coppola para trabalhar nos EUA. O filme originário dessa parceria foi *Hammet*, baseado na vida do famoso escritor de novelas policiais Dashiel Hammet, mas que só seria terminado em 1982. Nesse meio tempo, Wenders seguiu trabalhando como pôde, chegando a filmar, em 1981, uma de suas obras mais famosas: *O filme de Nick*, um documentário que acompanha os últimos dias de um de seus ídolos, o cineasta Nicholas Ray.

Como observa Corrigan (1994, p. 19), de todos os cineastas do Cinema Novo alemão, Wenders foi o que mais discutiu a presença da cultura norte-americana em seu país, o que ajuda a explicar sua relação tão próxima e ao mesmo tempo tão crítica a Hollywood. Também admirador de Jean-Luc Godard e de Yasujiro Ozu (a quem homenageou no documentário *Tokyo Ga*, em 1985), permaneceu fiel ao seu estilo, conquistando sucessos internacionais, principalmente na década de 1980, com *O estado das coisas* (1982), *Paris, Texas* (1984) e *Asas do desejo* (1987). No final dos anos 1990, sua carreira teve novo impulso, com uma série de documentários sobre música iniciados com *Buena Vista Social Club* (1999).

Referências bibliográficas

- BUCHKA, P. (1987). *Os olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CORRIGAN, T. (1994). *New german film: The displaced image*. Indianapolis: Indiana University Press.
- ELSAESSER, T. (1989). *The new german cinema: A history*. New Jersey: Rutgers University Press.
- FEHRENBACH, H. (1995). *Cinema in democratizing Germany: Reconstructing national identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- KAES, A. (1989). *From Hitler to Heimat: The return of history as film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____ (1997). "The new german cinema". In: NOWELL-SMITH, G. *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- KNIGHT, J. (1992). *Women and the new german cinema*. Londres: Verso.
- NAGIB, L. (1991). *Werner Herzog: O cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade.
- NAZÁRIO, L. (1983). *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Global.
- PFLAUM, H.G. e PRINZER, H.H. (1983). *El cine en la República Federal de Alemania. El nuevo cine alemán/Situación actual*. Bonn: Inter Nationes.

**VERTENTES
CONTEMPORÂNEAS**

CINEMA HOLLYWOODIANO CONTEMPORÂNEO

Fernando Mascarello

Introdução

Na universidade brasileira, desde a institucionalização do cinema como campo disciplinar no final dos anos 1960, Hollywood vem sendo tratada, costumeiramente, de forma segregativa como objeto de estudo. De modo geral, não se encontram, no campo de interesses de pesquisadores e professores, os aspectos e abordagens mais “neutros” ou afirmativos – a história social, econômica ou tecnológica, o estudo não aprioristicamente ideológico dos procedimentos de narração, estilo e conformação temática, a teoria dos gêneros cinematográficos, a recepção concreta dos filmes pelas audiências etc. Em contrapartida, destacam-se as aproximações e os recortes negativos, pautados pelo ideológico – o estudo do sistema textual clássico como agente de assujeitamento, a análise filmica como denúncia, a teorização abstrata e apassivadora do espectador.

Mais recentemente, é bem verdade, esse viés ideologizado para a análise do produto hollywoodiano foi algo abrandado. A perda de ímpeto certamente resultou, por um lado, da erosão do paradigma modernista-político anti-Hollywood da década de 1970 (Baudry, Mulvey, Heath etc.), cuja índole totalizante, dicotômica (o *mainstream/vilão versus o contracinema/mocinho*) e a-histórica foi alvo internacionalmente, a partir dos anos 1980, de decisivo ataque dos estudos culturais e do cognitivismo. Por outro lado, seguiu-se uma saudável desessencialização de segmentos da própria crítica ideológica,

especialmente no culturalismo voltado às minorias sexuais, raciais, étnicas etc. Mas nada disso impediu que, numa parcela significativa dos estudos de cinema no Brasil, permanecesse atuante a visão homogeneizadora, elitista e puramente defensiva para com o cinema hollywoodiano, reestruturada hoje em torno de conceitos como os de “imagem-movimento” e “prazer sensório-motor”, de Deleuze.

Provavelmente, esse quadro geral – o continuado abandono das possibilidades neutras ou afirmativas de estudo, as abordagens ideológicas ora alentadoramente pluralizadas, ora, porém, insistente totalizantes – explique-se pelo sabido predomínio do glauberianismo na academia nacional. Em outro contexto (Mascarello 2005b), procurei analisar as práticas sociais e político-acadêmicas perpetuadoras do culto a Glauber e ao Cinema Novo, instauradoras de um duplo processo de canonização e marginalização de distintos objetos de estudo. Entre os objetos legitimados, aparecem a filmografia e a reflexão cinemanovistas (com ênfase em Glauber) e do cinema moderno (Godard, Rouch, Pasolini, Resnais etc.), bem como de seus antecessores (Eisenstein, Vertov, neo-realistas, Nelson Pereira dos Santos) e sucessores (documentário contemporâneo, Dogma 95, cinemas periféricos etc.). Já a lista dos segregados traz (entre outros) a produção sessentista de Khouri, o neon-realismo paulista dos anos 1980, gêneros brasileiros como o *trash*, o horror, o cinema juvenil e a ficção científica, o lúdico e o cômico, os estudos de recepção e do espectador, a teoria dos gêneros cinematográficos, o cognitivismo, a distribuição e exibição e, finalmente, as aproximações não precipuamente ideológicas a Hollywood.

Entre as consequências da abordagem segregativa do cinema hollywoodiano na universidade brasileira, está o seu descompasso para com a evolução internacional dos chamados “estudos de Hollywood”, ocorrida ao longo dos últimos 25 anos (o período pós-ruptura da supremacia da crítica ideológica radical). Em particular, a estratégica área de pesquisa do cinema hollywoodiano contemporâneo, tão privilegiada desde então, segue virtualmente desconhecida no país. Meu objetivo, neste capítulo, é precisamente introduzir o leitor no crucial debate sobre Hollywood em seu formato estético-industrial corrente, pós-*Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977).

E para quê, no Brasil, estudar o cinema hollywoodiano contemporâneo – e, “mais grave” ainda, sem recorrer compulsoriamente às aproximações negativas? Do ponto de vista acadêmico se poderia argumentar, simplesmente,

que cabe à universidade manter-se em sintonia com os avanços da pesquisa em padrões globais – algo que a crítica ideológica local, no que concerne a Hollywood, mostra-se desinteressada em fazer. E de outra perspectiva, mais pragmática – a do cinema nacional e do cinema de arte estrangeiro distribuído no país, por exemplo –, buscar compreender a estética e a economia da Hollywood atual parece-me um dos poucos antídotos contra os impressionismos e “coitadismos” que têm caracterizado, habitualmente, nossa queixa por sua esmagadora dominação industrial e cultural na formação histórica do pós-cinema moderno.

Depois da pior crise de sua história ao final dos anos 1960, o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster* a partir de 1975, no contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento. O lamento apocalíptico e impressionista, no Brasil, diante da atual hegemonia hollywoodiana, costuma enfatizar, sobretudo, três aspectos dessa “Nova Hollywood” – não verificados antes da década de 1970 – vistos como sinais de decadência estética e sociocultural. São eles: (1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente *juvenilização/infantilização* das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional.

Neste capítulo, examino conceitos e informações, trabalhados no âmbito dos estudos da Hollywood contemporânea, que poderiam subsidiar um debate mais produtivo, menos impressionista do quadro presente do domínio americano do espaço cinematográfico mundial. Em uma discussão mais *informada* e menos simplesmente *inconformada*, os três elementos citados deveriam, primeiramente, ser analisados no contexto da reestruturação econômica e estética hollywoodiana, no horizonte do novo cenário midiático internacional. E, com base em seu melhor entendimento conjuntural, logo se poderia mais adequadamente enfrentá-los – ou, no que couber, adaptar-se a eles.

Para introduzir o debate acadêmico sobre o cinema hollywoodiano contemporâneo, apresento seus questionamentos mais prementes. Existe uma Nova Hollywood a partir dos anos 1970, sucedendo a uma Velha Hollywood que se esgota na década de 1960? Isso envolve a transição de um cinema clássico para um cinema pós-clássico? Em que consistiria esse pós-

classicismo hollywoodiano? São essas as principais questões contempladas no restante do capítulo.

Os conceitos protagonistas (Nova Hollywood, pós-clássico, high concept) e os termos do debate

Três conceitos são recorrentes nos estudos da Hollywood contemporânea e estruturam a discussão: Nova Hollywood, cinema hollywoodiano pós-clássico e filme *high concept*. Cada um, naturalmente, exibe sua história crítica e acadêmica individual. O primeiro, Nova Hollywood, caracteriza-se por uma surpreendente mutação: depois de ser utilizado, em um primeiro momento, em referência ao chamado *American Art Film* de final dos anos 1960 e começo dos 1970, praticado por cineastas que se afastavam do clássico para dialogar com o modernismo europeu (Robert Altman, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, entre outros), o termo Nova Hollywood passa a designar, a seguir, exatamente a produção *mainstream* que, começando em 1975, decreta o esvaziamento do ciclo do “cinema de arte americano”: o *blockbuster* à Lucas e Spielberg. Essa produção pós-1975 se define pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados de 1960, e também por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos etc.).

O conceito de Nova Hollywood procura traduzir as diferenças estéticas e econômicas substanciais do cinema contemporâneo (especialmente o pós-1975) para com a Velha Hollywood, ao passo que o de filme hollywoodiano pós-clássico, em paralelo, busca explicá-las como uma ultrapassagem do classicismo cinematográfico americano. Daí suas distintas fortunas críticas: se a idéia de uma Nova Hollywood raramente se vê contestada (ainda que bastante se discutam sua definição e amplitude), a noção de “pós-clássico” provoca, desde sua vulgarização ao princípio dos anos 1990, uma ferrenha polêmica sobre sua pertinência historiográfica e teórica. Isso é consequência, é claro, do enorme peso histórico-acadêmico, para os estudos de Hollywood, do conceito de cinema clássico (como veremos a seguir).

Já o termo *high concept* é adotado principalmente pelos defensores da noção de pós-clássico, para qualificar os filmes pós-1975 que, de seu ponto de

vista, mais incisivamente manifestam a ruptura com a Velha Hollywood e o cinema hollywoodiano clássico. Tal ruptura, por sua vez, teria como motivação uma pressão inédita, tanto quantitativa como qualitativamente, do econômico sobre o estético – isto é, as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender às demandas das novas estratégias de *marketing* e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente (o circuito exibidor como mercado primário, o vídeo doméstico e as TVs fechada e aberta como mercado secundário e, por fim, o incomensurável mercado de negócios conexos).

Com relação a cada um desses três conceitos historiográficos descritos – e há vários outros, como Renascimento hollywoodiano, cinema neoclássico, Nova Nova Hollywood, cinema pós-moderno, cultura da alusão (Carroll 1982), filme de altíssimo orçamento, pós-fordismo –, uma série de divergências se instaura entre os autores, no que diz respeito à metodologia para a definição do conceito, à sua utilidade para a periodização da história do cinema hollywoodiano, aos determinantes (causas) históricos dos fenômenos por eles abrangidos etc. Como outros, Murray Smith alerta que o problema da “falta de clareza sobre qual aspecto de Hollywood está em discussão [...] freqüentemente atinge o debate em torno à Hollywood clássica e ‘pós-clássica’” (1998, p. 16). Por isso, é urgente, para ele, que os pesquisadores se habituem a definir “a amplitude e a natureza das afirmações feitas” (p. 16), assim como os critérios empregados na análise. Por exemplo, ao indagar-se sobre a existência ou não de um cinema hollywoodiano pós-clássico, deveriam ser priorizados “os câmbios na tecnologia, na forma narrativa e no uso do estilo”? Ou, em lugar disso, “as mudanças no modo de produção dos filmes e no seu *marketing, distribuição e exibição*”? (pp. 5-6).

Essa citação de Smith, aliás, apresenta a questão metodológica provavelmente mais importante nos estudos da Hollywood contemporânea. Quando se avalia a dimensão das mudanças experimentadas pelo cinema hollywoodiano, o foco das preocupações deve ser qual? O estético (narrativa, estilo, técnica) ou o econômico (sistema de produção, *marketing, distribuição e exibição*)? Para grande parte dos autores, é indispensável que se considere a determinação da forma filmica (o estético) pela nova paisagem da indústria de entretenimento – a de integração horizontal (o econômico). Durante os anos 1960, os grandes estúdios ou *majors* foram alvo de uma primeira onda de fusões e aquisições, à qual sobreveio outra, nas décadas de 1980 e 1990. Desde então, as *majors* atuam como meras peças (fundamentais, é bem verdade) de

enormes conglomerados midiáticos que abarcam ainda redes de TV aberta e fechada, cadeias de venda e locação de vídeo, gravadoras, empresas jornalísticas, editoras, provedores de Internet e fabricantes de jogos eletrônicos, entre outros. Esses diferentes meios e mercados operam em intensa “sinergia”: se reforçam e retroalimentam em termos de *marketing*, multiplicam os espaços (janelas) de venda ou exibição (no caso do cinema, instituindo os mercados primário, secundário e de negócios conexos, como já vimos) e operam como anteparos econômicos mútuos para o caso de fracassos pontuais de seus produtos.

Os efeitos dessa conjuntura industrial sobre a estética dos filmes são de várias ordens. Justin Wyatt (1994), por exemplo, ao definir o filme *high concept*, aponta como seu atributo principal a forma filmica motivada pela necessidade de provimento dos ícones, das imagens e descrições telegráficas de trama utilizados não só como ganchos de *marketing* nas diversas mídias, mas também para a criação de produtos conexos. A narrativa do *high concept*, para tanto, é simples e fragmentada em módulos, caracterizados por um trabalho de *espetacularização* ou estilização que “excede” os requisitos da narrativa, promovendo a sua autonomia no interior da estrutura da obra. Além desse caráter superficial, modular e *espetacularizado* – prejudicial à costura narrativa –, o filme *high concept* tem a sua própria unidade diegética “sabotada” pela reconfiguração da história e dos personagens nos materiais promocionais e nos negócios conexos. Disso, Wyatt cita como exemplo a justaposição/confusão de ator e músicos em vídeos promocionais dos filmes (Arnold Schwarzenegger e Guns N'Roses/*Exterminador do futuro 2*, Tom Cruise e Kenny Loggins/*Top gun*) ou a inclusão, no álbum com a trilha sonora, de faixas não usadas na película (Prince/*Batman*, Madonna/*Dick Tracy*) (Wyatt 1994, pp. 45-52). Num processo inverso, Richard Maltby identifica ainda a invasão do texto filmico pelos objetos conexos, como na cena de *Parque jurássico* (1993) em que a câmera mostra a loja de suvenires da ilha, vendendo os mesmos produtos disponíveis no mercado à saída da sessão (1998, p. 26) – o que vai muito além das tradicionais práticas de anúncio no interior dos filmes. Tudo isso leva Thomas Schatz a sustentar que, “no mercado midiático contemporâneo, torna-se praticamente impossível identificar ou isolar o ‘texto’ em si, ou distinguir a dimensão estética ou narrativa de seus imperativos comerciais” (1993, p. 10). Citando um estudo de Eileen Meehan sobre *Batman*, Schatz conclui que a análise dos filmes atuais requer que “os entendamos sempre e simultaneamente como texto e mercadoria, intertexto e linha de produtos” (Meehan *apud* Schatz 1993, p. 10).

Por outro lado, é evidente que os câmbios estéticos nos filmes, bem como os novos formatos de exibição e consumo introduzidos pelas modificações econômicas, agem sobre a relação com eles mantida pelo público. Em primeiro lugar, a estilização e o enfraquecimento narrativo do texto filmico concorrem para uma “fruição distanciada”, de menor investimento psíquico do espectador sobre os personagens (Wyatt 1994, p. 60). E além dela, há também uma “fruição recorrente” (*repeat viewing*) (p. 46), deflagrada pelo contato com os filmes em suas exibições nas diferentes janelas (cinema, vídeo, TV) e pela seqüência da relação espectatorial via consumo dos produtos conexos (trilha sonora, *game*, brinquedos etc.).

Levando às últimas consequências esses fenômenos estéticos e espectoriais, poderíamos mesmo afirmar, como Yvonne Tasker (1996, p. 226), que “o cinema como um meio distinto não mais existe”. De seu ponto de vista, “a novidade da Nova Hollywood deriva do mundo de entretenimento em rápido processo de mudança no interior do qual ela existe”. Em razão disso, uma análise mais proveitosa do “estilo cinematográfico na Nova Hollywood” precisaria dar conta da “interação entre o cinema e as outras mídias”, em vez de simplesmente avaliar o estilo atual comparando-o com o “passado cinematográfico” (*ibid.*, pp. 226-227).

Mesmo que não compactue dos argumentos de Tasker sobre a extinção do cinema como meio diferenciado, a maioria dos analistas concorda que é necessário acessar simultaneamente o estético e o econômico. A notória influência do processo industrial sobre a forma filmica na Hollywood contemporânea oferece até um espaço privilegiado para que os historiadores preocupados com os contextos (socioculturais, políticos, econômicos) de produção e recepção das obras afiem suas críticas aos “historiadores de filmes”. Maltby lembra que, via de regra, a história de Hollywood “tem sido construída como se fora a história de uma forma narrativa, uma evolução de normas estilísticas, paradigmas temáticos ou ideológicos e câmbios tecnológicos” (1998, p. 24), e ironiza: “A história do cinema americano não é a história de seus produtos, assim como a história das ferrovias não é a história das locomotivas” (*ibid.*, p. 28).

Nesse sentido, outro ponto em comum entre a maior parte dos debatedores é seu respeito (embora crítico, o mais das vezes) para com a obra maior sobre o cinema americano, *The classical Hollywood cinema* (doravante, TCHC), de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (1985) – particularmente no que tange à sua aproximação tanto estética quanto econômica à Hollywood clássica. De fôlego enciclopédico, o livro investiga, de

1917 a 1960, a forte complementaridade entre um “modo de prática cinematográfica” (constituído por normas materiais, técnicas, estéticas e sócio-étnico-políticas) e um “modo de produção cinematográfica” (o dos grandes estúdios). Na opinião de Maltby (1998, p. 26), um dos méritos de TCHC reside justamente em sua integração dos “fatores estilísticos e econômicos” (modo de prática e modo de produção) de maneira até então inédita. Nas críticas dirigidas ao livro, questiona-se, porém, a maior ênfase conferida ao modo de prática que ao de produção (p. ex., Maltby 1998, p. 25). Além disso, Maltby (*ibid.*) também repara que, conforme a proposta de Bordwell, Staiger e Thompson, o conceito de modo de produção não alcança as práticas (“não-industriais”) da distribuição e exibição – imprescindíveis para pensar-se a Hollywood pós-clássica.

Além de ter muitas de suas qualidades metodológicas reconhecidas, TCHC é apontado como o modelo teórico (de cinema clássico) contra o qual se deve aferir a suposta existência de uma Nova Hollywood ou um pós-clássico. O modelo – subsidiariamente elaborado por Bordwell no livro *Narration in the fiction film* (1985) e no ensaio “O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos” (2005 [1986]) – inclui-se claramente entre as aproximações neutras, não-ideologizadas a Hollywood. Nessas duas outras obras – em que a abordagem de Bordwell é mais didática e concisa, com o foco sobre o estético –, o cinema hollywoodiano clássico é formulado como um “modo de narração” cinematográfico (convivendo historicamente com outros – o do cinema de arte, o paramétrico e o materialista histórico). Das conhecidas características dramatúrgicas, narrativas e estilísticas que, segundo Bordwell, definem o modo clássico, podemos destacar: (1) os personagens bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e seqüências; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância.

O critério de demonstração da existência do pós-clássico por oposição ao modelo de Bordwell e colegas é sugerido de forma ora explícita (p. ex., Jenkins 1995, pp. 113-117; Tasker 1996, pp. 220-221; Kramer 2000, p. 80), ora implícita (p. ex., Wyatt 1994, pp. 16 e 60-64; Smith 1998, p. 5). Geralmente, os autores debruçam-se com atenção sobre o capítulo 30 de TCHC – “Since 1960: The persistence of a mode of film practice”. Neste, Bordwell e Staiger assinalam que o estabelecimento do limite cronológico do estudo em 1960 não mantém

qualquer relação com um hipotético começo de erosão do clássico. Ao contrário, afirmam categoricamente que os princípios do classicismo seguem vigentes em Hollywood. E para prová-lo, lançam-se à análise de obras hollywoodianas dos anos 1970, seja do cinema comercial americano (*A síndrome da China*, de James Bridges 1979) ou do *American Art Film* (*A conversação*, de Coppola 1974), contrastando-as com exemplos da cinematografia moderna européia (*Tout va bien*, de Jean-Luc Godard 1972; *Blow up: Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni 1966). (Posteriormente, Kristin Thompson [1998] e Bordwell [2006] vão renovar seus esforços para sustentar a permanência do cinema clássico.)

Pois bem: tendo introduzido os três principais conceitos mobilizados no debate sobre a Hollywood contemporânea (Nova Hollywood, pós-clássico e *high concept*), analisado a determinação do estético e do espectatorial pelo econômico e descrito o modelo de TCHC como parâmetro para a identificação de um cinema pós-clássico, podemos passar à próxima seção. Nela é examinado o desenvolvimento histórico de Hollywood do pós-Segunda Guerra ao presente.

Hollywood, do pós-Segunda Guerra Mundial ao contemporâneo

Pode parecer curioso iniciar uma revisão histórica da Hollywood contemporânea pelo pós-Segunda Guerra. Porém, como registra Peter Kramer, é nesse período que advêm os três fatores determinantes, em última instância, do surgimento de uma Nova Hollywood. São eles: a decisão (em 1948) do processo antitruste contra as *majors* em favor do governo (impondo a venda de seus braços no circuito exibidor), a consolidação da TV e o princípio de um declínio inexorável do público de cinema (Kramer 2000, p. 64). Além disso, Kramer também mostra o quanto o debate crítico sobre o cinema americano à época prefigura as discussões sobre a Hollywood “pós-clássica” (*ibid.*, pp. 64-70). Por outro lado, de uma perspectiva mais econômica, diversos autores propõem tomar os 30 anos de 1945 a 1975 como um duro período de transição e incertezas, ao cabo do qual, por fim, a indústria hollywoodiana reencontra a estabilidade.

Vários exemplos de prenúncio do pós-clássico no pós-guerra são avaliados por Kramer. Um deles é a proposição do conceito de *superwestern*, por

André Bazin, caracterizando o aparecimento, nos anos 1940, de um novo tipo de faroeste, impuro e glamorizado, a constituir um cinema “barroco” que vinha suceder o clássico (*apud* Kramer 2000, pp. 64-65). Já no caso do *New Movie* (o cinema da geração de Elia Kazan, na década de 1950), o ataque de críticos conservadores como Manny Farber tem como alvo o apuro de estilo, a autoconsciência artística e um suposto esnobismo intelectual de diretores que estariam se distanciando da “transparência do entretenimento hollywoodiano tradicional” (*ibid.*, p. 67). E se a acolhida crítica ao *New Movie* antecipa, em mais de uma década, o que sucederia com o *American Art Film* de final dos 1960, a reação ao *big picture* (os espetáculos épicos em *widescreen*) durante os anos 1950 e 1960 é análoga à que despertaria o *high concept* no pós-1975. Em sua investida contra os épicos, Pauline Kael, por exemplo, acusava Hollywood de ostentar a grandiosidade de suas produções, deslocando o foco das atenções dos eventos narrativos para o “filme como evento” – estratégia que, segundo ela, logo deixaria de seduzir o público (*apud* Kramer 2000, p. 68).

Complementando o resgate de Kramer, na arena crítica do pós-guerra, de diagnósticos de um afrouxamento (em várias direções) da norma clássica, os historiadores econômicos descrevem a etapa 1945-1975 como um período transitório de forte instabilidade para Hollywood – abrindo espaços para o *art film* (logo fechados) e, a seguir, para o *high concept*. A decisão da Corte Suprema em 1948 não apenas obriga ao desmantelamento da integração vertical entre produção, distribuição e exibição, como leva as *majors* a migrarem do modelo de produção centralizada (*unit production*) para o de produção independente (*package production*). Na opinião de um pesquisador como Schatz, esse colapso do *studio system*, de par com a ascensão da televisão, “demarc[a] o fim da era ‘clássica’ de Hollywood dos anos 1920, 1930 e princípio dos 1940” (Schatz 1993, p. 8). Baseado nisso, ele vai a ponto de afirmar que, “em seu sentido histórico mais amplo”, o termo Nova Hollywood aplica-se ao “cinema americano depois da Segunda Guerra Mundial” (*ibid.*) – embora julgue mais adequado limitar o seu uso especificamente ao cenário pós-1975, de reestabilização econômica via *blockbuster* (*ibid.*, p. 9). (Vale lembrar que, em TCHC, Bordwell, Staiger e Thompson apontam a integração vertical, ao contrário, como *tão-somente* uma das fases do modo de produção clássico – descrevendo minuciosamente, aliás, a passagem à *package production*.)

Sucedendo ao imediato pós-guerra, os anos 1960 aparecem consensualmente no relato dos estudiosos como um momento-chave para entender a Hollywood contemporânea. Ao final da década, ocorrem dois

fenômenos inter-relacionados: uma brutal crise da indústria e o advento do *American Art Film* ou Renascimento hollywoodiano – o ciclo de filmes que suscita não apenas o uso inicial do termo Nova Hollywood, como as primeiras discussões mais explícitas sobre a possível manifestação de um pós-classicismo. Da resolução da crise e do esvaziamento econômico desse cinema de arte, ambos resultado da “descoberta” estética e mercadológica do *blockbuster high concept* (em *Tubarão* e *Guerra nas estrelas*), no contexto da formação dos grandes conglomerados multimidiáticos atuais, é que surgirá a segunda e definitiva Nova Hollywood pós-1975.

Parte do itinerário hollywoodiano dos anos 1960 passa por sua resposta histórica à enorme repercussão artística e sociocultural do moderno cinema europeu. Num primeiro momento off-Hollywood, em meados da década, surge o chamado *New American Cinema* de realizadores ora inspirados na *Nouvelle Vague* francesa (John Cassavetes), ora de perfil experimental (Jonas Mekas, Kenneth Anger, entre outros), ambos em franca oposição modernista ao *mainstream* clássico. Porém, a partir de 1967 (o marco é *Bonnie & Clyde, uma rajada de balas*, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas americanas de uma ótica predominantemente crítica (e, em muitos casos, bastante ousada em sua representação da violência e da sexualidade), obterá sucesso num significativo contingente de crítica e público. Suas denominações (Nova Hollywood, *American Art Film*, Renascimento hollywoodiano) e os diretores incluídos (dos mais antigos – Altman, Penn, Mike Nichols, Stanley Kubrick, entre outros – aos *movie brats* da *film school generation* como Scorsese, Coppola e mesmo Lucas ou Spielberg no início de carreira) variam de autor para autor,¹ mas há um certo consenso em torno de seu significado cultural.

Em geral, a Nova Hollywood do *art film* é inserida pelos críticos no cenário mais abrangente das manifestações contraculturais americanas da década de 1960. Em seu artigo “The pathos of failure”, de 1975, Thomas Elsaesser (*apud* Kramer 2000, p. 73) observa que, enquanto o cinema hollywoodiano clássico expressava “uma atitude fundamentalmente afirmativa para com o mundo representado”, filmes-chave da Nova Hollywood exibiam um “olhar liberal” que os fazia “rejeitar a afirmação”, propondo um

1. Ver, por exemplo, Elsaesser (1975), Neale (1976), Jacobs (1977), Pye e Miles (1979) e Kolker (1980).

“ceticismo radical”. É por isso que, nas palavras de Smith, as obras trazem “protagonistas indecisos, contraculturais e marginais, de objetivos freqüentemente mal-definidos e, em última análise, inalcançados, contrastando com as figuras heróicas e tipicamente bem-sucedidas” dos filmes clássicos (Smith 1998, p. 10). Por outro lado, a jovem e contestatória platéia desses filmes, pela primeira vez nos EUA, chegava às salas com substanciais conhecimentos de história do cinema, graças à exibição (pautada pela teoria do autor, importada da França pelo crítico Andrew Sarris) do modernismo europeu no consolidado circuito *art house* e do passado hollywoodiano na TV.

Com respeito ao debate em torno ao suposto pós-classicismo do *art film*, é bastante ilustrativo contrastar a posição de Elsaesser (1975) e Peter Lloyd (1971) – os críticos da revista *Monogram* que primeiro aplicaram o termo Nova Hollywood ao “Renascimento” – com a mantida por Bordwell, Staiger e Thompson em *TCHC*. Comentando as semelhanças e diferenças entre esses autores, Smith afirma: “Embora Elsaesser postule que os filmes [da Nova Hollywood] retêm uma arquitetura implícita retirada ao filme de gênero, bem como o tom emocional característico dos filmes hollywoodianos ao longo da história”, de seu ponto de vista, “o período marca uma ruptura fundamental” com o clássico (Smith 1998, p. 11). No já citado capítulo 30 de *TCHC*, em lugar disso, leremos que “[os] novos filmes não constituem um estilo marcadamente distinto, podendo ser mais bem explicados por aquele processo de assimilação estilística que temos visto em ação através da história de Hollywood” (Bordwell, Staiger e Thompson 1985, p. 373).

Uma apreciação mais completa do *American Art Film* requer que o acassemos, ainda, da perspectiva do econômico – seu advento e efemeridade encontram aí boa parte das explicações. E assim, voltamos à história industrial da Hollywood contemporânea. Thomas Schatz, por exemplo, prefere tomar o “Renascimento” como apenas uma etapa, entre outras, da transição maior enfrentada por Hollywood entre o declínio do pós-guerra (final do *studio system*) e a reestabilização pós-1975. De acordo com ele, a “chave para a sobrevivência de Hollywood” desde os anos 1950 foi a “firme ascensão do *blockbuster* [...] em termos de orçamentos, valores de produção e estratégia de *marketing*” (Schatz 1993, pp. 8-9). Para Schatz, isso “demarca um significativo afastamento para com a era clássica”, quando os estúdios “confiavam primariamente nos costumeiros filmes ‘A’ para gerar a maior parte do faturamento”, ainda que não desprezassem o eventual megassucesso de

bilheteria. De lá para cá, “o excepcional tornou-se a regra [...] na medida em que o sucesso ocasional deu lugar ao *blockbuster* calculado” (*ibid.*, p. 9).

A aposta na estratégia do *blockbuster* nasce de dois fatores concomitantes. Em primeiro lugar, diante do desafio de compartilhar o mercado audiovisual com a TV, ele aparece como “uma forma de diferenciação do produto hollywoodiano, em combinação com o *widescreen* e a cor, por meio da concentração de recursos em um número menor de filmes a partir dos anos 1950” (Maltby 1998, p. 31). Em segundo lugar, conforme Schatz (1993, p. 11), isso é facilitado pela passagem do *studio system* ao modelo de produção independente (*package production*). O novo modelo – adotado em virtude da perda da garantia de comercialização de toda a carteira de filmes dos estúdios (em razão da venda do circuito exibidor imposta em 1948) – consiste, até hoje, na terceirização “filme a filme” do processo de realização. O aporte de recursos maiores a obras individuais é favorecido não só por otimizar o fluxo administrativo-industrial, como também porque, em verdade, são as produtoras independentes que passam, daí em diante, a arcar com a maior parte dos riscos financeiros envolvidos (Smith 1998, p. 9).

Em termos gerais, a curva de crescimento do peso do *blockbuster* na economia hollywoodiana é exponencial, o que é facilmente demonstrado pelas estatísticas. Mas sua história exibe dois momentos bastante distintos, tendo como linha divisória uma série de fracassos no triênio 1967-1969 – entre eles, o de *Alô, Dolly!* (Gene Kelly 1969), o filme mais caro até então –, coincidentes com a crise de superprodução dos grandes estúdios. Ambos os fenômenos são sintomas da incapacidade das *majors* para se adequar ao processo, em curso desde o pós-guerra, de reestruturação do consumo cinematográfico. Se na década de 1950 o cinema fora substituído pela TV como principal fonte de entretenimento nos EUA, na de 1960, a própria ida ao cinema sofre profundas alterações, com destaque para dois efeitos do processo de suburbanização da classe média – a obsolescência das salas das grandes cidades e o estabelecimento do circuito do *drive-in* (que irão aprofundar o fenômeno da juvenilização das audiências) – e para a consolidação do espaço mercadológico do cinema de arte e ensaio.

As condições econômicas para o surgimento do *American Art Film* – que vêm somar-se às suas razões estéticas e socioculturais – criam-se no processo de resposta dos estúdios ao novo cenário de consumo. À luz do sucesso do *exploitation movie* (os filmes B produzidos por Roger Corman e pela AIP) direcionado às audiências juvenis do *drive-in*, o fracasso dos *blockbusters*

de final dos anos 1960 (como de praxe até então, voltados ao público de massa indiferenciado) foi lido como um sério indicativo da necessidade de atingir as platéias por segmentos – entre os quais, o do ascendente circuito *art house* passa a receber destacadada atenção. A isso se pode acrescentar a tendência antes já verificada, na Hollywood de princípio dos anos 1930, para a experimentação formal e temática em épocas de crise econômica (Maltby 1998, p. 32). Porém, apesar do êxito de um punhado de filmes como *Bonnie & Clyde* (1967), *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1968), *Sem destino* (Dennis Hopper, 1969) e *Woodstock, onde tudo começou* (Michael Wadleigh, 1970), os historiadores econômicos, como Schatz (1993, p. 15), em geral avaliam retrospectivamente que “o pendor à inovação [nesse momento] em quase nada sugeria um clima favorável no mercado. Ao contrário, refletia a incerteza e o crescente desespero dos estúdios”.

Com a ótima bilheteria do ciclo do *blockbuster*-catástrofe – *O destino do Poseidon* (Ronald Neame, 1972), *Terremoto* (Mark Robson, 1974) etc. –, a primeira metade da década de 1970 foi economicamente mais auspíciosa para a indústria, mas é o lançamento de *Tubarão*, em 1975 – ao qual logo se juntariam *Guerra nas estrelas* e *Os embalos de sábado à noite* (John Badham), ambos de 1977 –, que demarca o início da era do *blockbuster high concept* e do reencontro com a estabilidade financeira. Curiosamente, embora o *art film* estivesse vivendo o seu ápice em meados dos anos 1970 – com *Nashville* (Altman, 1974), *A conversação* (Coppola, 1974) e *Taxi driver, motorista de táxi* (Scorsese, 1976) –, a aparição do *high concept* (a “Nova” Nova Hollywood) vem causar o seu progressivo declínio econômico até o final da década, por fim sacramentado com o desastre financeiro de *O portal do paraíso* (Michael Cimino, 1980). E assim, conforme aponta Kramer (2000, p. 75), “a Nova Hollywood original dos anos 1967-1975 passou a ser vista como um breve e excepcional período na história do cinema americano, em que foi comercialmente viável a realização de um cinema progressista, competindo com ciclos conservadores de filmes” – o *disaster movie* (filme-catástrofe) e o policial à *Perseguidor implacável* (Don Siegel, 1971).

Tomados em conjunto, os três *blockbusters* de Spielberg, Lucas e Badham introduzem um sem-número de elementos (típicos da “sinergia” do *high concept*) que pautarão a estratégia econômica da Hollywood pós-1975. Do ângulo do consumo, ainda que se mantenha e refine a idéia da segmentação, a indústria descobre no público adolescente e juvenil do período – o da apolítica geração pós-contracultura – o seu novo cliente massivo (que, em breve, será

esmagadora maioria) no circuito primário de exibição. Individualmente falando, *Tubarão* inaugura com seminal sucesso a lógica de lançamento e publicidade por saturação – estréia simultânea em 409 salas (ainda modesta para os padrões atuais) somada a intensa campanha na TV –, que tem por objetivo transformar o filme em evento nacional. *Os embalos de sábado à noite*, por sua vez, revela as imensas possibilidades de aproximação mercadológica entre as indústrias do cinema e da música, até ali pouco exploradas – além de romper, com John Travolta, a barreira histórica entre os mercados de atuação para cinema e TV. Por fim, *Guerra nas estrelas* constitui o primeiro (e maior até hoje) exemplo do chamado “filme-franquia”, dando início ao florescimento da indústria de negócios conexos – intimamente associada, é claro, à prática (deflagrada pelo filme) das reprises e seqüências.

Se a história da sinergia entre meios e mercados de entretenimento começa a aprofundar-se na segunda metade dos anos 1970, ao surgir o *high concept*, a verdade é que seus primórdios podem ser localizados já nas décadas anteriores. Os relatos historiográficos mais recentes sistematicamente desconstroem o mito da feroz rivalidade entre cinema e TV, demonstrando, segundo Maltby (1998, p. 28), “uma relação muito mais próxima e interdependente entre as duas indústrias e seus produtos”. Um primeiro aspecto ressaltado é o redirecionamento na década de 1950 de boa parte dos recursos de pessoal e equipamento das *majors* (antes empregados na produção de filmes B, documentários e cinejornais) para a realização de séries televisivas. E em contrapartida – num movimento ainda mais fundamental –, a TV americana logo viria a descobrir no longa-metragem hollywoodiano o seu mais efetivo produto comercial. Os efeitos dessa janela televisiva para os estúdios são próximos do revolucionário, pois vêm proporcionar aos filmes em lançamento um espaço de exibição (que em breve seria pré-vendido) subseqüente ao do circuito cinematográfico – restabelecendo, horizontalmente, a garantia de comercialização vigente ao tempo da integração vertical. Além disso – o que é tão ou mais relevante –, ela confere valor de mercado aos gigantescos (e verdadeiramente esquecidos) arquivos filmicos das companhias. Tamanha será a repercussão financeira disso que, ao longo dos anos 1960, o preço dos arquivos atinge, isoladamente, quase três vezes o da cotação em bolsa das *majors*, estimulando a primeira onda de aquisições de estúdios por grandes conglomerados industriais (*ibid.*, p. 31).

O que ocorre no final dos anos 1970, portanto, é apenas uma segunda (e decisiva) etapa no processo de sinergia entre os meios. Ela vai envolver ainda –

além do surgimento do filme *high concept* – a popularização da TV a cabo e do vídeo doméstico, dois mercados altamente dependentes do produto filmico hollywoodiano. Implementada na prática a partir de 1975, por ocasião do lançamento da HBO, a TV paga servia a 9 milhões de lares americanos em 1980, passando a 42 milhões em 1990. Já no caso do vídeo doméstico – após a breve disputa pelo mercado entre os formatos Betamax (lançado em 1975) e VHS (em 1977) –, as cifras são ainda mais contundentes: 1,8 milhão de casas com aparelhos em 1980 e 62 milhões em 1990, e aumento das vendas de cassetes, no mesmo período, de 3 milhões para 220 milhões – significando, neste último caso, um incremento de 6.500% (Schatz 1993, p. 25). Traduzindo em termos de faturamento, já em 1986, as receitas domésticas das *majors* oriundas da TV paga e do vídeo perfaziam, somadas, 52% do total (12% e 40%, respectivamente), contra apenas 28% provenientes das bilheterias (*ibid.*, p. 25). Complementarmente – e para provar que os efeitos da sinergia são efetivamente de retroalimentação e de forma alguma de concorrência –, a redução percentual não implica um declínio na arrecadação do circuito primário dos cinemas. Muito ao contrário, a reboque do êxito da fórmula do *blockbuster* pós-1975, esta supera em definitivo os sete anos de queda da virada para a década de 1970 e salta de 2 bilhões de dólares em 1975 para 2,75 bilhões em 1980 e 5 bilhões em 1990 (*ibid.*). Em conjunto – e desconsiderando a nova e bilionária indústria dos negócios conexos (no princípio dos anos 1980, por exemplo, a venda de produtos vinculados a *Guerra nas estrelas* foi estimada em 1,5 bilhão de dólares anuais [Maltby 1998, p. 24]) –, esses dados dão bem uma idéia do porquê da reestabilização econômica da Hollywood contemporânea.

A escalada histórica do fenômeno da sinergia – complementaridade cinema/TV pré-1970, advento do *blockbuster high concept* no pós-1975 e integração horizontal entre produção e mercados secundários de vídeo e cabo no princípio dos anos 1980 – tem como desdobramento lógico a segunda onda de fusões e aquisições verificada a partir de 1985. Em um refinamento do processo de conglomeração dos anos 1960, quando a venda dos estúdios jogou-os lado a lado com empresas de setores tão dispares como locação de automóveis e construção, na década de 1980, “os conglomerados pesados e amplamente diversificados [dos anos 1960 e 1970] se desfaz[em] de empresas, ‘enxug[am]’ ou se reagrup[am] para atingir uma diversificação mais ajustada” em termos midiáticos (Schatz 1993, pp. 29-30). Surgem assim os grandes impérios do entretenimento atuais: Seagram-MCA-Universal, Time Warner-AOL, Paramount Communications, Sony-Columbia etc., a maioria com ramificações e interesses globalizados em quase todas as áreas da indústria da mídia.

Nessa conglomerada e sinérgica Nova Hollywood, o produto-chave é o *blockbuster high concept*. De modo geral, os *blockbusters* contemporâneos – sejam eles *high concept* ou não – exibem algumas características que, de um ponto de vista estritamente “cinematográfico” (não mais aplicável), deveriam inviabilizá-los comercialmente: (1) o custo de produção extraordinariamente inflado (por conta dos cachês e efeitos especiais); (2) a despesa com lançamento próxima ou superior ao custo de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva na televisão); e (3) a rápida “queima” do filme no circuito primário de exibição (não importando o quão positivo seja o “boca-a-boca”). Porém, da ótica da conglomeração midiática (agora aplicável), os freqüentes “prejuízos de bilheteria” amargados pelos *blockbusters* são, via de regra, amplamente revertidos nos mercados secundários de exibição e dos produtos conexos. E aqui, o *high concept* leva segura vantagem, dado o seu “conceito” (daí a origem do termo) já voltado, premeditadamente, à máxima exploração das possibilidades oferecidas pelo conjunto das janelas e mercados.

É particularmente com respeito ao *high concept*, aliás, que melhor se aplica certo entendimento sobre o papel da exibição cinematográfica na Hollywood contemporânea. Na opinião de muitos, o circuito primário das salas de cinema reduziu-se a simples plataforma de lançamento (ou “campanha de vendas”) para uma “linha de produtos multimidiáticos” mais relevante (Meehan *apud* Schatz 1993, p. 32) – do DVD aos negócios conexos – cujo percurso comercial de fato se iniciará apenas nos mercados “não-cinematográficos”. O que não subtrai à exibição nas salas, paradoxalmente, a condição de etapa crucial no processo: é o êxito do filme nos cinemas que determina, em última instância, o seu potencial econômico no restante de toda a cadeia midiática de entretenimento (Schatz 1993, p. 25; Maltby 1998, p. 24).

O que distingue o filme *high concept* é sua perfeita adequação estética ao cenário econômico-mercadológico atual. Embora não seja necessariamente um *blockbuster* (e vice-versa: nem todo *blockbuster* é um *high concept*), ajusta-se prontamente à idéia da extraordinária concentração de recursos num único filme. E isso se dá, precisamente, porque sua conformação estética o habilita a explorar com desenvoltura as possibilidades sinérgicas (de *marketing* e vendas) do mercado multimidiático contemporâneo. Na próxima seção, apresento as características estéticas e espectoriais do *high concept film*, conforme a análise empreendida por Justin Wyatt em seu livro *High concept: Movies and marketing in Hollywood*, de 1994 – provavelmente, o esforço mais

denso realizado até o momento com vistas à compreensão das determinações do econômico sobre o filmico na Hollywood pós-1975.

A estética e o espectador *high concept*, segundo Wyatt

Como já vimos, Wyatt distingue três atributos estéticos – superficialidade, modularidade e *espetacularização* – que garantem a adaptação do filme *high concept* às presentes condições de mercado, à custa de uma diluição do trabalho narrativo. Graças a eles, obtêm-se as sinopses “de frase única” e os ícones visuais e sonoros que, por fornecerem identidades claras e comunicáveis de filme e personagens, facilitarão o esforço de *marketing* (do próprio filme e dos negócios conexos) ao longo da cadeia de consumo. Para o autor, essas três características (superficialidade, modularidade, *espetacularização*) estão relacionadas a um trabalho “excessivo” de estilização operado nos filmes *high concept*, que promove um desequilíbrio do balanço estilo *versus* narrativa em favor do primeiro – daí o enfraquecimento desta última.

Para fundamentar teoricamente sua argumentação, Wyatt recorre à idéia de oposição entre estilo e excesso proposta por Kristin Thompson (Wyatt 1994, pp. 27-28). Para Thompson, o estilo é constituído por técnicas que, tendo em vista a sua repetição, tornam-se estruturantes da obra; o excesso, ao contrário, é causado pelas técnicas que não constroem padrões específicos no texto filmico. Se o primeiro (o estilo) opera no sentido da compreensão do filme pelo espectador, o segundo (o excesso) instaura uma lacuna entre espectador e narrativa (Thompson 1986, p. 132). O que encontramos no *high concept*, portanto, é um paradoxal “estilo excessivo”.

Na descrição de Wyatt (1994, p. 24), cinco são os elementos essenciais pelos quais se manifesta o estilo *high concept*: a aparência visual, a *performance* das estrelas, a música, o personagem e o gênero cinematográfico. Segundo o autor, os filmes *high concept* individuais optam normalmente por *apenas alguns* dentre esses elementos, dependendo da forma como seu estilo particular se integra às ações de *marketing* (*ibid.*, grifo meu). A definir o primeiro – a visualidade –, Wyatt aponta técnicas como a iluminação baseada na contraluz, o esquema de cores mínimo, tendendo ao preto-e-branco, e uma cenografia *high tech* derivada do *design* industrial contemporâneo (*ibid.*,

p. 28). Em boa parte assimiladas à estética publicitária (que transforma “visões cotidianas banais” num espetáculo “impactante”), essas técnicas por vezes se unem para induzir o espectador a “contemplar a estranheza da imagem”, em vez de preocupar-se com o desenvolvimento da história (*ibid.*). Além de oferecer imagens espetaculares e superficialmente atraentes, a aparência *high concept* também objetiva a criação de uma identidade consistente para o filme-produto.

Um segundo elemento do excessivo estilo *high concept* envolve a *performance* dos astros hollywoodianos. De acordo com Wyatt (1994, pp. 31-33), ela procura maximizar sua condição de estrelas, distinguindo-se pela interpretação ostentatória, fundada no gesto, em oposição ao trabalho mais naturalista do restante do elenco. Citando como exemplo as atuações performáticas de Jack Nicholson em *Batman* (Tim Burton, 1989) e de Eddie Murphy em *Um tira da pesada* (Martin Brest, 1984), o autor observa como é flagrante, mais uma vez, a precedência do espetáculo sobre o desenrolar da narrativa. Outro resultado é a constituição dos já referidos módulos autônomos (nos momentos de *performance* extrema) no interior do filme, de que se valerão as campanhas promocionais.

O terceiro elemento de expressão da estilística *high concept* é a música – segundo Wyatt, talvez o mais significativo em termos do *marketing* e dos negócios conexos, em virtude da juvenilização do público no circuito primário de exibição (1994, p. 39). O autor recorre outra vez a Thompson, que assinala o caráter especialmente disruptivo da música para a unidade narrativa do filme, em razão de sua capacidade para concentrar as atenções sobre as próprias qualidades formais espetaculares, independentemente de sua função imediata com relação à imagem (Thompson 1986, p. 39). Conforme Wyatt, os filmes *high concept* (o mais das vezes não pertencentes ao gênero do musical) contêm verdadeiras “explosões musicais” momentâneas, que, ao contrário do que sucede nas obras daquele gênero, efetivamente perturbam o seu equilíbrio estrutural (1994, pp. 40-42). Em sua combinação com a imagem (geralmente associada à adoção da estética do videoclipe, de forte fragmentação da unidade espacial e/ou temporal), também essas irrupções ocasionam a produção de módulos estanques (extraíveis para a divulgação do filme e do álbum com a trilha sonora), cujo excesso opera contra a seqüência da narrativa (*ibid.*, pp. 43-44).

Além de alterar o balanço narrativo do texto filmico, afirma Wyatt, a música é talvez o grande veículo para outro importante atributo do *high*

concept: a destruição da unidade diegética do filme por meio da reconfiguração da história nos materiais promocionais e negócios conexos. O autor se vale de formulações da teórica Barbara Klinger sobre o tema, em que esta analisa como as campanhas de *marketing* perseguem a multiplicação dos possíveis sentidos da narrativa, com vistas ao incremento das possibilidades de comunicação com o público (Wyatt 1994, pp. 44-45). Uma zona intertextual é criada com base no “assalto” ao texto filmico, em busca de figuras passíveis de acentuação ou extensão no processo de apropriação da obra pela audiência (Klinger 1989, p. 10). Como uma das manifestações mais significativas do fenômeno, Wyatt menciona a interação entre cantor e protagonista nos vídeos promocionais dos filmes. Um dos exemplos citados é o clipe de *Danger zone*, tema de *Top gun, ases indomáveis* (Tony Scott, 1986), no qual a interpretação de Kenny Loggins, deitado na cama e assumindo o papel de duplo do personagem de Tom Cruise, “comenta” as seqüências aéreas, parecendo sugerir que a verdadeira “zona de perigo” não está no ar, mas em terra (Wyatt 1994, p. 45). No outro exemplo, a figura do exterminador vivido por Arnold Schwarzenegger invade um *show* dos Guns N’ Roses no clipe para a canção do segundo filme da série, demarcando um claro transbordamento do mundo diegético original do filme (*ibid.*, pp. 45-46).

Por fim, o quarto e o quinto elementos estilísticos do *high concept*, conforme Wyatt, são o recurso à *tipologização* dos personagens e às fórmulas genéricas hollywoodianas. A apresentação de personagens como tipos definidos por um número mínimo de atributos, com destaque para a aparência física, tem sido um procedimento habitual do cinema clássico, mas para Wyatt é exacerbada no filme *high concept* (*ibid.*, p. 53). O mesmo se pode dizer das convenções genéricas, utilizadas crescentemente como meios econômicos de transmissão de informação (*ibid.*, p. 55). O efeito combinado dos dois elementos é a drástica redução da necessidade de exposição dos desejos e motivações dos personagens, fazendo-os unidimensionais.

A estética *high concept* – assim definida pelo estilo excessivo e a narrativa superficial, modular e espetacular – atende com perfeição às solicitações mercadológicas correntes, de *disponibilização* de material para a venda multimidiática do filme e de seus produtos conexos. E impõe ainda, segundo Wyatt, mudanças sensíveis na esfera das relações com o espectador. Isso se dá tanto em razão da estrutura textual da própria obra, como da intensificação semiológica do espaço intertextual em seu entorno. De acordo com o autor, o texto filmico em si deflagra uma *fuição distanciada*, na qual o espectador

interage, sobretudo, com as qualidades superficiais do filme. Em pouco semelhante ao brechtiano, obviamente, esse distanciamento é observável, para Wyatt, em uma série de atitudes espectoriais recomendadas pelo texto *high concept*, de que são exemplo a entrega à contemplação da imagem pela imagem, a identificação mais débil com os personagens e o reconhecimento da autonomia textual dos módulos de espetáculo – associadas, todas, à erosão do interesse pelo sistema narrativo do filme (*ibid.*, p. 60).

Já o campo intertextual ao redor da obra, amplificado pelo incremento contemporâneo das campanhas de *marketing*, adquire grande relevância por sua tendência à promoção da ruptura da unidade diegética do texto filmico. De acordo com Wyatt, isso convida a uma *fruição recorrente* (*repeat viewing*) dos filmes, com prazeres baseados no jogo entre o familiar (o texto original) e o diferente (o texto reconfigurado) (*ibid.*, p. 46). No processo em que se insere o *high concept*, essa revisitação à obra, segundo o autor, é crucial para o estabelecimento dos efeitos sinérgicos entre os diversos ramos da indústria do entretenimento. É desse modo que o consumo de um filme (por exemplo, *Dick Tracy*, de Warren Beatty, 1990) apenas se inicia pelo cinema, para logo percorrer a extensa cadeia dos mercados secundários de exibição (vídeo, cabo, TV aberta) e de venda de produtos conexos (relógios de Tracy, trilha de Madonna, história em quadrinhos original etc.).

O estudo de Wyatt sobre o *high concept* é possivelmente o mais incisivo já feito quanto à estética e espectatorialidade da Nova Hollywood pós-1975. Para que possamos tirar-lhe todas as implicações – ao mesmo tempo, relativizando-o – devemos, porém, contextualizá-lo no processo do debate mais amplo sobre o suposto pós-classicismo hollywoodiano. Em sua formulação do *high concept*, Wyatt contempla, em boa parte de seus aspectos, a atual debilitação narrativa do cinema americano. Mas esta última representa, de fato, uma ruptura com o clássico? É fundadora de um pós-clássico? Na próxima seção, apresento um panorama dos principais argumentos até agora mobilizados em torno dessas questões – para cuja resposta se volta, em última instância, parcela significativa dos estudos da Hollywood contemporânea.

Debilitação narrativa, clássico e pós-clássico

Para muitos, o abandono do clássico, historicamente, manifesta-se já com o *American Art Film* – a “primeira” Nova Hollywood –, para, a seguir, ter

continuidade com a “segunda”, do *blockbuster high concept*. É curioso perceber que essas filmografias tão diferentes, em termos estéticos e socioculturais, exibem vários pontos em comum. Entre eles, podemos destacar, justamente, a erosão da narratividade clássica (além da prática da referência à história do cinema – como veremos em seguida – e do débito com a *film school generation* de final dos anos 1960). Evidentemente, essa erosão se materializa de forma distinta em cada caso. Em primeiro lugar, se no *art film* o enfraquecimento da linha de causa e efeito típica do clássico decorre de seus protagonistas indecisos ou “não-affirmativos”, sem objetivos claros (Elsaesser 1975), no *high concept* ela é consequência – conforme Wyatt – da espetacularidade da imagem, da modularidade narrativa e da superficialidade dramatúrgica. Em segundo lugar, o estilo excessivo observado em ambos (rompendo com a “ contenção” do excesso no clássico, cujo estilo é transparente e subordinado às demandas narrativas) comparece, no *art film*, via de regra como estratégia de aprofundamento temático (pelo diálogo entre forma e conteúdo), ao passo que, no *high concept*, tem resultados basicamente opostos.

Anteriormente, já foram contrastadas as posições antagônicas de Elsaesser e Lloyd, de um lado, e de Bordwell, Staiger e Thompson, de outro, sobre o afrouxamento narrativo e o suposto pós-classicismo do *American Art Film*. No que tange, mais especificamente, à *desnarrativização* do *blockbuster* pós-1975, alguns autores mais radicais, como Richard Schickel, vão a ponto de sustentar que “Hollywood parece ter perdido ou abandonado a arte da narrativa”, e que “[os cineastas] em geral não estão absolutamente burlando histórias, mas temperando ‘conceitos’ (como lhes agrada chamá-los)” (*apud* Schatz 1993, p. 33). Para Schickel, os filmes contemporâneos não passam de “um contínuo de sensações indiferenciadas, acidentes felizes ou trágicos que pouco ou nada têm a ver com o que veio antes e o que virá depois”, produzindo uma mera “ilusão de movimento em frente” criada pela música e pela montagem (*ibid.*).

Numa posição mais moderada, Schatz identifica em *Guerra nas estrelas* o exemplo inaugural (mais ainda que *Tubarão*) de uma espécie de filmes “tão velozes (‘de tirar o fôlego’, em linguagem publicitária) e tão resolutamente centrados na trama que a profundidade e o desenvolvimento dos personagens passam ao largo do trabalho narrativo” (Schatz 1993, pp. 22-23). Para Schatz, “a ênfase na trama em prejuízo do personagem demarca *um significativo afastamento dos filmes hollywoodianos clássicos*” (p. 23, grifo meu). Assim, de “*O poderoso chefão* (Coppola, 1972) a *Guerra nas estrelas* (1977), passando por *Tubarão* (1975), vemos filmes que são crescentemente centrados na trama,

crescentemente viscerais, cinéticos e velozes, crescentemente dependentes de efeitos especiais". De acordo com o autor, "isso não significa que *Guerra nas estrelas* não 'funcione' como uma narrativa, mas que a forma como funciona pode indicar um câmbio na natureza da narrativa cinematográfica" (*ibid.*, grifo meu).

Para autores como Smith, no entanto, "os relatos da morte da narrativa na produção hollywoodiana [...] são seguramente muito exagerados (em sua maior parte, especulações impressionistas ou generalizações baseadas num único ou nuns poucos exemplos)" (1998, p. 13). De acordo com ele, "a narrativa não desapareceu, mas as novas tecnologias e os novos mercados estimularam certas espécies de narrativa, similares às antes encontradas nos seriados, nos filmes B de aventura e nos melodramas episódicos". Hoje em dia, "pode haver menos atenção à motivação em detalhe dos personagens, maior ênfase no espetáculo – os tipos de aspectos ressaltados por Thomas Schatz – e mesmo negligência narrativa pura e simples, mas a narrativa certamente não desapareceu sob uma nuvem de efeitos especiais". Ou seja, em se tratando "[d]os filmes de ação, os elementos espetaculares, de modo geral, são tão 'narrativizados' como os [...] menos ostentatórios de outros gêneros" (*ibid.*). "Os dinossauros dos filmes recentes de Spielberg", por exemplo, "são não apenas espetáculos impressionantes, mas criaturas de terror e fascinação – personagens, antagonistas, no interior de uma história" (*ibid.*, p. 14). Segundo Smith, "é essa dimensão emocional que, entre outras coisas, torna os filmes memoráveis, convidando à 'memorialização' da experiência através do consumo posterior – seja de vídeos, de roupas ou na ida a parques temáticos".

Contudo, também o relato feito por Smith da posição de Schatz é exagerado. Por um lado, este em momento algum decreta a "morte da narrativa", indicando apenas um "câmbio" em sua "natureza". Por outro, Schatz aponta ainda que tal câmbio permite a uma obra como *Guerra nas estrelas*, paradoxalmente, aventurar-se por "outras possibilidades, em especial o seu amalgamamento radical de convenções genéricas e seu elaborado jogo de referências cinematográficas". Isso, por sua vez, "abre" o filme a diferentes leituras (e leitores), autorizando estratégias interpretativas múltiplas e alargando, assim, o apelo potencial de audiência" (Schatz 1993, p. 23). Schatz parte daí para criticar a posição de Schickel (que este reconhece como "geriátrica") quanto à pretensa falta de um gosto sofisticado das platéias jovens. Para Schatz, apesar dos "preconceitos 'adultos' sobre a limitação do espectro de atenção, profundidade afetiva e desenvolvimento intelectual dos espectadores

juvenis”, estes têm “uma probabilidade muito maior de serem ativos jogadores, consumidores e semióticos multimidiáticos e, por isso, avaliar um filme em termos intertextuais e nele apreciar uma riqueza e complexidade que podem escapar aos críticos de meia-idade” (*ibid.*, pp. 33-34). Embora sem explicitá-lo, o autor dialoga aqui com a idéia de “cultura da alusão” ou referência proposta por Noël Carroll (1982), segundo a qual tanto o modernismo (*art film*) quanto o revisionismo (pós-1975) hollywoodianos aproveitam-se do conhecimento histórico de cinema e TV das novas gerações para enriquecer sua comunicação com o público.

Nesse sentido, conforme Schatz, os jovens estão mais bem adaptados ao cenário contemporâneo de pré-venda dos filmes “por meio de outros produtos da cultura popular (canções de *rock*, histórias em quadrinhos, séries de televisão etc.)”, que determina o seu encontro com o texto filmico “em um processo narrativo já ativado”, no qual o “filme em si dificilmente inicia ou finaliza o ciclo textual” (*ibid.*, p. 34). Aliás, em uma iluminadora formulação sobre o tema da “‘integridade’ narrativa” – que seria retomado por Wyatt posteriormente –, o autor relaciona esse aspecto textual dos filmes na Velha Hollywood a uma simultânea “integridade [...] da ‘forma artística’ [e] do sistema de produção”. E conclui, à “integração vertical da Hollywood clássica, que assegurava um sistema industrial fechado e uma narrativa coerente, [sucedeu] uma ‘integração horizontal’ dos diversificados conglomerados de mídia da Nova Hollywood, que privilegiavam os textos estrategicamente ‘abertos’ às múltiplas leituras e à reiteração multimidiática” (*ibid.*).

Já com respeito ao advento de um suposto pós-classicismo, Wyatt vem alinhar-se a Schatz, ao considerar o filme *high concept* “um desenvolvimento central – quem sabe, o desenvolvimento central – do cinema pós-clássico” (1994, p. 8). “Mais especificamente, [...] um estilo de fortes ligações com o cinema clássico, porém com significativos desvios” (p. 16). Wyatt aproveita-se da limitação cronológica de *TCHC*, afirmando ser compreensível que, “em virtude de seu foco, Bordwell, Thompson e Staiger não considerem a influência das mudanças econômicas e institucionais depois de 1960”. Para o autor, “a noção de *high concept* busca compreender como [tais mudanças] [...] estenderam e modificaram alguns aspectos significativos do modelo clássico” (p. 16). Ao mesmo tempo em que faz essa alegação, no entanto, Wyatt não se lança a refutar o contumaz argumento do já mencionado capítulo 30 de *TCHC* (“Since 1960: The persistence of a mode of film practice”), de que permanecem vigentes em Hollywood os princípios do cinema clássico.

Esse tipo de estratégia argumentativa pouco sistemática, usado por autores como Wyatt e Schatz em sua postulação da Nova Hollywood e do pós-clássico, é francamente criticado por Peter Kramer e Murray Smith. Para tecer sua crítica, Kramer revisita diversos aspectos metodológicos da “poética histórica do cinema” empregada em *TCHC* – mais bem explicitada por Bordwell em *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (1989). Entre outros pontos, Kramer lembra que, “para estabelecer as normas e tradições reguladoras de um modo de prática cinematográfica, [...] é preciso analisar um grande número de filmes e garantir que constituam uma amostra representativa do vasto *corpus* que supostamente exemplificam” (2000, p. 80) – o que não é feito nem por Wyatt, nem por Schatz. A seguir, sustenta que, “em geral, os debates críticos sobre a trajetória do cinema americano do pós-guerra têm lidado com o câmbio estilístico de uma maneira não mais que superficial, abstrata e pouco específica” (p. 81), incidindo num apressado movimento “desde observações sobre exemplos filmicos individuais para afirmações sobre mudanças fundamentais no sistema estético e industrial mais amplo”.

Smith, enquanto isso, opta por ressaltar a argumentação do próprio capítulo 30 de *TCHC*, particularmente a idéia de que, embora possam mudar os procedimentos estilísticos utilizados em Hollywood, suas *funções* seguem essencialmente as mesmas (Smith 1998, pp. 11 e 16, grifo meu). Reconhecendo que o modo clássico como um todo – o “estilo total” – “pode ser subvertido”, assinala que, no entanto, “os padrões para uma tal subversão na verdade são extremamente altos” (p. 16, grifo do autor). A seu ver, o que tem ocorrido em Hollywood até o momento é apenas um “constante processo de ajuste e adaptação a novas circunstâncias”, feito “com base em certos objetivos subjacentes constantes: a maximização dos lucros pela produção de filmes narrativos clássicos” (p. 14). Para Smith, “em vez de perseguir uma ruptura fundamental entre o classicismo e um suposto pós-classicismo, faríamos melhor em buscar por câmbios e modificações de menor escala, em nível tanto estético quanto institucional, no interior de um sistema contínuo e mais abrangente de produção cinematográfica comercial americana”. Ou seja: “não se trata de dizer que não houve mudança, mas que a sua escala tem sido permanentemente superestimada” (p. 14).

Bastante complexa, a polêmica sobre a *desnarrativização* e o pós-clássico está em andamento. Ao mobilizar formulações abarcando as diferentes esferas de interesse historiográfico – estética, econômica,

sociocultural, tecnológica –, tem estruturado, em boa medida, o próprio curso dos chamados estudos da Hollywood contemporânea. Smith, assumindo uma postura metametodológica, denuncia que “os críticos [envolvidos na discussão] têm freqüentemente debatido num diálogo de surdos, precipitando-se em juízos sem antes verificar o alcance do problema ou ter clareza sobre o escopo da argumentação” (1998, p. 16). Embora se possa alegar, contra Smith, que isso é da natureza de qualquer disputa acadêmica, ele e Kramer parecem estar certos quando salientam como seria premente “um cuidadoso estudo empírico de um *corpus* representativo de filmes” (p. 16) – até agora nem sequer esboçado – para fundamentar a discussão. Para Kramer, nos pouco rigorosos termos atuais, “o debate conceitual sobre Velha Hollywood e Nova Hollywood [...], classicismo e pós-classicismo, é talvez menos urgente que o tipo de análise estilística complexo, sistemático e meticoloso que a poética histórica [de Bordwell] requer” (2000, p. 81).

Conclusão

Em realidade, como é possível perceber, os estudos da Hollywood do *blockbuster* pós-1975 distinguem-se a um só tempo pela complexidade do debate e provisoriação das conclusões. Acumulam, por um lado, esforços investigativos e trabalho conceitual em diferentes esferas (sobressaem a estética e a econômica), tomadas pelo viés historiográfico, teórico e analítico. Por outro, indicam a necessidade de um maior aprofundamento e objetividade analíticos, caso se espere obter *insights* mais esclarecedores em torno de pontos disputados como a hipótese do pós-classicismo.

Pensando pragmaticamente, do ponto de vista brasileiro, que horizontes nos poderia descontinar o debate acadêmico sobre a Hollywood contemporânea?² Mais imediata e superficialmente, retomando a menção, no princípio do capítulo, ao trinômio evazamento narrativo/juvenilização do público/saturação do circuito primário, estaríamos em condições de melhor entendê-lo (e negociá-lo...) contextualmente. De um ângulo mais estratégico, porém – e recorrendo ao antigo clichê acadêmico –, as respostas oferecidas pelo estudo do cinema hollywoodiano “pós-clássico” não poderiam estimular

2. Para uma análise algo mais extensa da questão, ver Mascarello (2005a).

a formulação de novas perguntas sobre o *nossa* cinema? Polemizando: os cineastas (incluindo os de arte) não teriam como incumbir-se, já na etapa da criação artística (construção do texto filmico), do encaminhamento de opções para a subsequente divulgação do “produto”? E ainda: há qualquer chance de repercussão sociocultural para o cinema brasileiro, se não for capaz de explorar (sinergicamente) os mercados secundários da TV e do vídeo?

Referências bibliográficas

- BORDWELL, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- _____ (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____ (2005). “O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos”. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, F. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Senac, pp. 277-301.
- _____ (2006). *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. e THOMPSON, K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. Nova York: Columbia University Press.
- CARROLL, N. (1982). “The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)”. *October*, nº 20, pp. 51-81.
- ELSAESSER, T. (1975). “The pathos of failure. American films in the 1970s: Notes on the unmotivated hero”. *Monogram*, nº 6, pp. 13-19.
- JACOBS, D. (1977). *Hollywood renaissance*. South Brunswick: A.S. Barnes.
- JENKINS, H. (1995). “Historical poetics”. In: HOLLOWS, J. e JANCOVICH, M. (orgs.). *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press.
- KLINGER, B. (1989). “Digressions at the cinema: Reception and mass culture”. *Cinema Journal*, vol. 28, nº 4.
- KOLKER, R.P. (1980). *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*. Nova York: Oxford University Press.

- KRAMER, P. (2000). "Post-classical Hollywood". In: HILL, J. e GIBSON, P.C. (orgs.). *American cinema and Hollywood*. Oxford: Oxford University Press.
- LLOYD, P. (1971). "The american cinema: An outlook". *Monogram*, nº 1, pp. 11-13.
- MALTBY, R. (1998). "Nobody knows everything: Post-classical historiographies and consolidated entertainment". In: NEALE, S. e SMITH, M. (orgs.). *Contemporary Hollywood cinema*. Londres: Routledge.
- MASCARELLO, F. (2005a). "Dick Tracy". In: LOPES, D. (org.). *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, pp. 43-60.
- _____ (2005b). "Mapeando o inexistente: Os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira?". *Contemporanea. Journal of Communication and Culture*, vol. 3, nº 2 (dez.), pp. 129-158.
- NEALE, S. (1976). "New Hollywood cinema". *Screen*, vol. 17, nº 2.
- PYE, M. e MYLES, L. (1979). *The movie brats: How the film generation took over Hollywood*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston.
- SCHATZ, T. (1993). "The new Hollywood". In: COLLINS, J.; RADNER, H. e COLLINS, A.P. (orgs.). *Film theory goes to the movies*. Nova York: Routledge.
- SKLAR, R. (1978). *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix.
- SMITH, M. (1998). "Theses on the philosophy of Hollywood history". In: NEALE, S. e SMITH, M. (orgs.). *Contemporary Hollywood cinema*. Londres: Routledge.
- TASKER, Y. (1996). "Approaches to the new Hollywood". In: CURRAN, J.; MORLEY, D. e WALKERDINE, V. (orgs.). *Cultural studies and communications*. Londres: Arnold.
- THOMPSON, K. (1986). "The concept of cinematic excess". In: ROSEN, P. (org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press.
- _____ (1998). "Narrative structure in early classical cinema". In: FULLERTON, J. (org.). *Celebrating 1895: The centenary of cinema*. Londres: John Libbey.
- WYATT, J. (1994). *High concept: Movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

CINEMA PÓS-MODERNO

Renato Luiz Pucci Jr.

O problema do conceito

Pós-modernidade e pós-modernismo

Poucos temas culturais foram tão polêmicos nas últimas décadas quanto o que envolveu o pós-moderno e expressões derivadas. Nos anos 1980, quando o debate alcançou o nível mais intenso, às vezes degenerando em conflitos estéreis, proliferavam concepções sobre o pós-moderno e multiplicavam-se argumentos para negar sua existência. Havia então mais controvérsia do que esclarecimento sobre o problema.

Ocorria uma freqüente confusão entre pós-modernidade e pós-modernismo. É preciso deixar clara a diferença: pós-modernidade diz respeito a um período histórico, ao passo que pós-modernismo se refere a um campo cultural. A distinção é análoga à de modernidade e modernismo, a que todos estão mais acostumados: a modernidade teria começado com a Revolução Industrial, em meados do século XVIII; o modernismo, mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, no início do século XX segundo outros, com Picasso, Stravinsky, James Joyce etc. Percebe-se que, assim como nem toda a cultura da modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, pós-moderno não equivale a contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. Em nossa época, tudo é

contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo nas artes.

Quando se fala num mundo pós-moderno é comum pensar em metrópoles decadentes ou, ao contrário, em faiscantes *shopping centers*; imaginam-se multidões fúteis e narcisistas; pode vir à mente a ausência de preocupação social, ou seja, pessoas conduzindo-se como átomos isolados, não como o animal político de que falava Aristóteles. O consumismo desenfreado parece o sintoma mais apontado ao se falar em pós-modernidade, por mais questionável que seja essa associação mecânica. Como será visto, alguns teóricos realizam de maneira direta a vinculação entre pós-modernidade e pós-modernismo, como se este fosse um efeito necessário daquela. De qualquer maneira, no imaginário circulante, proliferam imagens bem diferentes daquelas do passado. Um exemplo: a jovem politizada, rebelde e alheia à sociedade de consumo, presente em inúmeros filmes dos anos 1960 (como em alguns de Godard) foi substituída pela figura feminina, jovem também, mas de aparência infantil, esguia, cabelos esvoaçantes, rodando de patins e *short* minúsculo em Los Angeles ou qualquer metrópole afim, como a personagem de Olívia Newton-John no filme *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980). A mudança de ícones sinaliza a transformação cultural.

Essa caracterização do período histórico e da cultura pós-moderna suscitou incontáveis discursos críticos ou de enaltecimento. De todos os lados, surgiram os que renegavam a época e a cultura, tachando-as de vazias, apolíticas, inautênticas, assim como havia os que as exaltavam por serem mais livres das pressões inadmissíveis de outros tempos. É possível dizer que esse debate não se extinguiu, mesmo porque retorna com freqüência à mídia. A cultura e a arte pós-modernas, por sua vez, ainda dão mostras de sua permanência, mesmo que a garota de patins tenha rareado, assim como o néon, outro elemento quase onipresente em representações pós-modernistas dos anos 1980.

Por outro lado, ainda hoje se pode ter a impressão de que não existe um único pós-modernismo, mas vários, cada qual conforme a visão de mundo a sustentar o conceito. O mesmo vale para sua aplicação em relação ao cinema: um filme que não passaria de vulgar realização clássica para alguns críticos, para outros seria a quintessência do pós-moderno. Será preciso examinar algumas dessas concepções, para que se tenha base para refletir sobre essa significativa linha cinematográfica do final do século XX e princípio do atual.

A idéia de um cinema pós-moderno

Desde o início dos anos 1980, críticos e aficionados já faziam suas listas de filmes pós-modernos. Pode-se hoje supor que a expressão deveria ter sido aplicada a realizações diferentes das que se conheciam, pois que outra justificativa poderia existir para chamar um filme de “pós-moderno”, senão para diferenciá-lo de realizações modernas e pré-modernas? Curiosamente, isso nem sempre ocorreu, uma vez que a expressão foi aplicada a títulos que dificilmente se distinguiam do que havia até então, casos de *Loucademia de polícia* (Hugh Wilson, 1984), *Rocky IV* (Silvester Stallone, 1985) e *Totalmente selvagem* (Jonathan Demme, 1986). Essa relação é virtualmente infinita, uma vez que “pós-moderno” passou a ser utilizado, desde meados daquela década, como elogio ou insulto em relação a todo filme que agradasse ou desagradasse a quem falava ou escrevia. Estava em crise o uso do conceito, que, como em qualquer caso de abuso conceitual, ao ser utilizado indiscriminadamente, passou a ter utilidade nula.

Por outro lado, a mesma designação foi também atribuída a filmes que desconcertavam a crítica, como *O fundo do coração* (Francis F. Coppola, 1982), *Blade Runner, o caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Brazil, o filme* (Terry Gilliam, 1985) e *Veludo azul* (David Lynch, 1986). Basta por ora assinalar que tais filmes desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades. Aqui se considera que essa é a mais interessante aplicação do conceito de pós-modernismo ao cinema: designar o que foge às classificações tradicionais da teoria.

Histórico do conceito

Para compreender esse quadro, que oscila entre a necessidade do conceito de pós-modernismo e a saturação do uso, é preciso saber que sua aplicação começou bem antes nas demais artes e na cultura em geral: quando filmes passaram a ser chamados de pós-modernos, já estava em curso uma barulhenta discussão em torno da validade do conceito.

Inicialmente, um rápido histórico. A utilização persistente do conceito acontece desde o início dos anos 1960, quando se atribuiu o termo pós-modernismo aos romances de E.L. Doctorow (*Ragtime*), John Fowles (*A mulher do tenente francês*) e outros. Sua peculiaridade estaria em que procu-

ravam a comunicação com o grande público, tanto que vários títulos se transformaram em *best-sellers*, porém, não se limitavam à superficialidade e à rotina da literatura de massa. As obras tinham a sofisticação do caráter auto-reflexivo, típico da literatura modernista, mas sem incorrer em seu hermetismo.

Na mesma época, o conceito passou a ter aplicação na arquitetura. Diante de estranhos edifícios que começavam a se espalhar pelo planeta, era difícil pensar em modernismo. Estabelecida 30 ou 40 anos antes, a arquitetura modernista possuía em sua galeria da fama os nomes de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Oscar Niemeyer, aparentemente insuperáveis. No entanto, sofreram a contestação de arquitetos que não projetavam em vista da dependência entre forma e função (“a forma segue a função”, preconiza o estatuto funcionalista do modernismo). Os edifícios pós-modernos eram adornados com elementos da cultura de massa e do repertório local, que podiam ser compartilhados por seus clientes, mas havia sempre uma ironia impossível na arquitetura tradicional. Cite-se, entre os pós-modernos, o nome de Robert Venturi, estudioso de Las Vegas, cidade que, pela “feiúra e vulgaridade” de sua arquitetura, sempre causou aversão aos modernistas.

Outro tanto se pode dizer das artes plásticas. A década de 1950 assistiu ao auge do Expressionismo abstrato, que levou princípios modernistas ao limite em pinturas como as do americano Jackson Pollock. O figurativismo, que sofrera sérios abalos desde o princípio do século XX, desaparecia de cena, dando lugar a uma arte abstrata em que se valorizava o gesto do artista, cujas marcas se evidenciavam em “borrões”, a revelar sinais do ato de jogar a tinta sobre a tela. Quando, porém, o abstracionismo mais parecia imbatível, surgiu de volta a figura, ou pior, ao menos para os olhos dos críticos que defendiam a arte moderna, surgiram representações de latas de sopa Campbell, Marilyn Monroe, imagens de histórias em quadrinhos, em suma, o repertório da cultura de massa, a eterna inimiga da arte moderna. Era a *pop art*, com Warhol, Lichtenstein e outros a quem alguns críticos, tendo em vista a diferença em relação à tendência dominante, chamaram de pós-modernistas.

Na virada para os anos 1980, tardivamente portanto, ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema. Em geral, diga-se de passagem, não se apontam filmes pós-modernos anteriores a esse período. É lícito indagar: por que tanto atraso? A este talvez se deva o fato de que ainda hoje muitos relutam em usar a expressão, como se o campo cinematográfico pudesse ficar imune ao processo sofrido nas demais artes, isto

é, o da superação do modernismo (ou, no mínimo, sua contestação decisiva por uma nova corrente artística). Um pouco de atenção revelará que outras propostas das demais artes e da literatura quase sempre chegaram com atraso ao campo cinematográfico, a começar pelo realismo, que teve seu tempo de glória na literatura do século XIX, antes da invenção do cinematógrafo. Poucas vezes o cinema se antecipou em inovações de programa artístico, quase sempre alguns anos se passaram até que novidades chegassem a ele, casos do Impressionismo, Expressionismo e outras linhas de criação da pintura, escultura etc. É possível que os altos custos da produção cinematográfica inibam a aplicação imediata de propostas divergentes. De qualquer modo, em vista da decadência da filmografia modernista e da profusão crescente de filmes destoantes, chegou um momento em que se tornou difícil não usar a expressão “pós-moderno”, mesmo que fosse para atacar o novo pretendente ao sucesso.

As grandes polêmicas do pós-modernismo

O panorama ainda está longe de ficar bem delineado. É preciso ter melhor noção dos debates teóricos em torno do pós-modernismo e assinalar as abordagens que sobreviveram ao final do milênio, com evidente influência sobre a realização cinematográfica e sua teoria.

Diante do uso ainda meio tímido da expressão até meados dos anos 1970, um autor foi fundamental para incendiar o debate: Jean-François Lyotard. O livro que serviu de estopim foi *A condição pós-moderna*, de 1979. Assim ele abre sua introdução:

Este estudo tem por objeto a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas. Decidiu-se chamá-la de “pós-moderna”. A palavra é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX. Aqui, essas transformações serão situadas em relação à crise dos relatos. (Lyotard 2000, p. xv)

Lyotard associou o quadro cultural à “incredulidade quanto às metanarrativas”, ou seja, a descrença nas explicações totalizadoras para o processo histórico, que pressupõem a utópica emancipação da humanidade. O alvo não poderia ser mais amplo: além das envelhecidas noções positivistas (no

Brasil encarnadas na legenda “Ordem e Progresso”), atingia-se o marxismo e a psicanálise, ambos com sua pretensão de tudo explicar, seja pela luta de classes, seja pelo inconsciente. Como todas as concepções que se sustentam com base na idéia de progresso, também era atingido o modernismo, cuja proposta de enterrar formas artísticas obsoletas e de abrir caminho para o futuro era posta em xeque.

É bem provável que Lyotard tenha captado o novo espírito da época: um grande ceticismo (ou cinismo, segundo alguns). Em substituição à crença em grandes esquemas interpretativos, implantava-se a *performance* como critério da legitimização do saber e dos comportamentos. Já não prevalecia a noção de que a verdade estaria em tal ou qual discurso, incluindo o científico; tornava-se corriqueira a idéia de que a verdade seria inalcançável e de que jogos de linguagem definiriam o que prevaleceria ou não (*ibid.*, p. 15 ss).

Lyotard sustentou sua teoria com base nas transformações das sociedades desenvolvidas, que teriam revestido o saber com o caráter de mercadoria. Esse incontestável contexto de mercantilização seria o terreno sobre o qual se dariam as relações entre os cidadãos, fossem eles cientistas, técnicos, artistas ou pessoas comuns (*ibid.*, p. 47). Essa concepção, aqui muito resumida, desencadeou intensos debates filosóficos, com inegáveis consequências para o entendimento do cinema pós-moderno.

O filme pós-moderno e o capitalismo tardio

Novidades no marxismo (ou tempo e espaço jamais serão como antes)

A condição pós-moderna, diagnosticada por Lyotard, desqualificava o discurso marxista, visto como uma metanarrativa insustentável. Não demorou a reação dos adeptos do materialismo dialético, não apenas dos mais ortodoxos. Ao longo dos anos 1980, surgiram pelo menos dois nomes a aceitar o conceito de pós-modernismo sem abrir mão do marxismo. Ambos tiveram repercussão nos estudos de cinema. O primeiro é David Harvey, para quem, desde o século XIX, o mundo experimenta uma aceleração nas condições de espaço e tempo. Por causa das ferrovias, viagens que demoravam semanas passaram a ser feitas em poucos dias e o telégrafo permitia a comunicação

instantânea por meios elétricos. Por consequência, cada vez mais se percebiam os limites de espaço e tempo transpostos com incremento crescente na velocidade dos acontecimentos. No princípio do século XX, o processo se aceleraria com o “fordismo”: a estruturação da economia com base na produção em série introduzida por Henry Ford na indústria automobilística. O ganho de escala proporcionado pelo sistema da linha de montagem resultou numa expansão sem precedentes do capitalismo, que estendeu seu alcance pelo planeta. A alteração da base econômica teria resultado em modificações nas relações políticas, na cultura e na arte, idéia que sinaliza o materialismo dialético que dá sustentação à teoria.

O “desvio” de Harvey quanto à ortodoxia marxista ocorre ao apontar uma nova transformação nos anos 1960, quando o sistema rígido da produção fordista deu lugar à acumulação flexível, num novo período histórico: a pós-modernidade. O que já se processava em alta velocidade, ou seja, a produção de mercadorias e seu consumo, agora acontecia de forma desmesurada, até porque os países capitalistas avançados teriam deixado de produzir bens duráveis para se dedicar à produção de serviços e bens culturais, cujo ciclo de criação, implantação, consumo e obsolescência é cada vez mais curto. No vestuário, nas comunicações e na arte, incluindo-se o cinema, tudo passou a ser volátil como nunca, resultando na debilitação do sentido histórico dos atores sociais.

Os efeitos do processo foram exemplificados com *Blade Runner*, um dos longas-metragens mais importantes da década de 1980. Sua narrativa transcorre no ano de 2019, numa Los Angeles decrepita pela desindustrialização e decadência pós-industrial (Harvey 1996, p. 278). Harvey identificou elementos socioeconômicos no filme que refletiriam ansiedades e temores reais. A par dos veículos aéreos que substituem os automóveis, há superpopulação, ruínas, armazéns vazios, lixo empilhado. A metrópole está repleta de múltiplas etnias, predominando chineses. O imenso luminoso em que uma japonesa anuncia a Coca-Cola sugere o nível hiperbólico das correntes migratórias e da presença do capital internacional. O “caos de signos, de mensagens e significações concorrentes sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética pós-moderna” (*ibid.*, p. 279). Uma das características da pós-modernidade, a instabilidade absoluta de todos os referenciais, produziria o retrato de uma supermetrópole mergulhada no caos.

Alguns dos personagens são replicantes, seres artificiais em forma humana. Harvey diz que os replicantes são *simulacros*, não meras imitações, mas “reproduções totalmente autênticas”, indistinguíveis em quase todos os aspectos dos seres humanos (*ibid.*, p. 278). Os grandes produtos da tecnologia do capitalismo avançado seriam seres de carne e osso, porém artificiais. A trama parte da rebelião de um pequeno grupo de replicantes contra sua fatalidade: um exíguo e predeterminado prazo de vida, quatro anos. Vivem eles uma luta contra o tempo, que lhes corre de forma rápida demais. Diz Harvey que os “replicantes existem, em resumo, na corrida esquizofrênica do tempo que Jameson, Deleuze e Guattari e outros vêem como algo tão central na vida pós-moderna” (*ibid.*, p. 278). Harvey aborda *Blade Runner*, portanto, como uma parábola de ficção científica que explora temas pós-modernos situados num contexto de acumulação flexível e de compressão do tempo-espacó.

Blade Runner encarnaria a crise da representação típica da pós-modernidade, sem indicar o poder de derrubar modos estabelecidos de ver nem o de transcender condições antagônicas. Fique bem claro este ponto: segundo o autor, as condições da pós-modernidade são refletidas na narrativa. Esse é um dos cavalos de batalha dos críticos mais ácidos, para os quais o pós-modernismo não passaria de um sintoma, algo bem diferente das heróicas criações modernistas, que se impunham o papel histórico de intervenção na realidade, às vezes denunciando misérias sociais, no mínimo inquietando pessoas acostumadas à rotina da cultura de massa. Como será visto, há concepções não-marxistas que vêm a produção pós-modernista como bem menos inócuas.

Jameson e a lógica econômica do filme de nostalgia

Antes da publicação do livro de Harvey, já estava em pauta uma concepção marxista de maior repercussão: a do crítico Fredric Jameson, que também aceitou a idéia de pós-modernismo sem renegar a visão marxista da história. Segundo ele, precisamos do conceito de “pós-modernismo”: 1) para dar conta da periodização, pois os tempos mudaram e aquilo que antes era secundário na cultura, por exemplo o pastiche, agora se teria tornado dominante e vice-versa (caso da originalidade, fundamental no modernismo e hoje pouco ou nada valorizada); 2) para indicar a arte que pode ter elementos do modernismo, porém nada possui de seu caráter de oposição, que chocava a

sociedade; e 3) para designar a cultura do capitalismo tardio (Jameson 1993, pp. 123-125). Já não caberia chamar de modernista a cultura atual, uma vez que o capitalismo tradicional e sua contrapartida cultural, o modernismo, estariam acabados. Um sinal dos tempos seria que Picasso (a que se poderia acrescentar o nome de cineastas modernos, como Orson Welles) já não parece escandaloso ou estranho, tendo sido assimilado pela sociedade e canonizado pela academia universitária, que o estuda e divulga (*ibid.*, p. 124).

Num raciocínio em que transparece o determinismo marxista, Jameson alega que, em virtude das condições econômicas, cada época teria a sua formação cultural. Visto que o capitalismo tornou-se multinacional, com a resultante sociedade de consumo, a cultura teria de mudar. O modernismo se caracterizava pelo caráter explosivo, anticonvencional, subversivo em relação à ordem estabelecida, ao passo que o pós-modernismo manteria os traços formais de seu antecessor, mas se definiria como uma arte inofensiva (*ibid.*, p. 124).

Uma das mais notórias afirmações de Jameson foi a de que os filmes pós-modernos se caracterizariam pela nostalgia, característica hegemônica num período em que se tornou inaceitável a idéia de historicidade, através da qual se olhava para o passado e se via um fluxo que redundaria no presente ou se imaginava um futuro inusitado que supunha transformações drásticas no decorrer do tempo. Restaria aos pós-modernos olhar para o passado e o futuro tendo em mente as imagens do presente, isto é, da cultura *pop*, sem noção de processo histórico.

Diz o autor que o cinema de nostalgia “procura gerar imagens e simulacros do passado, para produzir, em uma situação social na qual a historicidade ou as tradições de classe genuínas se enfraqueceram, algo como um pseudopassado para consumo como compensação e substitutivo” (Jameson 1995, pp. 140-141). O filme inaugural dessa linha seria *Loucuras de verão* (George Lucas, 1973), em que se recapturavam a atmosfera e as peculiaridades dos Estados Unidos dos anos 1950 por meio da história de irrequietos jovens de uma cidade do interior. *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) mostra os anos 1930 com a história do detetive que investiga uma misteriosa intriga em torno do fornecimento de água para os subúrbios de Los Angeles. O que haveria de comum entre esses filmes? Diz Jameson que ambos reconstruem experiências cinematográficas do passado, respectivamente dos filmes de adolescentes do final dos anos 1940 e dos *films noirs* da década anterior. Ao contrário do cinema a que fazem referência, os filmes de nostalgia

não seriam criados de perspectivas próprias; apenas simulariam formas de recepção experimentadas no passado (Jameson 1997, pp. 285-301).

Para Jameson, *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977) teria reinventado a experiência das matinês dos anos 1930 a 1950 ao incorporar elementos de seriados daquela época. A nostalgia não se limitaria a filmes que mostram o passado, ela também incluiria os que se passam no presente ou no futuro, desde que narrados de acordo com antigos esquemas (Jameson 1993, pp. 116-118), caso de *Corpos ardentes* (Lawrence Kasdan, 1981), que transcorre na atualidade, mas incorpora traços do *noir*. Numa chave alegórica, estariam *Veludo azul* e *Totalmente selvagem*. Neste último, personagens atuais, porém constituídos com base em filmografias anteriores (o “selvagem” delinqüente e a vizinhança idílica da cidadezinha do interior americano, ambos dos anos 1950; a jovem rebelde dos anos 1960), indicariam a incapacidade contemporânea de trabalhar o passado (Jameson 1997, pp. 292-301). Haveria nos filmes de nostalgia, portanto, a incapacidade de dirigir um olhar com sentido histórico para outras épocas, sinal inequívoco de problemas de percepção histórica quanto ao próprio tempo.

O filme de nostalgia, disse o autor, constitui-se como pastiche, enfatizando que este não se confunde com a paródia, legítimo recurso do modernismo. Embora tanto pastiche como paródia sejam recursos intertextuais, o primeiro não possuiria o senso de humor e o impulso satírico da paródia: em lugar da acidez crítica e do sentido histórico da paródia modernista, o pastiche pós-modernista nada mais seria do que uma obra inofensiva, anti-histórica, “paródia vazia” (*blank parody*), fruto de uma época em que se enfraqueceram as idéias de história, revolução e política, no sentido que o marxismo deu a essas palavras (*ibid.*, pp. 43-46).

Jameson assumiu a idéia de pós-modernismo, mas, contra Lyotard, a ela associou a grande narrativa marxista, que lhe forneceria um sentido histórico.

Uma poética de nosso tempo

O paradoxo do filme pós-moderno

Por mais influentes que tenham sido as concepções marxistas sobre o pós-modernismo, elas não são as únicas a ter lugar no debate. Talvez a mais

interessante tenha sido a da canadense Linda Hutcheon, que considerou o pós-modernismo uma ampla formação cultural paradoxalmente ligada ao modernismo. Sua concepção está longe de ser anti-histórica, no sentido de supor uma essência do pós-modernismo ou no de imaginar que a história teria acabado ao final do século XX. A autora identifica a origem do pós-modernismo nos anos 1960, cuja tendência à contestação seria a semente do aspecto subversivo que identificou no pós-modernismo (Hutcheon 1991, pp. 24-25, 84-85).

Na afirmação anterior, indica-se a diferença entre a concepção de Hutcheon e a dos que acusam o pós-modernismo de ser apolítico, passivo ou mesmo reacionário. O ponto central da autora, aquilo que lhe permite olhar de forma surpreendente para o pós-modernismo e, portanto, para os filmes pós-modernos, está em eliminar a contraposição em relação ao modernismo. O prefixo “pós”, diz ela, *não* indica que o pós-modernismo seja a negação e o oposto do modernismo (*ibid.*, p. 37). Em vez das famigeradas tabelas de diferenças “modernismo *versus* pós-modernismo” (por exemplo, a reproduzida em Harvey 1996, p. 48), Hutcheon insiste em que o pós-modernismo é intrinsecamente paradoxal, ou seja, constitui-se por características opostas. Acompanhando arquitetos pós-modernos como Venturi e Paolo Portoghesi, Hutcheon escreve que a poética pós-modernista não se constitui de acordo com a excludente tradição modernista do “ou... ou” (“*or... or*”), mas segundo a do “e... e” (“*both... and*”). Em vez da oposição “novo contra antigo” ou “arte contra cultura de massa”, o pós-modernismo faria uma junção entre opostos (Hutcheon 1991, p. 74). Diz a autora que o pós-modernismo tem caráter híbrido, plural e contraditório (*ibid.*, p. 39), em outras palavras, quadros com colunas opostas seriam reducionistas, fazendo do pós-modernismo um espantalho, uma miserável representação de seu objeto, sem correspondência no mundo objetivo, apenas útil para um ataque indiscriminado (*ibid.*).

Hutcheon examinou a poética do pós-modernismo principalmente em relação à literatura, entretanto, ao abordar o cinema, que não era sua especialidade, produziu comentários certeiros. Em primeiro lugar, ela não chamou filmes triviais de pós-modernistas, como fez Jameson, cuja concepção de nostalgia e pastiche tem sido refutada (Denzin 1991, pp. 46-48; Friedberg 1993, pp. 168-169). Qual a diferença entre *Loucuras de verão* ou *Totalmente selvagem* e inúmeros filmes realizados nos anos 1930 ou 1940, por exemplo, *O Morro dos Ventos Uivantes* (William Wyler, 1939) e *O silêncio é de*

ouro (René Clair, 1947), que reconstruam a percepção do passado, seja proporcionando uma revivescência da leitura, no primeiro caso, ou do cinema mudo, no segundo? Assim, nostalgia e pastiche se estenderiam a épocas anteriores à do capitalismo tardio, o que é problemático dentro da própria teoria de Jameson.

Em segundo lugar, os títulos que Hutcheon ligou ao pós-modernismo não se ajustam ao cinema clássico ou moderno. *Brazil, o filme*, uma daquelas obras “quase indefiníveis e certamente bizarras”, manifesta o irônico repensar pós-moderno sobre a história, que se textualiza nas paródias a filmes como *Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) e a famosa descida do carrinho de bebê pelas escadarias de Odessa, apenas que em *Brazil* trata-se de um aspirador de pó que desce as escadas, com “a redução da tragédia épica ao anticlímax do mecânico e do aviltante” (Hutcheon 1991, p. 21). Hutcheon aponta outros componentes estranhos e inclassificáveis, como a coexistência de gêneros cinematográficos (a utopia fantástica e a sinistra distopia, a comédia-pastelão, a tragédia, a aventura romântica e o documentário político) e a impossibilidade de se definir a época com precisão, em virtude da sobreposição de figurinos, cenários e equipamentos tanto dos anos 1930 como de um futuro indefinível (*ibid.*).

Dessas discussões, pode-se aqui desenvolver uma idéia mais precisa de cinema pós-moderno e estendê-la a filmes não mencionados por Hutcheon, incluindo brasileiros. Os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista. Um caso exemplar seria *O fundo do coração*, de Coppola, que tem elementos de musicais e comédias românticas, como o casal em crise que se separa, encontra parceiros ideais, mas que volta para os companheiros originais, imperfeitos porém amados. Entretanto, procedimentos antinaturalistas ao estilo moderno rompem com a tradição do verossímil, usual em filmes hollywoodianos e afins. Num trecho, Hank conversa com um amigo sobre os problemas conjugais; de repente, na parede ao fundo surge a imagem de Franny, sua esposa, num local diferente, a falar com uma amiga sobre o mesmo assunto. A câmera vai para esse segundo espaço, que toma conta da tela, até que numa parede surge de novo a imagem de Hank com o amigo no outro apartamento. Assim, a narração passa de um espaço ao outro, às vezes vistos simultaneamente. Esse e outros recursos antiilusionistas atravessam a narrativa, sem comprometer a inteligibilidade da história em razão dos citados elementos familiares ao público. Em suma, recursos não-clássicos se articulam a fim de romper o que o senso comum

admite como semelhante ao real, mas sem impedir espectadores comuns de acompanhar a narrativa.

Outro tanto se pode dizer da paródia, que Hutcheon chama de “uma forma pós-moderna perfeita” (*ibid.*, p. 28). Ressalte-se que a paródia, entendida como repetição intertextual com distância crítica, que permite a indicação da diferença no próprio âmago da semelhança (*ibid.*, p. 47), foi caracterizada pela autora como uma “transgressão sancionada da convenção” (*ibid.*, p. 12). Em outras palavras, Hutcheon não se limita à paródia modernista, em que o objeto parodiado sofre um ataque destrutivo, em transgressões de forma alguma sancionadas pela convenção. Há paródia modernista, por exemplo, em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), no qual programas radiofônicos populares são parodiados de forma ácida. Jameson vê como pastiche tudo o que não possui o teor destrutivo da paródia modernista, já Hutcheon observa que a paródia pós-modernista produz um jogo não-destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele. Esse seria o caso de *Zelig*, que parodia de forma lúdica os cinejornais do passado: em estilo sério e com aparência de pretensão à veracidade, conta-se a história absurda do homem-camaleão, que assume as feições das pessoas de quem se aproxima. Há um jogo com o antigo gênero cinematográfico e não escárnio.

A paródia lúdica existe em *A dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), que incorpora elementos do *noir* e realiza um jogo metalingüístico que desnuda os artifícios hollywoodianos. O protagonista, instigado pela mulher fatal, mata a pessoa errada, entra em colapso e, como num delírio, vê a parceira vestida de branco, com expressão inocente e, ao mesmo tempo, com um figurino escuro e ar sensual. É uma representação visual da dupla caracterização da personagem. Nesse momento, a imagem a que assistimos começa a se retorcer, como se a película do filme tivesse pegado fogo. Trata-se de uma simulação de problema na projeção, tal como fora visto em *Quando duas mulheres pecam* (1966), de um cineasta moderno por excelência, Ingmar Bergman. Não importa a previsível reprovação quanto à falta de originalidade desse recurso antiilusionista. Afinal, a originalidade não é um valor pós-moderno: fundindo os dois lados da coluna (novo *versus* velho), o pós-modernismo produziria algo que não seria o “absolutamente novo”, mas que também não pode ser reduzido ao pastiche. No caso de *A dama do Cine Shangai* é mais aceitável dizer que há paródia tanto do *noir* quanto do modernismo, daí a incorporação do recurso metalingüístico.

Interagir com a cultura de massa (ou abaixo o elitismo)

É possível que seja de Andreas Huyssen a melhor expressão do que há de mais divergente entre moderno e pós-moderno. Ele escreveu que o abismo entre modernismo e cultura de massa constituiria a grande divisão (*great divide*) da cultura contemporânea, que estaria em vias de ser superada pelo pós-modernismo (Huyssen 1986, p. viii). É por isso que o filme pós-moderno evita destruir a relação com o grande público, ao contrário do que ocorre em Antonioni, Godard, Tarkovski e Glauber Rocha, todos modernos e vistos como cineastas difíceis.

O espectador de *A dama do Cine Shangai* pode captar ou não a ironia metalingüística do fogo na película; se o fizer, entenderá que está sendo ativado o contexto em que se realizou o filme (o *noir* e o citado recurso usado por Bergman são revistos do ponto de vista dos anos 1980). Não há repetição de realizações do passado. E, caso não perceba a ironia, nem por isso a apreciação estaria comprometida *a priori*: é plausível que parte do público possa reclamar que o filme seja “malfeito”, mas não que “não entendeu nada”.

A impureza em relação a outras artes e mídias é com freqüência tratada como pecado capital dos filmes pós-modernos, haja vista a exigência modernista de não-contaminação entre os meios, que, exemplificando, resultou na abominação de influências teatrais sobre o cinema. O modelo pós-modernista, contudo, escancara a intertextualidade, não só em relação ao cinema. Assim, surgem videoclipes incorporados a *Cidade oculta* (Francisco Botelho, 1986) e identifica-se o charme audiovisual da publicidade em *Diva, paixão perigosa* (Jean-Jacques Beineix, 1981). O filme pós-moderno assume o caráter híbrido.

A relação pós-moderna com a cultura de massa não poderia ser mais ambivalente, o que desautoriza críticas a uma suposta integração à segunda. O filme pós-moderno opera com elementos do cinema de entretenimento, do videoclipe e da propaganda, mas não se trata de submissão a tudo isso. O ar respeitoso para com produtos da mídia não deve ser confundido com “homenagens”, uma vez que se empreende também sua subversão. O cinema pós-moderno, mesmo ao incorporar traços do *noir*, dos musicais e de outros gêneros, ou de qualquer mídia tida como comercial, joga com eles e faz com que a combinação com elementos distanciadores produza a quebra do ilusionismo e a revelação de que os *originais* constituem discursos. O

procedimento não exclui o público pouco afeito às transgressões da mimese: o espectador pode imergir num universo que até certo ponto parece existir por si próprio ou, ao contrário, apreciar o filme como um discurso com afetuosa provação ao cinema do passado. A paródia lúdica tem esse aspecto duplo e antitético: é sancionada, porque não entra em choque destrutivo com os seus objetos, em geral produtos da cultura de massa, mas é transgressiva, porque os utiliza de forma descontextualizada, desconstruindo-os, revelando seu caráter discursivo.

Política e história no cinema pós-moderno

A não ser que se admita que o marxismo proporcione a única alternativa política válida e que nada além do materialismo dialético possa ter caráter histórico, o pós-modernismo está longe da despolitização e anti-historicidade que nele se costuma ver. Política e história transparecem em filmes em que os elementos levantados anteriormente se combinam com objetivos relacionados com lutas sociais. Uma vez que o pós-modernismo questiona todos os fundamentos instituídos, um de seus alvos mais comuns é a relação entre os grupos sociais que se colocam no centro da sociedade e aqueles que são postos nas suas margens, chamados por Hutcheon de “ex-cêntricos” (Hutcheon 1991, pp. 84-103).

Anjos da noite (Wilson Barros, 1987), com sua exacerbação do *fake* e a paródia lúdica de filmes americanos, põe em primeiro plano a homossexualidade, mostrando personagens gays, cada qual diferente dos demais (o que mina a estereotipia), além de enfocar a repressão e o preconceito a que são submetidos, conforme o excepcional trecho em que o travesti Lola é brutalmente detido pela polícia e, sob a chuva e a luz do néon, faz um emocionado discurso de revolta.

A mulher do tenente francês (Karel Reisz, 1981) relaciona a mulher do século XIX com a do final do século posterior. Acompanha-se a atriz em seu relacionamento extraconjugal com o ator principal da filmagem em que trabalha; de tempos em tempos, surge na tela o resultado, ou seja, o filme que ambos estão realizando, que narra a história de uma mulher do século XIX que vive à espera do retorno de seu amante francês. Não é nada difícil perceber que, apesar das aparências, a personagem “real” do século XX ainda enfrenta problemas de discriminação sexual como a personagem “fictícia” que interpreta.

Caramuru, a invenção do Brasil (Guel Arraes, 2001) reescreve a história do descobrimento na forma de paródia lúdica. Não se procura a objetividade antropológica na representação dos indígenas, ao contrário, enfatiza-se o caráter discursivo de sua caracterização. Por isso, surgem cobertos de penas e de tintas, exagerando a já falsificada indumentária de carnaval. Por isso também, no dia da chegada de Cabral, a índia Paraguaçu fala português “fluentemente”. Longe da representação tradicional dos índios como selvagens ou das visões mais contemporâneas que os tratam como vítimas indefesas, eles são mostrados como mais espertos e respeitáveis do que os portugueses. Jamais se tenta dizer que essa foi a realidade histórica, mas se explicita que se trata do ponto de vista atual, por exemplo ao ativar o contexto do espectador por meio de anacronismos flagrantes, como a transformação do fiapo da camisa de Diogo no fio dental que passa na boca de Paraguaçu. Eis a metaficação historiográfica, ou seja, a narrativa pós-moderna que dilui as fronteiras entre ficção e realidade, pondo em questão a objetividade da historiografia (Hutcheon 1991, pp. 120-162).

Em suma, o pós-modernismo se presta à luta contra a discriminação social, ainda que nele tudo seja mais uma questão de *performance cinematográfica* que de objetividade na representação.

Fim à vista?

Com a morte ou inatividade da maioria dos cineastas-autores, como Antonioni, Fellini, Kurosawa, Glauber Rocha e Walter Hugo Khouri, o cinema autoral está reduzido a quase nada. As diversas correntes do cinema moderno se reduziram a realizações esporádicas e quase despercebidas de alguns dos velhos ídolos, como Godard. O cinema clássico permanece hegemônico, adaptado aos novos tempos, incorporando à sua maneira recursos modernistas, como a câmera na mão, antes um escândalo, agora presente em filmes comerciais.

Por outro lado, caso se admita que o traço central do pós-modernismo seja o caráter paradoxal, não é difícil encontrar filmes recentes que se associem à concepção de Hutcheon: *Cidade das sombras* (Alex Proyas, 1998), *Corra, Lola, corra* (Tom Tykwer, 1998), *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999), *Moulin Rouge, amor em vermelho* (Baz Luhrmann, 2001), *Sin City, a cidade do pecado* (Robert Rodriguez e Frank Miller, 2005) etc. Dentre os

brasileiros, mencionem-se *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) e *O homem que copiava* (2003), respectivamente de Marcelo Masagão e Jorge Furtado, que, com Guel Arraes, são hoje os maiores nomes do pós-modernismo nacional.

Houve um tempo em que se faziam piadas jocosas acerca do prefixo “pós”, como a de que após o pós-moderno viria o “pós-tudo”. Ironizava-se, assim, com o sofisma de que, se o moderno é sempre o novo, após o novo viria uma *geléia* cultural. É provável que esse tipo de piada não tenha a menor graça hoje em dia, pois a própria idéia de novo, ao menos em seu sentido absoluto, já não tem a circulação de outros tempos. Pode-se dizer que o cinema pós-moderno ocupou parcela relevante da linha que parecia invencível em outros tempos, afinal, alguns dos maiores nomes das novas gerações de cineastas partiram para a realização de obras paradoxais, não para transgressões sistemáticas e cada vez mais extremadas (se é que isso ainda é possível) da rotina da cultura de massa. Mas também ficou claro que o pós-modernismo não é o fim da história do cinema, o que neste livro se pode verificar nos demais capítulos sobre o cinema contemporâneo, pois sempre haverá novas maneiras de realizar filmes.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, P. (1999). *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DENZIN, N.K. (1991). *Images of postmodern society: Social theory and contemporary cinema*. Londres/Newbury Park/Nova Déhli: Sage.
- FRIEDBERG, A. (1993). *Window shopping: Cinema and the postmodern*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press.
- HARVEY, D. (1996). *Condição pós-moderna*. 6^a ed. São Paulo: Loyola.
- HUTCHEON, L. (1991). *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- HUYSEN, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture and postmodernism*. Londres: Macmillan.
- JAMESON, F. (1993). “Postmodernism and consumer society”. In: FOSTER, H. (org). *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*. 8^a ed. Seattle: Bay.
- _____. (1995). *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.

- _____ (1997). *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2^a ed. São Paulo: Ática.
- LYOTARD, J.F. (2000). *A condição pós-moderna*. 6^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SANTIAGO, S. (2002). *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco.

CINEMA E GÊNERO*Denilson Lopes*

No fim do século XIX, a sexualidade, como nos ensina Michel Foucault (1985), passa a se mostrar cada vez mais central na constituição do sujeito moderno, num processo de valorização da intimidade que já vinha se processando desde o romantismo. Essa centralidade da sexualidade na construção do sujeito moderno levou à proliferação de saberes que tratam da questão, como a psicologia, a psicanálise e a sexologia. Paralelamente à *publicização* do falar de si, que assumirá proporções nunca vistas na cultura de massa – como observamos pela quantidade de programas de tevê e de rádio, de sites na Internet centrados nos debates sobre sexualidade, não raramente levando a uma espetacularização do privado –, a intimidade passa a ser politizada.

É nesse sentido que devemos entender o surgimento dos movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros politicamente organizados, com suas origens no Ocidente, no final do século XIX, e tendo seu momento de emergência, no Brasil, na segunda metade dos anos 1970, no contexto da abertura política pós-ditadura. A chave do surgimento desses grupos reside na visibilidade pública para combater preconceitos e formas de exclusão, muitas vezes associados aos discursos médico, legal e religioso, bem como na busca da igualdade de direitos em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro-norte-americano, adulto, heterossexual e branco.

Não é minha intenção fazer o histórico desses movimentos, mas apontar sua importância para a compreensão de como a questão da

sexualidade vai ser tratada na cultura, na arte e especialmente no cinema, e aqui, enfatizando suas contribuições teórico-metodológicas e analíticas. Para compreender essa guinada rumo à constituição de uma área de estudos de gênero – termo que resalta a construção cultural da sexualidade para além de qualquer visão naturalista, essencialista –, é fundamental lembrarmos um certo momento histórico. É nos anos 1960, no contexto da contracultura, que os movimentos feministas, gays, lésbicos e transgêneros passam de uma visão meramente integrativa em relação às democracias representativas ocidentais, para contestá-la num plano mais amplo, articulando-se a propostas comunistas, socialistas, anarquistas e libertárias. Num momento privilegiado de questionamento das relações entre saber e poder, entre universidade e sociedade, emerge um novo intelectual engajado, definido não só pelas questões de nação e classe, mas também de etnia e gênero. Politicamente, a questão é como sair de um lugar específico e dialogar com o conjunto da sociedade. Teoricamente, inserir os estudos gays, lésbicos e transgêneros nos debates centrais desta virada de século, com base na experiência intelectual de um país periférico.

Paralelamente aos movimentos políticos, no espaço universitário, no contexto dos estudos de gêneros como área interdisciplinar de estudos a partir dos anos 1960, com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros de pesquisa e realização de congressos, é importante frisar a tradição dos estudos feministas. Estes se desenvolveram com base em uma dupla matriz: uma francesa, que teve seu grande momento nos anos 1960 e 1970, ao dialogar com a psicanálise e a filosofia, contando com nomes como Luce Irigaray e Julia Kristeva; e outra, norte-americana, mais marcada por uma política de identidades, fruto das esperanças dos movimentos libertários dos anos 1960, fonte da explosão multiculturalista dos anos 1980, que se firma hegemônica no contexto da análise da cultura, nos anos 1980 e 1990, como podemos ver por seu próprio impacto no Brasil (Buarque de Hollanda 1994). Esta passa por um sério debate no contexto de um pós-feminismo ou feminismo nômade, como nos esforços de Rose Braidotti e, no Brasil, de Tânia Navarro Swain, como uma reação à crescente institucionalização da agenda feminista tradicional e um empenho de fazer dialogar a questão da identidade com a diferença e deriva, tão importante para autores como Jacques Derrida e Gilles Deleuze, do assim chamado pós-estruturalismo.

Já os estudos gays, lésbicos e transgêneros são primordialmente um evento na academia norte-americana, onde encontram grande desen-

volvimento nos anos 1980. Essa área sofre uma crítica nos anos 1990 pela teoria e pelos estudos *queer*, que retomam uma radicalidade política na contraposição a uma visão integrativa e conservadora que o termo *gay* assumiu na sociedade norte-americana. O termo *queer* (Lugarinho 2001, pp. 33-40), no sentido comum um palavrão (bicha), é resgatado num sentido anterior, como diferente, estranho, para incluir simpatizantes heterossexuais. É paralelo, como atitude política e teórica, ao interesse pelos transgêneros (incluindo aqui transformistas, travestis, transexuais e outras identidades entre o masculino e o feminino), pela bissexualidade e outras situações pós-identitárias como o *pomassexual* (fusão da palavra pós-modernidade com homossexualidade) e o pós-gay. O que me interessou nessa polêmica foi a *complexificação* da noção de identidade, na busca de posições mais fluidas, mas não menos politizadas. Nos anos 1990, a chegada desses estudos ao Brasil redimensiona nossa produção, centralmente definida pelas ciências sociais e pela história a partir dos anos 1970.

Tanto os estudos feministas quanto os estudos gays, lésbicos e transgêneros têm um primeiro movimento de criticar as representações sociais estereotipadas, os silêncios e as opressões. Essa abordagem sócio-histórica é fundamental para quebrar núcleos de misoginia e homofobia, ao demonstrar que as diversas sociedades e os vários tempos históricos lidaram de forma bastante diversificada com as dualidades masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade (para além delas). O preconceito se expressa na sociedade, pelas violências físicas e simbólicas; na política, ao ser considerado um tema menor diante das transformações conduzidas pelos partidos e pelos sindicatos; e na universidade, ao não se legitimarem esses estudos em pé de igualdade com correntes de pensamento mais tradicionais.

Essa preocupação leva ao questionamento da cultura e da arte não como criadoras, mas como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero e de orientação sexual. Pelo seu impacto, o principal alvo passa a ser os filmes hollywoodianos e a televisão, em razão de seu papel hegemônico na indústria cultural cada vez mais transnacional.

Num primeiro momento, como no caso de outros movimentos minoritários, foi (e ainda é) necessário mapear sócio-historicamente as representações sociais das mulheres, dos homossexuais e dos transgêneros, bem como desconstruir raciocínios simplificadores, como o de que haveria um caminho progressivo e evolutivo da repressão à liberação. No clássico *The celluloid closet* (1987), história da homossexualidade no cinema, Vito Russo

identifica clichês como o da *sissy*, personagem masculino afeminado, normalmente em papéis pequenos em comédias, ou a possibilidade da apresentação de personagens lésbicas no auge da censura norte-americana, dos anos 1930 a 1950, mas apenas como vampiras ou presidiárias, na maior parte das vezes, como mulheres masculinizadas. No Brasil, esse esforço pioneiro se encontra no trabalho de Antonio Moreno, *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001), ampliado mais recentemente por Wilton Garcia (2004). Lembrando que o estereótipo (Dyer 1993; Bhabha 1998) tem pelo menos o mérito de iniciar um diálogo que pode dissolver a si mesmo pela dinâmica dos conflitos sociais.

A representação social possibilita uma política identitária de confronto e marcação das diferenças que, num primeiro momento, enfatiza uma luta política e teórica contra a repetição de imagens negativas em favor da necessidade de imagens positivas. Essa estratégia desempenhou o papel de enfatizar a relação entre estereótipo, estigma e cultura, porém, conduziu a um outro extremo, ao criar novos estereótipos, dessa vez idealizados e romantizados, como é o caso dos personagens *gays* masculinos em recentes comédias românticas como o novo herói romanesco. Isso nos leva hoje a defender, mais do que a necessidade de imagens positivas, ainda tão cara a vários militantes, a diversidade de narrativas.

Se a noção de representação claramente se justifica na história, nas ciências sociais e nos estudos de comunicação social, muitas vezes, acaba por transformar a obra de arte em ilustração de problemáticas da realidade sem considerá-las estruturantes. É como fruto dessa preocupação que, nos anos 1970, a questão de gênero passa a ser considerada algo mais interno às obras artísticas e práticas culturais, e não meramente um tema. O trabalho de Laura Mulvey (1991) em seu clássico ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado no início dos anos 1970, abre um leque de possibilidades ao associar a necessidade de abandonar a narrativa e o prazer visual cultivado pelo cinema hollywoodiano em favor de um cinema experimental, ainda mais próximo do distanciamento brechtiano, tão caro a vários cinemas novos. Esse artigo influente produzirá um intenso debate e, na medida em que muito da produção das décadas seguintes buscará conciliar qualidade, mercado e público, arte e diversão, acontecerá quase uma inversão das tendências – como veremos no trabalho influente de Richard Dyer (1992) e, mais recentemente, de Steven Shaviro (2000), marcadamente influenciado pelo pensamento de Deleuze e Guattari.

Permanecendo um pouco ainda nos anos 1970, é nesse momento que emergem categorias como olhar feminino e homotextualidade (Stockinger 1978). Estas foram respostas formalistas tanto ao estruturalismo como ao *new criticism* e apresentavam o risco de se enrijecerem se usadas de forma muito classificatória. Tiveram, porém, o mérito de ir além de apenas marcar o gesto que identifica o autor como criador engajado com base nas questões de gênero. Como sabemos, na grande arte moderna, o autor foi apagado diante do texto ou da obra, esta sim é que interessava. Por um lado, falar em arte de mulheres e arte gay aparecia como um esforço militante de fazer falar na história do cinema e na atualidade sujeitos silenciados, o que foi logo articulado a um processo de segmentação do mercado, na criação de festivais e mostras pelo mundo afora, mas que adotará estratégias mais recentes de politizar mesmo as relações entre identidade e consumo. Por outro lado, o interesse pelo espectador iria realizar uma primeira desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino. Ou seja, com exceção do melodrama, os gêneros cinematográficos eram feitos em grande medida para um público masculino ou para quem se colocava na sua posição. A glamorização do personagem feminino o prendia sempre como um objeto de desejo e de contemplação. Esse processo, exemplarmente estudado por E. Ann Kaplan (1998) em *A mulher e o cinema*, abre a porta para uma desconstrução do cinema comercial por cineastas como Chantal Akerman em sua extensa obra, para não citarmos autoras fundamentais do cinema moderno como Maya Deren e Marguerite Duras, e, entre nós, Ana Carolina. Esta última, desde sua trilogia composta por *Mar de rosas* (1979), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987) até *Amélia* (1999/2000), realiza vigorosa reflexão sobre a condição feminina no Brasil, de uma perspectiva de quebra de fronteiras nacionais, bem como de busca por respostas narrativas mais tradicionais, mas não menos estimulantes, como as de Jane Campion, que firma seu nome no retrato da escritora neo-zelandesa Janet Frame em *Um anjo em minha mesa* (1990) e Claire Denis, que, desde sua revelação em *Chocolat* (1988), vem produzindo uma obra consistente na reflexão sobre gênero e etnia. Aliás, apesar do desenvolvimento dos estudos feministas no Brasil, não conhecemos um trabalho panorâmico sobre a questão da mulher no cinema.

Curiosamente, nos estudos gays e lésbicos, a questão de uma homotextualidade ficou mais presente na literatura (Barcellos 2002) do que no cinema. Por um lado, é verdade, se pela homotextualidade estava presente a preocupação não com o autor, mas com o texto, que dissolia a dualidade

entre arte e sociedade tão cara aos marxistas, além de suspender o problema das mediações em favor de considerar qualquer prática ou produto como texto, por outro, porém, ela possibilitou atentar para traços e marcas sutis na produção anterior a Stonewall – marco da explosão do movimento gay dos anos 1960, da política de afirmação pública da homossexualidade e da formação de uma cultura gay de consumo (Nunan 2003) ou homocultura transnacional. Talvez mais fortemente do que nos estudos feministas, a determinação de um olhar gay desconstrói o par olhar masculino/objeto feminino, ressignificando filmes que não foram feitos para um público gay, ao construir um jogo de identificações com as estrelas, sobretudo femininas, como personagens excepcionais que impõem ao seu mundo a sua diferença (Dyer 1987). O próprio melodrama, único gênero cinematográfico pensado para um público feminino, é desconstruído pelo olhar gay. Isso pode ser observado nas obras de Rainer Werner Fassbinder, do cruel *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972) ao quase hollywoodiano *Lili Marlene* (1981); de Pedro Almodóvar, tal como sintetizado na obra-prima *A lei do desejo* (1986), e ainda em *Longe do paraíso*, de Todd Haynes (2002), o mais bem-sucedido realizador egresso do New Queer Cinema norte-americano. Se o melodrama é a forma permitida da entrada da mulher e do feminino no cinema, ele é transformado pela audiência e por criadores gays, demonstrando a importância dos estudos de recepção nessa área.

Podemos voltar a falar em uma estética, sem dúvida localizada e engajada num tempo e numa sociedade, em vez de abstrata e universal, que emerge do embate com as obras, mas procura confrontá-las, compará-las, estabelecer séries, linhagens, com base em problemas, conceitos, categorias. Uma estética interessada, parcial e empenhada, sem que implique uma submissão a interesses de partidos políticos, classes e/ou grupos sociais. Uma estética *pop*, indissociável de uma cultura de consumo, que não tem medo do fácil, da redundância informativa, do descartável, do afetivo e coloca no mesmo lugar o que antes chamávamos de popular e erudito. Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, em vez da busca de especificidade de uma linguagem cinematográfica (Lopes 2004). É depois dessa compreensão que a estética se encontra, mais até do que com a homossexualidade, com o transgênero por meio do *camp*.

O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no campo semântico de ruptura entre

alta cultura e baixa cultura, como o *kitsch*, o *trash* e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fechação, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Por meio do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e da fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas.

Como categoria estética, o *camp* (Lopes 2002, pp. 89-120) e a experiência do transgênero se inserem numa longa tradição centrada no artifício, do barroco ao neobarroco, passando pelo decadentismo, da metáfora do teatro do mundo às simulações tecnológicas. Essa oscilação entre o barroco e o *camp* pode ser especialmente percebida de Max Ophuls e Kenneth Anger à obra de Derek Jarman – como em *Caravaggio* (1985), seu filme mais conhecido –, e também no trajeto do brasileiro Djalma Limongi Batista até seu trabalho mais forte, *Bocage, triunfo do amor* (1994/1997). Quanto à importância do decadentismo de fim do século XIX, é importante lembrar como o dândi, que teve em Oscar Wilde sua mais popular encarnação, é redimensionado pela cultura *pop* em filmes como *Velvet goldmine* (1998), do já mencionado Todd Haynes, e *Hedwig, rock, amor e traição* (2000), de John Cameron Mitchell, na sua valorização da androginia.

A preocupação com esse termo surgiu do interesse em considerar o transgênero não só uma minoria dentro de uma minoria, um grupo social excluído, a prostituta ou o bufão tornado exótico na televisão, mas pensar o *travestimento* que atravessa a nós todos, dentro de uma longa história de troca constante de fronteiras entre o masculino e o feminino, incluindo dos xamãs aos ciborgues, das amazonas aos eunucos, das *dames* aos *onnagata*, dos *castratti* às divas da ópera, do cinema e da música, do andrógino original a deuses hermafroditas, do anjo ao adolescente, dos homens ultramusculosos às *drag queens* e aos *drag kings*. O *travestimento* tão presente em várias tradições culturais e na história do teatro contribui para problematizar não só visões bem delimitadas do masculino e do feminino, como também a polaridade estabelecida no século XIX entre heterossexualidade e homossexualidade. Para além dos inúmeros exemplos em comédias, da antológica *Quanto mais quente melhor* (Billy Wilder, 1959) até *Priscila, a rainha do deserto* (Stephan

Elliott, 1994), gostaria de mencionar *Traídos pelo desejo* (Neil Jordan, 1992) e, no Brasil, *A casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1970), e *Vera* (Sérgio Toledo, 1986).

Outra alternativa, tanto política quanto estética, no horizonte mesmo do *boom* multiculturalista, está em defender cada vez mais a necessidade de articular gênero e orientação sexual com as questões de classe, nacionalidade, condição periférica ou metropolitana e etnia para evitar simplificações identitárias (Lopes 2002, pp. 187-191). Isso é traduzido no interesse por personagens marginais no espaço urbano, como nos filmes de Andy Warhol e Paul Morrissey, em *Perdidos na noite* (John Schlesinger, 1969), *Anjos da noite* (Wilson de Barros, 1986), *Garotos de programa* (Gus van Sant, 1991) ou em filmes de Gregg Araki, em que é visível a releitura da tradição dos *road movies*. Se Stephen Frears bem traduziu essas tensões em *Sammy e Rosie* (1987), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2003) parece fazer uma síntese perfeita entre o *camp* e o multiculturalismo.

Madame Satã é um filme certo num momento certo. Ao retratar o famoso malandro da Lapa, cruel e rebelde, humilhado e terno, nunca vítima, temos uma emocionante e emocionada contribuição para uma outra história do Brasil, pelas suas margens e pelos seus excluídos. Alinhado com o *New Queer Cinema*, que procurou, nos EUA, politizar a homossexualidade incorporando questões de classe, etnia e condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas, Karim Aïnouz realiza um filme sem didatismo piegas nem bom-mocismo politicamente correto. Enfocando o período antes de o protagonista assumir o nome de Madame Satã, esse filme realiza um cruzamento rico sobre o que é ser negro, pobre e homossexual no Brasil, no filão em que *O bom crioulo* de Adolfo Caminha tem um papel precursor, sem contudo reeditar os cacoetes científicos do naturalismo do século XIX.

A força do protagonista está na resistência pela alegria, em querer ser outro, livre, homem, mulher, madame e satã. Assumir o nome num desfile de carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade, pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco, longe da folclorização e ridicularização de que foram e são vítimas homossexuais e travestis nos programas de auditório da TV, mas sem temer a afetação, o desmunihecamento, como formas mesmas de resistência a um padrão bem comportado de *gay de classe média*, integrado na sociedade conservadora de consumo em que vivemos.

Também estamos bem distantes dos papéis servis que os negros vêm desempenhando com tanta freqüência em nossa dramaturgia, o que é confirmado por recentes trabalhos sobre suas representações no cinema e na televisão. Sem cair em classificações estanques, guetos, nem apagar todos os sinais e marcas da dor e da injustiça social, *Madame Satã*, o filme, faz da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento. A transgressão não está em discursos inflamados, mas no próprio corpo do protagonista. Sua afronta não precisa de palavras. Basta sua vida, a que somos lançados pela abundância de *closes* e planos fechados, na fotografia de Walter Carvalho assumidamente inspirada em trabalhos de Arthur Omar. Somos jogados na sua intimidade, na sua presença, numa espécie de sedução sem escapatória. Não podemos desviar o olhar, não podemos fingir que não vemos. Tudo está lá, direto, na nossa cara: o preconceito e a alegria. Não há conciliação com o público nem com a sociedade. Os incomodados que saiam do cinema, pois essa madame veio para retomar o seu lugar, sem pedir licença. Ela é nosso assombro e nossa cara, queiramos ou não, gostemos ou não.

Depois dessas observações sobre *Madame Satã*, creio que fica mais claro aceitar que a identidade, no seu melhor, não seria uma classificação, mas uma experiência. Ainda que seja imediata na percepção, a experiência traz uma história, uma verdade, não *a verdade*, que é sempre mediada por discursos sociais (Scott 1999, p. 42). Depois do cruzamento entre os estudos culturais e os estudos de gênero, a experiência não só se insere num solo sócio-histórico, mas se constitui como a encarnação, a narrativização de identidades, transita por elas. Identidade que deve ser vista como questão não só lógica, formal, filosófica, mas sobretudo histórica, social e política. A experiência, lembrando Joan Scott, não é origem de explicação, evidência autorizada, mas o que buscamos explicar, aquilo sobre o que se produz conhecimento (p. 27), que nos diz que é importante refletir sobre quem fala (p. 31).

Essa ênfase levou ao resgate de narrativas de testemunho, autobiografias, diários, como alternativa não só a uma estética do artifício, mas a uma politização da experiência privada dos sujeitos excluídos da sociedade e das formas tradicionais do conhecimento científico. Talvez neste último questionamento tenhamos uma grande contribuição, ao colocar o desafio da crítica não só como análise, mas texto, escritura. O sujeito da pesquisa se expõe não como ato narcisista, mas para contextualizar o lugar de fala, torná-lo mais concreto, estabelecer seus limites e seu alcance. Se, nos anos 1960, a linguagem era enfatizada em detrimento do autor, este retorna até mesmo nos

discursos teóricos, traduzido em diversas estratégias analíticas como a auto-
etnografia, a crítica autobiográfica, o uso da narrativa, sem falar na proliferação
de filmes e vídeos em primeira pessoa.

O mote da volta do autor não deve ser visto como mero retorno ingênuo ao biografismo, mas como busca de adensamento e sofisticação. Primeiro, enfocar um cinema de mulheres e uma escrita feminina implica dizer que o corpo deixa de ser objeto do voyeurismo masculino e assume uma concretude, uma história. Se as falas no mundo da ciência, do trabalho e da política eram hegemonicamente masculinas, os espaços da intimidade, da casa, do corpo deixam de ser apenas lugares de opressão e de uma fala única. Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença. Se já não se trata de falar da história dos grandes fatos e acontecimentos, mas também do cotidiano, uma linhagem feminina se constrói onde aparentemente só havia silêncio e opressão. Por um lado, isso levou a um trabalho de arquivos, de resgate, mas levou também a apontar as possibilidades estratégicas de uma estética feminina.

Para além desse trabalho historiográfico, temos o resgate da intimidade, da afetividade, no contexto dos estudos gays e lésbicos, ao afirmar sua relação com a ética. Se o próprio material da arte é a ambigüidade e não a persuasão, uma outra importante contribuição é repensar a homossociabilidade masculina (em lugares como bares, jogos, escolas, internatos, forças armadas) não só como forma homofóbica (Sedgwick 1985), em que a masculinidade é reafirmada pela violência, e compreender formas mais sutis de afetividade, que não se encaixam numa atitude confrontacional ativista de fortalecimento de uma identidade homossexual visível publicamente. Para tanto, pensei no termo homoafetividade, para discutir no mesmo espaço quaisquer relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo, desconstruindo a polaridade criada no século passado entre homossexualidade e heterossexualidade e alargando o conceito de homoerotismo, resgatado entre nós por Jurandir Freire Costa. A relação entre ética e afetividade não nega a questão do mercado, mas a desloca, oferecendo uma alternativa estética e política num mundo em que os discursos de contestação rapidamente se banalizam. Nesse quadro, procurei na arte não só a circulação dos discursos e imaginários sociais, mas talvez algo que a arte possa dizer de diferente. Para encerrar, faço breves análises de três filmes em que a homoafetividade aparece: em *Morte em Veneza* (Luchino Visconti, 1971), como pedofilia; em *Entre amigos* (Joe Mantello, 1991), como

relação entre homens; e em *Colcha de retalhos* (Jocelyn Moorehouse, 1995), como experiências entre mulheres.

Seria importante frisar que discutir filmes da perspectiva da homoafetividade é uma forma diferenciada de rever a parceria civil entre pessoas do mesmo sexo, que se tornou uma importante bandeira do movimento gay internacional. Curiosamente, porém, as narrativas cinematográficas brasileiras (o filme *Madame Satã*, já citado, é mais uma exceção do que a regra), diferentemente das norte-americanas, apresentam em sua quase totalidade as relações afetivas e sexuais entre homens como marcadas pela rapidez do encontro, mesmo quando felizes. Seria interessante pensar essa construção não como afirmação do clichê da homossexualidade associada à promiscuidade, mas como uma alternativa afetiva para além da submissão a modelos tradicionais da família monogâmica estável. De qualquer forma, poderíamos pensar filmes bem comerciais como *Entre amigos* e *Colcha de retalhos* como estratégias de redefinição do cotidiano, da casa e da intimidade.

Em *Entre amigos*, diferentemente do modelo tradicional de narrativa de transitar do exterior para o interior, do macro para o micro, a voz do narrador – dono da casa em que um grupo de amigos passa três fins de semana – nos apresenta primeiro a casa por dentro e termina com um convite ao espectador, como a um visitante recém-chegado, um novo amigo que nunca estivera ali: “*make yourself at home*” (esteja à vontade, como na sua casa). A casa distante da cidade, próxima da natureza, em que homens gays de diferentes gerações convivem, traduz-se menos em espaço misógino e heterofóbico, gueto, do que em espaço de trocas em que a afetividade entre homens – tão escondida, mesmo demonizada, para não ser confundida com homossexualidade, mas possuindo sutil genealogia histórica, incluindo o amparo, a camaradagem, a solidariedade, a amizade, o amor – reconfigura o próprio sentido da família centrada em uma relação monogâmica, estável, heteronormativa, tanto nos modelos patriarcais rurais como mononucleares urbanos. O que não quer dizer que preconceitos contra pobres, latinos e afeminados não sejam explicitados por seus personagens nesse meio predominantemente branco de classe média.

Também em *Colcha de retalhos* há um espaço quase monossexual, aqui majoritariamente feminino, representado por uma casa, por uma sala de estar em que um grupo de amigas se encontra para costurar uma imensa colcha de retalhos, ao mesmo tempo juntando suas lembranças e suas vidas, num

mesmo lugar, mas de forma diferente. A colcha de retalhos – como o arco-íris, imagem rica da democracia multicultural, tão utilizada nas manifestações públicas como demonstração de afeto dos parentes e amigos dos que morreram de Aids – aqui, de sua perspectiva feminina, refaz a própria sociedade norte-americana e sua história, não do ponto de vista do rancor, do ressentimento, mas da aposta, como na cena em que uma das personagens refaz seu gesto de juventude ao pular do trampolim mais alto na piscina. Trata-se menos de nostalgia do que de uma recuperação de possibilidade de futuro.

Para observar, de forma mais enfática, como o cinema pode dizer o que outros discursos não dizem, começo com uma analogia para falar de um tema ainda mais polêmico: a pedofilia. Na segunda metade do século XIX, a homossexualidade é aprisionada como doença, crime e pecado. Emerge um pânico homossexual reafirmado por uma rígida distinção entre amor e amizade e um controle feroz em instituições em que há a presença exclusiva de pessoas de um sexo. O homossexual se transforma no anormal, no monstro. Passados 100 anos, por vários motivos que não interessam aqui discutir, a homossexualidade deixa de ser doença, com base nos critérios da Organização Mundial da Saúde e do Conselho Federal de Psicologia. Não só deixa de ser crime, como surgem por todo o mundo leis que combatem a homofobia, até mesmo em várias cidades brasileiras, no estado do Rio de Janeiro e no Distrito Federal. Apesar dos segmentos conservadores de religiões cristãs e fundamentalistas, o anacronismo histórico do cristianismo diante dos assuntos relativos à sexualidade é cada vez mais combatido. Enfim, o homossexual deixou de ser o monstro e o anormal ou o transgressor dos anos 1960 e 1970 e está em vias de ser mais um cidadão integrado nos padrões da democracia representativa ocidental, para o melhor ou para o pior.

Hoje em dia, outra prática sexual parece ocupar o lugar da homossexualidade como tabu, estamos falando da pedofilia, verdadeira paranoíia globalizada, assunto constante de capas de revistas e manchetes de noticiários na televisão, fazendo com que carreiras e vidas sejam destroçadas diante de uma simples suspeita, como no caso de Michael Jackson, talvez o mais notório, em meio a tantos outros. Ministros caiam; o papa se pronuncie; passeatas sejam feitas. Os pedófilos talvez só percam para os árabes como alvo de caça às novas bruxas.

Há vários relatos de como culturas não-ocidentais lidam com a pedofilia, mas sem entrar em mais detalhes passo à adaptação que Luchino Visconti fez da novela homônima de Thomas Mann. *Morte em Veneza* (Lopes

2002, pp. 50-66) é uma ópera de olhares, ou melhor, em meio ao fluxo sonoro que parece conduzir, encarnar os personagens, é o caminho de Gustav von Aschenbach até a resposta de Tadzio. Nesse jogo de olhares, sem palavras, o aprendiz conduz o mestre, fazendo do voyeurismo ou mesmo do fetichismo, que eventualmente não é só de Aschenbach mas do espectador, um ato pedagógico, de reeducação dos sentidos, rumo a uma visão de mundo afetiva. O velho músico recebe do jovem algo de tão poderoso que conduz a uma perda de referências, a uma destruição de valores, como se sua experiência, seu mundo, desmoronasse. De certa forma,

a vivência do mais experiente é de pouca valia. (...) De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar (...). Caso o olhar queira ser reconhecido como conselho, surge a incomunicabilidade entre o mais experiente e o menos. A palavra já não tem sentido, porque já não existe mais o olhar que ela recobre. Desaparece a necessidade da narrativa [como forma de transmitir a sabedoria]. (Santiago 1989, p. 46)

O único momento em que Aschenbach parece falar a Tadzio é em desejo, devaneio, cena constrangedora, justamente um conselho para que a família de Tadzio parta, antes que a peste os contamine, mas a família decide partir sem que o conselho tenha sido dado de fato. Das ruínas da impossibilidade ou da pobreza da palavra, que estilhaça a narrativa, emerge um ambíguo diálogo de imagens, entre um rosto apreendido num frágil esplendor, sem futuro, e outro rosto decomposto no tempo mesmo do filme, algo que dificilmente pode ser comunicado ou expresso por palavras.

A decadênci aparece finalmente como uma abertura à rigidez moral e ao ascetismo intelectual. É nesse quadro que deve ser entendida a ambição homoerótica, na qual se fundem sentidos e saberes, num esforço rumo a uma ética estética, sensual e particularista. Mais do que a associação estereotipada e demonizadora da diferença, apresentada na tríade doença-Oriente-homossexualidade, o que interessa é a procura de um ato estético que possa poetizar o cotidiano. Entre o sublime e a perversão, entre o voyeurismo e a condenação pela sociedade, algo se perde, algo de util, talvez apenas o corpo, talvez apenas uma possibilidade humana. A relação entre Tadzio e Aschenbach não deve ser reduzida a alegorias, diluidoras da sexualidade e sensualidade. Eles não são nem símbolos nem duplos, mas personagens

concretos, singulares, encontrando-se brevemente. Um que se despede. Outro, por que rumos? Num encontro sem fala, tudo é trocado. Talvez, ainda máscaras, como o escultural Tadzio a quem se oferta um Aschenbach transformado em dândi. No final, quando não há mais dúvida a respeito da cólera e com a saúde muito debilitada, Aschenbach busca na maquiagem, no cabelo pintado e nas roupas novas não tanto a juventude que não possui, mas um gesto de beleza e sedução, um último brilho antes da morte.

A praia deserta. Tadzio, em breve, vai partir junto com a família. Por que não rimar amor e morte? Amar a beleza até a morte. Mas o que interessa no rosto de Tadzio é menos um tipo de beleza estereotipada, a do adolescente frágil e androgino,¹ pronto a ser vendido no mercado das imagens – como a do gay supermacho² ou da *drag queen*, entre outras. O rosto traduz a própria ruína de alguns dos protagonistas de Visconti, expressa a aliança entre estética e dor. Mesmo a beleza aparentemente atemporal de Tadzio se situa no espetáculo da morte, que tudo desgasta, até o prazer.

Talvez, se vivéssemos em tempos menos intolerantes, nem precisássemos evocar um filme; talvez, em outros lugares da sociedade, fossem ouvidas outras histórias, que falam para além da redução mecanicista do violentado que vira violentador ou marginal, a que nem mesmo o grande Almodóvar parece escapar em seu último filme (*Má educação*, 2004), ao contrário do libertário e amoral *O que eu fiz para merecer isto* (1984). Talvez num futuro, que espero próximo, haja um tempo em que falar de pedofilia seja apenas falar de uma expressão afetiva, tão impura e divina, violenta e intensa, terna e animal, como outra qualquer, apenas parte do que, na falta de uma palavra melhor, ainda chamamos de condição humana.

Não pretendi dar uma única resposta à contribuição dos estudos de gênero e, mais especificamente, dos estudos gays, à análise de produtos culturais e objetos artísticos, mas levantar algumas possibilidades, sem me aprofundar em nenhuma, e talvez mais até, contar uma história, uma aventura. Essa trajetória me leva hoje a pensar a identidade feminina, a

-
1. Aqui caberia um estudo que incluiria não só a tradição da fotografia, desde trabalhos do início do século, como os de Wilhelm von Gloeden até Pierre e Gilles e Alair Gomes, mas também o uso de modelos e atores adolescentes, como no filme *Kids* (Larry Clark, 1995), até filmes pornográficos, como as séries *The Lukas trilogy* e *Märchen Knaben*.
 2. Dos trabalhos de Tom of Finland a *Carne fresca* (John Greyson, 1999), muito haveria para se falar.

homossexualidade e o *travestimento* não só como experiências que apenas digam respeito, respectivamente, a mulheres, homossexuais e travestis, nem só como uma questão que diga respeito a com quem cada indivíduo tem relações sexuais, mas como uma base para uma formação (*Bildung*) contemporânea, pela qual aprendemos com o que somos, mas também com o que não somos. Uma ética, entendida como uma forma de conduta diante do mundo, em que a amizade e a deriva, como nos ensinou Michel Foucault (1989; 1994), aparecem como contraponto às prisões patriarcais do amor romântico e do sexo-rei; bem como base para uma estética mais afetiva e direta, o retorno ao simples e ao cotidiano. Trata-se ainda de um lugar de fala silenciado, mas que precisa ser resgatado, se quisermos uma democracia multicultural, uma base para uma política em que o privado não seja apenas espetáculo midiático permanente, mas possibilidade de adesão ao mundo, uma política tão ambígua como somos todos nós.

O encontro de dois homens pode ser apenas um encontro, mas também pode ser uma possibilidade de diálogo e abertura para o mundo, desafio maior de todo discurso minoritário, alguma vez discriminado. Esse é o motivo por que acho central ainda hoje assinar como crítico, *gay*. Não se trata apenas de considerar a homossexualidade como um adjetivo, mas de afirmar uma experiência substantiva que interliga vida cotidiana e prática intelectual. A experiência *gay* nada tem de redutora, classificadora, se assim o quisermos, é um mistério insondável, um ponto de partida, uma pergunta mais do que uma resposta.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Paris: Etoile/Cahiers du Cinéma.
- BARCELLOS, J.C. (2002). "Literatura e homoerotismo masculino: Perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas". In: SOUZA Jr., J.L.F. de (org.). *Literatura e homoerotismo*. São Paulo: Scortecci.
- BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. (org.) (1994). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DYER, R. (1987). "Judy Garland and gay men". In: *Heavenly bodies*. Londres: Macmillan/British Film Institute.

- _____ (1992). *Only entertainment*. Londres: Routledge.
- _____ (1993). "The role of stereotypes". In: *The matter of images*. Londres: Routledge.
- FOUCAULT, M. (1985). *História da sexualidade*, 3 vols. Rio de Janeiro: Graal.
- _____ (1989). "Não ao sexo rei". In: *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____ (1994). "De l'amitié comme mode de vie". In: *Dits et écrits*, vol. 4 (1980-1988). Paris: Gallimard.
- GARCIA, W. (2004). *Homoerotismo e imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa.
- KAPLAN, E.A. (1998). *A mulher e o cinema*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES, D. (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____ (2004). "O sublime e as narrativas contemporâneas". In: NASCIMENTO, E. e CASTELLÕES DE OLIVEIRA, M.C. (orgs.). *Literatura e filosofia: Diálogos*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF.
- LUGARINHO, M. (2001). "Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa". *Gênero*, vol. 1, nº 2, pp. 33-40.
- MORENO, A. (2001). *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduff/Funarte.
- MULVEY, L. (1991). "Prazer visual e cinema narrativo (1975)". In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Graal.
- NUNAN, A. (2003). *Homossexualidade. Do preconceito aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro: Caravansarai.
- RUSSO, V. (1987). *The celluloid closet: Homosexuality in the movies*. Nova York: Harper and Row.
- SANTIAGO, S. (1989). "O narrador pós-moderno". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCOTT, J. (1999). "Experiência". In: SILVA, A.L. da et al. (orgs.). *Falas de gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres.
- SEDGWICK, E.K. (1985). *Between men*. Nova York: Columbia University Press.
- SHAVIRO, S. (2000). *The cinematic body*. 3^a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- STOCKINGER, J. (1978). "Homotextuality: A proposal". In: CREW, L. (org.). *The gay academic*. Califórnia: ETC.

CINEMA DE TERRAS E FRONTEIRAS

Andréa França

Seria possível falar de um cinema de resistência nos dias de hoje, considerando todas as mutações econômicas, estéticas e tecnológicas, principalmente a partir dos anos 1990? O que seria um cinema de resistência hoje? Seria um cinema à margem da indústria e do mercado? Mas até que ponto os filmes podem estar à margem, se eles só existem na medida de uma certa integração? Seria o cinema de resistência aquele em que o cineasta se desloca das formas de linguagem dominantes, convencionais, para experimentar o que não está previsto? Ou ainda, aquele cinema realizado com tecnologia leve, ágil, barata, fruto de uma vontade rebelde, de uma afronta aos dogmas não declarados do cinema da perfeição técnica, do profissionalismo, com seus clichês narrativos e esquemas explicativos? Como pensar o cinema contemporâneo e quais as condições de ruptura e crítica à lógica estetizante produzida pelas atuais condições de vida e de convivência mediadas pela imagem?

Nos anos 1960, falava-se em “cinema periférico” quando se queria levar em conta a experiência histórica do país de origem, quando se pretendia ver em certos filmes uma contrapartida estética e política para o impasse do subdesenvolvimento no Terceiro Mundo, perceber na linguagem do homem oprimido a imagem do “colonizado” que, para mudar a ordem do mundo, lança um programa de desordem absoluta. Assim é que o filme transformava em ação o que se impunha como impossibilidade de invenção livre. A fragmentação e a descontinuidade formal, a aparência de inconclusividade de certos filmes, tudo isso apontava para uma arte a favor da transformação, a

favor da necessidade de restituir, pelo imaginário, um pouco de possível ao Terceiro Mundo. O cinema periférico, ou o Terceiro Cinema (Solanas 1995), remetia a uma geografia específica, a uma situação econômica de atraso e opressão que constituía a base sobre a qual nasceria uma arte política comprometida e transformadora.

Ia-se ao cinema ver *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), por exemplo, para saber como andava a situação em Cuba. Certamente, hoje ninguém vai ao cinema ver *Amores brutos* (Alejandro González Iñárritu, 2000) para saber como anda a situação no México, e sim para encontrar um certo “estilo”, uma estética particular, uma maneira plástica e cinética de olhar e sentir o mundo. Talvez possamos falar de uma nova percepção do cinema mundial depois da irrupção de novas cinematografias nos anos 1990 (Irã, Balcãs, Ásia), bem diferente de épocas anteriores, em que os cinemas eram essencialmente euro-norte-americanos.

Essa nova percepção nasce em meio a um campo de tensões entre o público, a crítica e o próprio fazer cinematográfico na sua relação com o real; ela nasce num mundo constituído e mediado por imagens de todos os tipos, onde reina a lógica da programação, do consenso, a lógica midiático-militar de controle e expropriação de sentido num contexto de homogeneização (Comolli 2004, p. 507). Minha hipótese é que essa nova percepção seria, potencialmente, mais sensível às pesquisas artísticas, porque não só vivemos cercados por uma multiplicidade de imagens, como temos acesso aos novos cinemas, aos inúmeros ciclos em cinematecas, às TVs por assinatura, à difusão do vídeo e do DVD, à chancela dos festivais internacionais. É claro que a potência do cinema popular americano (leia-se Hollywood) e seu poder de atração são ainda uma realidade diante da qual poucos países resistem, mas diante desse cinema da “comunicação total” vemos o crescimento de um outro cinema com vocação internacional, autenticado pelos grandes festivais. A equação Cannes *versus* Hollywood talvez traduza a dualidade do mundo do cinema atualmente. É por isso que caberia ao artista, segundo Comolli, “romper” com as imagens programadas, benevolentes e humanistas do mundo; e poderíamos acrescentar que caberia ao público e à crítica uma sensibilidade para embarcar em tais experiências, pois o cinema tem uma contribuição fundamental a dar na criação de dissonâncias e na proliferação de narrativas diversas desse contexto de normatização.

Certamente, poderíamos denominar de cinema periférico esse cinema que, ao longo da década de 1990, tem sido feito no Irã, nos Balcãs, na China, no

Brasil, na Índia, filmes que analisaremos aqui e que detêm uma quota de tela irrisória quando comparada com a situação do cinema norte-americano hegemônico.¹ Porém, compartilhar a tese de cinematografias periféricas seria apenas dar continuidade ao discurso que vê nesse cinema a expressão geográfica de territorialidades miseráveis e à margem da ordem capitalista global, a expressão da própria situação coletiva de atraso e opressão, situação essa que forneceria a base histórica para a construção (potencial) de uma arte política.²

Assim, não é do nosso interesse analisar o cinema contemporâneo buscando demarcar culturas e territórios, identidade e alteridade, com base em contextos nacionais específicos. É vão nos colocarmos nesse campo dialético hoje. Como sugere o indiano Homi Bhabha, qualquer cultura já é uma formação híbrida, uma mistura, e uma totalidade nacional é apenas um recorte imposto que se abate sobre ela. É preciso sustentar, como o fazem alguns autores, que o periférico de ontem, hoje, está dentro, é engolido pela internacionalização e é dessa integração que as diferenças serão administradas e controladas. Com base nesse raciocínio, os cinemas que aqui serão privilegiados não são aqueles que afirmam um embate entre territorialidades e culturas distintas ou que o multiculturalismo americano corrói a civilização ocidental. O que se quer pensar é um cinema de resistência que passa pela necessidade de reinventar as fronteiras, construir novas relações e insistir na miscigenação e na diversidade como forma de produção da realidade por vir. São filmes que incorporam na sua narrativa uma gama de outras vozes e imagens, que se perguntam o que é um sujeito hoje, senão aquele que se forma nos entrelugares, nas fronteiras e na mistura. Um *cinema de terras e fronteiras* aposta na necessidade de repensar as culturas como misturas e não como territórios simbólicos cristalizados, estanques, imemoriais.

O termo “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson, pode nos ajudar a investigar de que modo certas narrativas contemporâneas exploram a idéia de terras imaginadas, de nações não iniciadas, sinalizando para comunidades de sentimento sob novas espacialidades: contranacionais, transnacionais, pós-nacionais (Appadurai 1998, p. 41). É uma nova

-
1. Tese defendida por Elena (1999). O autor refere-se às “exígues quotas de tela” para o cinema periférico no continente europeu.
 2. Trata-se de pensar o cinema reduzindo imagens, paisagens, devires e intensidades a enunciados “sócio-históricos”. Ver França (2003, pp. 93-109).

cartografia que aparece nesse cinema, uma outra espacialidade cinematográfica, feita de dispersões, deslocamentos, nomadismo.

Um cinema de terras e fronteiras tem no horizonte o contexto da *internacionalização* e, ao usar esse termo, queremos marcar um deslocamento em relação à noção de “globalização”, de modo a enfatizar a imediata tensão com o termo *nação*. Com isso, reiteramos a recusa em pensar os filmes apenas como reprodução de um estado de coisas histórico-econômico e, ainda, de ver certos cinemas como parte da cultura-mundo, como parte de um programa de exotismo turístico que promove a familiaridade benevolente do mundo. É da idéia de comunidade imaginada, terra imaginada, que interessa focalizar os processos positivos e singularizantes capazes de funcionar, no cinema, como resistência num contexto de homogeneização. Essa posição do problema, centrada nas novas comunidades sensíveis, nas aberturas para novos sentidos de mundo que se forjam em dispersões e deslocamentos, configura uma nova cartografia, que pode ser extremamente fecunda. Por isso mesmo, a questão do cinema de terras e fronteiras poderia ser assim formulada: em meio a essa desterritorialização generalizada, que terras se criam no cinema recente e com que novos componentes que não aqueles que a desterritorialização desfez?

Isso significa levar em conta a relação das imagens cinematográficas com as imagens do mundo, das outras mídias (TV, Internet, vídeo, jornal); significa acreditar que o pensamento cinematográfico pode ser um “apesar de tudo” diante da barbárie, uma dissidência com relação às imagens do mundo. E cabe ao cinema se rebelar contra as leituras belicistas e étnicas que a mídia fabrica quando naturaliza hostilidades em vez de historicizar os conflitos, colocando-os em perspectiva de acordo com as arbitrariedades políticas das grandes potências, os efeitos de seu descaso econômico, a violência de suas invasões (Pelbart 2003, p. 118).

Hoje, não basta dar visibilidade a um povo ou a uma cultura em luta pela sobrevivência. O cinema, a televisão, a publicidade, os jornais não param de produzir e nos oferecer imagens de esquecidos, desamparados, caricaturados, qualificando-as como reais. A experiência de desterritorialização, da migração brutal dos últimos anos, a circulação acelerada de imagens do mundo pelo mundo tornam ineficaz a visibilidade pura e simples do outro. É necessário *inventar*, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novas comunidades ali onde elas ainda nem sequer existem. Essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e afiliação translocais. E inventar

não significa aqui fazer filmes de ficção apenas, pois existem filmes de ficção sem inventividade ficcional. Invenção significa quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas, romper com os esquemas mecanizados de perceber e sentir, escapar enfim do consenso cultural.

Os cinemas de terras e fronteiras marcam uma diferença também na forma: muitos deles remetem a um cinema do encontro, da revelação (Kar Wai, Kiarostami, Kusturica). São filmes que fazem ressoar as imagens de Rossellini, Flaherty, Renoir, Fellini. Poderíamos denominá-los de *forma menor*, já que são produzidos numa relação contenciosa com as formas narrativas dominantes (como defende Marks 1994), porém, seria ingênuo não levar em conta que tais filmes estão igualmente incorporados ao espetáculo midiático, integrados à cultura de mercado que enfatiza o turismo exótico pelo desconhecido e longínquo. O que nos resta então? Resta a imagem cinematográfica quando ela produz passagens entre o que é consenso, devolvendo ao mundo sua complexidade e prolongando o que foi o “espírito moderno” do cinema na sua perspectiva reflexiva e crítica (Daney 1988, p. 77); resta a imagem cinematográfica quando ela revela uma nova camada em formação e procura o que deve estar onde não está ainda.

Assim, este capítulo quer pensar, por meio do cinema atual, a que ponto a cultura em si mesma, e qualquer cultura, já é uma mistura, uma hibridação de elementos dispare, uma negociação entre limites. Vários filmes recentes, sobretudo na região dos Balcãs, dão testemunho dessa nova tendência. Não é à toa que este estudo começa com o cinema de Milcho Manchevski, Goran Paskaljevic, Emir Kusturica e outros. A desagregação do social está ligada, nesse cinema, à constituição do mercado mundial e à mobilidade de sujeitos e imagens a que tal mercado obriga. Assim é que a guerra aparece como subproduto (étnico) da disputa pelas migalhas do mercado global. No caso da China, são alguns filmes de Wong Kar Wai que estão em foco, com sua ênfase num Oriente constituído pela mistura de imagens e sons latino-americanos. O cinema de Abbas Kiarostami, no caso do Irã, estará em questão também: a reiteração do dispositivo cinema-automóvel parece sublinhar que “passantes” podem se tornar “passageiros”, o que significa promover uma espécie de enunciação coletiva (sobre morte, vida, cultura, homem, mulher), uma conversação entre dois pontos de vista distintos, mas nem por isso menos construtivos de uma simbiose com o outro desconhecido. O cinema brasileiro comparece aqui em diretores como Ruy Guerra, Sandra Kogut e Walter Salles, cujos filmes têm explorado a mestiçagem que se incorpora nos corpos dos homens e que pode gerar (ou não) forças produtivas e libertadoras.

A partir dos anos 1990, o cinema balcânico adquire uma considerável visibilidade internacional. A decadência econômica da região após a queda do comunismo, as políticas terroristas de homogeneização étnica perpetradas pela Sérvia, a agressividade da igreja ortodoxa, a política de caça aos setores albaneses da economia, a falta de uma cultura política democrática nos Bálcãs, tudo isso contribuiu para que o olhar mundial se voltasse para a região e o cinema que se produzia ali. Os filmes realizados nesse período, em sua maioria, falam de guerra, do passado comunista iugoslavo, de conflitos sociais, econômicos e étnicos; narram os conflitos internos como muito mais comuns do que aqueles disputados entre estados, pois é dentro das fronteiras nacionais, dizem os filmes, que acontecem as violentas disputas armadas, de modo que o ônus da guerra parece ter passado das forças armadas para os civis.

O tema da guerra pode ser uma via importante quando se pensa a fronteira, a relação entre os coletivos, as comunidades de sentimento ou de destino imaginadas pelo cinema. O porão, o subsolo, o túnel abandonado, a noite são territórios simbólicos bastante comuns em vários filmes. Metáforas do encurrallamento e do intolerável, esses territórios afetivos fabulam outros modos de reidentificações imaginárias, novos laços de pertencimento fundados no confronto com o outro (social, étnico-religioso, nacional). Tais representações “subterrâneas” muitas vezes encarnam uma espécie de abrigo ao pavor e ao medo do desconhecido. Ao criar uma constante tensão entre as glórias do passado comunista e as forças avassaladoras do capitalismo transnacional, o cinema balcânico tem colocado em xeque a existência histórica de uma identidade (balcânica). Na guerra territorial e política que assolou a região nos anos 1990, foi o cinema produzido lá o que mais se preocupou em encenar uma espécie de “apesar de tudo” diante da barbárie, ao contrário das imagens da mídia, aquele que mais evocou novas formas de comunidade, novas terras, novas nações, novos povos onde eles ainda nem existem.

Faltam informação, razão, afeto, espaços de discussão, dizem os filmes. E, a depender da agenda da mídia, a guerra teria sido entre líderes nacionalistas irracionais, preocupados apenas com a contagem de mortos, com a ajuda humanitária internacional, com negociações de paz infundáveis, com armas e equipamentos. É um novo padrão de controle das imagens, por meio do qual se cria a impressão de uma guerra *clean*, asséptica, sem sangue ou horror, operando um deslocamento do corpo da vítima anônima para as armas e as

tecnologias de ponta. Mas, o que se passou fora das zonas de combate (questão do filme *Vukovar*)? O que pensam aqueles que recusaram tais guerras (questão de *Underground*)? E o passado comunista, como é visto (questão de *Bela aldeia, bela chama* e de *Underground*)?

Para além das respostas que alguns filmes possam esboçar, o que importa é *por que* a idéia de “identidade” foi e é capaz de mobilizar um enredo, as relações dos personagens entre si, dos personagens com o mundo, com a história, com o passado, o presente e o futuro. Grande parte desses filmes explora o problema de pensar uma identidade (balcânica) e alguns mostram que identidades, nos Balcãs ou alhures, são construídas e continuamente reinventadas e não algo congelado que tenderia a se reproduzir continuamente. Para além das metáforas de encurralamento, esse cinema tem ainda um gosto pelo desmesurado, pelo excesso, pela estilização, pela invenção de um espaço-tempo farsesco, sensorial, carnavalesco; são características que permitiram a esse cinema formalizar de modo bem singular o tema das guerras, da desterritorialização e do estrangeiro.

Antes da chuva (Leão de Ouro em Veneza, em 1994), por exemplo, é um filme de grande força plástica, sensorial e hipnótica. Realizado pelo macedônio Milcho Manchevski, o filme narra a naturalização da guerra étnica por intermédio do ódio ancestral entre muçulmanos albaneses e ortodoxos macedônios. Estruturado em três episódios, os conflitos humanos aparecem numa temporalidade cíclica e cósmica, como se as duas etnias em guerra lançassem suas sombras longe, através do tempo e do espaço. Manchevski fez mais de 50 curtas-metragens, entre filmes experimentais, videoclipes, comerciais, documentários. Morando há muito tempo em Nova York, voltou à terra natal para filmar *Antes da chuva*, seu primeiro longa-metragem. *Dust* (2000), seu segundo longa, é uma espécie de *Western* dos Balcãs que se passa em três épocas e lugares diferentes: o meio-oeste americano na virada do século XX, os últimos dias do império otomano, em 1913, e Nova York nos dias de hoje. Esse segundo trabalho foi financiado por uma estrutura européia complexa, que envolveu a Euro Co-production Fund, o Ministério da Cultura da Macedônia, a Medusa Films, a Southfork Pictures e a NRW Filmstiftung.

Um outro cineasta importante na região é Goran Paskaljevic. Nascido na Sérvia, trabalhou muito tempo na TV de Belgrado, onde realizou mais de 30 documentários e filmes de ficção. Com muitos prêmios internacionais, desde o longa-metragem *Tango argentino* (1992), realizou *Someone else's America*

(*Tudja Amérika*, 1995) e *Barril de pólvora* (1998), entre outros. Este último é composto em episódios que têm em comum a cidade de Belgrado durante uma única noite. Todos os personagens estão mobilizados pelo desejo de partir, voltar ou permanecer na capital da Sérvia. Existe um movimento convergente para a cidade que parece aliar-se à escalada da violência urbana, uma convergência que se traduz em um excesso de invasão: de estrangeiros, de refugiados, de desconfiança, de mal-entendidos, de violência. A noite como metáfora da escuridão revela o trabalho das notícias de rádio e da TV no imaginário coletivo, o modo como formulam uma aparente homogeneidade comunitária para fortalecer os laços do medo do outro (o “outro” social, econômico, étnico, estrangeiro).

Bela aldeia, bela chama (Srdjan Dragojevic, 1996) também é um filme importante no contexto cinema e guerra, tendo o conflito da Bósnia como pano de fundo. O filme formula o problema da militarização de zonas rurais e a tensão desses redutos com os signos da internacionalização. O comunismo, os sonhos de consumo, as drogas, o rock, a mídia, a cultura jovem são amplamente explorados. O filme trabalha com essas imagens, evocando a experiência contemporânea da globalização, as marcas do Ocidente também na Bósnia. Todo filmado em *flashback*, com uma estrutura *pop*, a história é narrada por um soldado da milícia sérvia, encerrado durante semanas em um túnel abandonado na zona rural da Bósnia-Herzegovina. O sérvio Dragojevic também dirigiu *We are no angels* (*Mi nismo andjeli*, 1992) e *The wounds* (Rane, 1998). *The wounds* é baseado em uma história real de dois jovens criminosos nos anos 1990, exaltadores da máfia em meio às guerras territoriais. Foi o primeiro filme sérvio a fazer sucesso nas repúblicas vizinhas da Bósnia, Croácia, Macedônia e Eslovênia.

Vukovar (1994) foi outro filme importante na época de seu lançamento. Realizado pelo croata Boro Draskovic, conta a história de um casal misto, uma jovem croata e um jovem sérvio, que se casa um pouco antes da explosão do conflito iugoslavo em 1991. A cidade croata Vukovar, em destroços, serve de locação para os episódios sangrentos e bastante traumáticos dessa guerra. Separado pelos acontecimentos, o antigo casal tem suas vidas mergulhadas em caos, pobreza, saques e estupros. As referências a *Romeu e Julieta* de Shakespeare são numerosas e o conflito filmico reagrupa vários elementos presentes no drama shakespeariano.

Emir Kusturica, diretor bósnio premiadíssimo, realizou inúmeros filmes: *Quando papai saiu em viagem de negócios* (1985), *Underground* (1995,

Palma de Ouro em Cannes), *Gato preto, gato branco* (1998, Leão de Prata em Veneza), *Super 8 stories* (2001, documentário sobre a *No Smoking Orchestra*, da qual é guitarrista). *Underground* pertence a uma espécie de filme pouco feita nos dias de hoje: alia a comédia musical com a coreografia de um vaudeville, evocando a energia de um *show* da Broadway e o clima do cinema do leste dos anos 1960, no qual Kusturica se inspira e do qual é autêntico herdeiro. Há um sentido de detalhe que transparece em cada cena, trabalhada no limite do caricato e ao mesmo tempo do profundamente humano. Um filme belíssimo sobre a história como farsa e como visão, como um conjunto de relações de poder, como fábula, simulacro, ilusão. Os ciclos da guerra, da vida e dos começos são embalados por um ritmo permanente, por uma musicalidade que contamina tudo e todos, própria do *movimento do mundo*. O sentido da história, a imagem, os discursos políticos são constantemente colocados em xeque, assim como as atitudes dos sérvios em diferentes momentos da história, a política de Tito, a ameaça nazista, a derrocada comunista. Como Fellini, Kusturica tem um gosto particular pela decomposição e a possibilidade de criação que necessariamente a acompanha. Como o diretor italiano, Kusturica é cúmplice da decadência e da podridão, assumindo todas as virtudes do começo e dos recomeços, pois é o começo que tem o impulso de uma nova realidade, o jorro da vida.

China

O cinema asiático, em um espaço de poucos anos, tornou-se o novo centro de gravidade do cinema mundial. Até bem pouco tempo, somente o Japão de Mizoguchi, Oshima, Kurosawa e Ozu e, mais recentemente, de Kitano, obrigava-nos a sair do eixo Hollywood-Europa. Mas, hoje, em Hong Kong, por exemplo, existe uma constelação de cineastas tão diferentes como Tsui Hark e Wong Kar Wai, numa cidade cujo emblema ainda poderia ser o cinema de artes marciais de John Woo. Essa variedade de estilos e propostas torna-se visível principalmente nos festivais internacionais, onde circulam esses diretores asiáticos, muitas vezes negligenciados, isolados e desconhecidos em seus próprios países de origem.

“É também um fenômeno de moda”, afirma um estudioso do cinema dessa região (Assayas 1999, p. 12). Porém, para além do exotismo que esses filmes possam evocar ou da sensação de estraneidade que provoquem, o fato é

que esses cinemas asiáticos são em larga medida herdeiros da modernidade das *Nouvelles Vagues* européias, de um cinema americano feito nos anos 1960-1970 e ainda de uma tradição popular própria. Isso explica em parte o porquê desse novo cinema asiático, antes mesmo de se tornar moda, ter sido visto pela crítica como um grande acontecimento cinematográfico. Para o espectador comum, esse cinema aparece em perfeita sintonia com sua época, um cinema de atitudes, de posturas, de fluxos urbanos, da velocidade como um modo de vida, da incerteza dos sentimentos, das dúvidas existenciais, de uma história a se fazer, um cinema plástico, coreográfico, quase abstrato.

Wong Kar Wai, junto com Stanley Kwa e Fruit Chan, é um dos cineastas mais interessantes de Hong Kong desde os anos 1990. Porém, se nas produções de Kwa e Chan a cidade chinesa é experimentada através de um sentimento de geografia e de território, nos filmes de Kar Wai, ao contrário, é em meio ao embate de suas fronteiras que Hong Kong aparece como personagem importante. Em filmes como *Felizes juntos* (1997) ou *Amor à flor da pele* (2000), temos a forte presença da música latina a construir uma ambiência passional e a afirmar a mestiçagem como elemento constitutivo do imaginário da cidade. Em *Felizes juntos*, é na distante Buenos Aires que se passa a história de um amor intenso e impossível vivida por um casal homossexual chinês. A capital argentina aparece repleta de túneis escuros, boates, ruas mal iluminadas, e será nela que eles terão de inventar novas terras, novas formas de viver, uma outra cartografia possível.

Eu gosto muito da música e da literatura latina, da obra do argentino Manuel Puig. Nos anos 60, a música latina era muito popular em Hong Kong. A cena musical vinha principalmente de músicos filipinos. Todos os bares tinham músicos filipinos, e eles têm a influência latina. (Kar Wai 1999, p. 27)

Hong Kong, marcada por ter sido colônia britânica e pela aproximação com a China, aparece nos seus filmes como paisagem urbana atravessada pela mistura cultural, confrontada com todo tipo de fronteira, com personagens solitários, errantes, cujos corpos podem entrar em contato casualmente, como em *Anjos caídos* (1995) ou *Amor à flor da pele*. Aqui, Kar Wai centra o foco nas figuras de Chow (Tony Leung Chiu-wai) e de Su Li-zhen (Maggie Cheung Man-yuk), um homem e uma mulher, ambos casados, porém igualmente solitários, vivendo numa pensão de Hong Kong nos anos 1960. A mulher dele está longe, o marido dela, também. A relação é complicada e reticente.

Pequenos gestos de aproximação e afastamento, olhares. E tudo ao som de Nat King Cole, *Aquellos ojos verdes* e *Te quiero dijiste* (Caetano Veloso aparece na trilha de *Felizes juntos*). Para situar a época e, talvez, mais que isso, contrapor à grande história, o cineasta mostra fragmentos de vidas anônimas, utilizando lembranças da atriz (que era criança em Hong Kong nos anos 1960) para criar os gestos e os movimentos da personagem. Man-yuk foi buscar na sua infância um som que lhe serviu como referência: os saltos altos de sua mãe, que ecoavam nas salas e nos corredores da casa.

Kar Wai gosta das imagens de nomadismo, de indivíduos migrantes, sem rumo, desterritorializados. *Amores expressos* (1994) e *Days of being wild* (*A fei jing juen*, 1991) são filmes em que as ruas, as esquinas, as calçadas e o ritmo global de Hong Kong muitas vezes parecem substituir os personagens de carne e osso, pois “eles podem nascer num certo lugar e, mesmo assim, viver nele como se fossem turistas, sem nada conhecer” (Kar Wai 1999, p. 26). Com a colaboração do operador de câmera Christopher Doyle, o cineasta consegue evocar essa ambição fluida, de expressões, gestos, personagens e limites em suspensão.

Diferentemente do cinema de Taiwan, descoberto graças aos festivais internacionais, o cinema de Hong Kong tem uma tradição no Ocidente que remonta aos filmes de artes marciais, filmes de gênero provenientes sobretudo dos estúdios Shaw Brothers e que eram dirigidos por antigos instrutores de *kung fu*, como Samo Hung e Liu Jia-liang, com ênfase nas cenas de luta. O diretor Tsui Hark (*Shanghai blues*, 1984, ou *The lovers*, 1994) vai resgatar essa tradição de efeitos especiais e montagem rápida, reciclando as formas clássicas das lutas marciais e colocando as sementes para que John Woo pudesse abrir um novo capítulo na história desse cinema. É John Woo que torna possível uma versão chinesa do cinema hollywoodiano, mas isso é uma outra história.

Irã

Por mais de duas décadas, o cinema iraniano tem brilhado em eventos culturais internacionais. É uma presença que não tem diminuído, embora muitos críticos tenham antecipado um declínio nessa produção. O sucesso não se dá apenas porque os filmes sejam atrações nos festivais ou porque revelem a situação de um país aparentemente isolado. Os filmes iranianos são amplamente vistos por conta de certas características, especialmente estéticas,

com conteúdos pouco usuais e uma metodologia que não perde de vista a censura.

Existe uma longa tradição de controle das formas de expressão na região. Se a censura dos filmes não está diretamente ligada à revolução de 1979, o que muda com ela é o respeito às “normas islâmicas”, que concerne sobretudo ao uso do lenço, à codificação do papel da mulher, às relações do casal. A censura está vinculada ao Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica (Ershad), e é composta por pessoas que examinam o roteiro assim como a lista dos atores e da equipe técnica. Depois dessa etapa, um outro exame é feito quando o filme é montado. Mas existem também outras formas de controle, mais informais, porém não menos eficazes: comparecer aos lugares de filmagem para verificar a atmosfera e o respeito às “boas condutas”, censurar a banda sonora de filmes que não tiveram tempo de modificar os diálogos segundo as regras tradicionais.

No início dos anos 1990, esse cinema surpreendia o Ocidente, formulando, por intermédio de protagonistas infantis, uma outra percepção possível para o mundo islâmico – a pureza e a plasticidade da criança permitiam evocar outras formas de imaginário para o Irã, ressignificando as imagens midiáticas a seu respeito. Paralelamente a essas imagens, cujo tema parece ter aprisionado o próprio cinema da região, outros filmes vêm sendo realizados, filmes que acentuam a importância do diálogo com o desconhecido e o tudo que essa relação implica de diferença e de imprevisto. Os filmes de Abbas Kiarostami parecem forjar um caminho na abertura do mundo, uma espécie de rota que é necessário retomar, mesmo sem um objetivo determinado, pois o que interessa é a esperança de passar, *de deslizar entre* os territórios (cultural, religioso, político, imagético). A presença constante do *dispositivo homem-automóvel* (França e Lissovsky 1999, p. 123) em seus filmes cria uma espécie de vizinhança entre diferenças, à medida que reúne, por um breve momento, motorista e passageiros: sentados um ao lado do outro, eles partilham do mesmo olhar (vêem a mesma paisagem) e, ao mesmo tempo, de uma não-conciliação irredutível.

Em *Gosto de cereja* (1997, Palma de Ouro em Cannes), o motorista Badii explica para cada um dos três passageiros que aceitam sua carona, o seu desejo de morrer, argumentando que esse desejo exige alguém que concorde em jogar terra no seu corpo na manhã seguinte. Os passageiros são um soldado curdo, um religioso afegão e, por último, um velho turco. As razões do suicida (pessoais, religiosas, políticas) e as consequências de seu desejo pouca

importância têm. O que interessa não é morrer ou não morrer (dimensão de transcendência), mas obter a concordância e a cooperação do estrangeiro, para que o automóvel possa se tornar a “casa do amigo”. E a *itinerância* do automóvel, na sua busca por companhia, cria alianças e contágios que, embora precários, afirmam esse cinema como aquilo que é pensado como um *entre dois*.

Em *E a vida continua* (1992), um homem e seu filho viajam de carro até a região de Koker, onde o acesso é difícil por conta de um terremoto ocorrido seis meses antes. O pai está ansioso para saber se as duas crianças de um antigo filme de Kiarostami, *Onde é a casa do amigo?* (1987), sobreviveram ao desastre. O automóvel funciona como o *habitat* de pai e filho e permite a reconstituição de um estado de coisas já passado: paisagens desoladas, crianças, homens e mulheres são reenquadados pela janela do carro (duplicação do quadro) e “chamados” à cena, de modo a enfatizar uma “poética da reconstituição” e não um registro da tragédia no momento em que esta ocorreu: encena-se o que já foi e não é mais. Portanto, sem a presença do automóvel, não há relação dialógica, perambulação pelo espaço, atualidade do tempo, não há, enfim, narrativa como a sensação de não saber por onde avançar.

Em Kiarostami, o automóvel funciona como um disparador de situações, um dispositivo tecnológico onde os personagens são instalados e que produz uma narrativa específica, centrada no deslocamento como operador de passagem, na *itinerância* como condição de possibilidade. Nos seus filmes, para que a vida (e o cinema) possa continuar, é necessário uma abertura que permita ao estrangeiro se reinscrever no quadro-janela do carro, de modo que o plano possa se fazer “naturalmente”.

O vento nos levará (1999) começa com um carro, a paisagem dos campos do interior do Irã, muita poeira e o motorista que pára de vez em quando para fazer perguntas aos moradores locais sobre um lugarejo chamado Siah Dareh, no Curdistão iraniano. Já vimos essa *itinerância* em *E a vida continua*, em *Gosto de cereja*. Entretanto, não se trata da busca solitária de um homem, mas da exploração de um grupo, de uma equipe de televisão que espera a morte de uma anciã com o objetivo de filmar o ritual que transcorre depois. Mas a vida insiste em vencer. Também aqui, o elo entre cinema e mundo acontece quando o protagonista sai em busca do médico das redondezas. Viajando de moto, em planos muito abertos para destacar a importância da paisagem, a companhia do médico se assemelha à solidariedade do velho turco em *Gosto de cereja*: eles restauram a “casa do

amigo"; são um chamado à beleza da vida, embora o contrário à vida possa também se expressar.

Em *Dez* (2002, co-produção franco-iraniana), Kiarostami usa duas câmeras digitais afixadas no painel do automóvel. Uma se dirige à mãe-motorista-interlocutora e a outra, ao banco do passageiro (que varia ao longo do trajeto: o filho-castrador, a senhora religiosa, a prostituta, a irmã, a mulher divorciada). O automóvel ocupa todo o espaço do filme e não há perspectiva de sair dele, o que não significa que o mundo exterior esteja ausente. As ruas, os edifícios, a cidade persiste como um rumor distante, como paisagens que desfilam pelo enquadramento desse estúdio sobre quatro rodas. Os passageiros entram e saem – todos mulheres, com exceção do filho –, mas o que vemos são eles dentro do carro, no meio do trajeto, em marcha. A fixidez móvel do dispositivo provoca o encontro perfeito entre trajeto e filme. Em meio aos diferentes percursos do automóvel, vemos rostos, gestos, palavras, corpos em relação e é durante essa enunciação coletiva que surge uma realidade distante de imagens televisivas, uma realidade povoada por uma comunidade imperceptível, uma comunidade moral, política, religiosa, civil.

Apaixonado pela paisagem, Kiarostami, que já foi pintor, procura inventar com o vídeo uma relação da mesma ordem. Quando coloca as pequenas câmeras acopladas ao automóvel, ele prepara a paisagem da ficção, organizando tudo antes das filmagens. O diretor constrói um suporte-instalação automobilístico para representar o fluxo ininterrupto do espaço-tempo, de imagens-sons, como se o vídeo pudesse captar a permanência da paisagem, o tempo real de suas imperceptíveis transformações.

Brasil

Analizar o cinema brasileiro contemporâneo é deparar com um momento extremamente frutífero, muitas produções, diferentes linguagens, estilos, um público que vem dando legitimidade aos novos filmes. A transição para o governo de Lula trouxe consigo uma reavaliação não apenas do papel do Estado no desenvolvimento do setor, mas também do papel de uma política audiovisual para a cultura, a arte e a cidadania. Todo um caminho foi percorrido desde a chanada “retomada”, mais especificamente após o fenômeno *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que significou na época a convergência das empresas produtoras com investidores do setor privado, a

articulação do mercado financeiro pelos mecanismos de renúncia fiscal, por meio das leis de incentivo à cultura. Ainda assim, um outro caminho precisa ser trilhado no que diz respeito aos gargalos da distribuição e exibição dos filmes, a dificuldade (que já começa a ser contornada) de descentrar regionalmente a produção audiovisual e o problema da supremacia de um pequeno número de produtores no montante dos recursos captados.

Diante desse quadro, surge uma diversidade de propostas temáticas, estéticas e culturais que comprova a amplitude da produção cinematográfica nacional. Entre um cinema de mercado cuja rapidez da produção torna-se o único imperativo para sua realização (Xuxa, Renato Aragão) e um cinema de grande experimentação estética (Julio Bressane, Arthur Omar), existem muitas propostas a estimular o debate e a reflexão entre segmentos sociais os mais diversos. Para este capítulo, destacaria os filmes que remetem a uma subjetividade erigida nas fronteiras e na hibridação culturais.

Estorvo (Ruy Guerra, 2000) explora as misturas de sotaques, territórios, temporalidades, acentuando o aspecto terrificante desse desmanche de fronteiras. O protagonista se vê perseguido e começa uma perambulação pelas cidades do Rio de Janeiro, Havana e Lisboa; ele procura um ínfimo instante de coerência e ordem num mundo que perdeu a consistência (de espaço, de tempo, de identidade), assombrado de solidão e angústia. O mundo de *Estorvo* tem muita lama e é povoado por indivíduos grotescos, criaturas miseráveis (negros, índios, viciados, obsessivos, anões) que encarnam uma terra denegrida e violenta, uma espécie de Terceiro Mundo mesclado de tecnologia moderna. Ruy Guerra integra parte da Europa ao seu filme, desnaturalizando a idéia tradicional de um Terceiro Mundo localizado geograficamente. O Terceiro Mundo aqui é difuso, desigualmente espalhado, onde a língua mistura territórios e sotaques, criando uma zona de indiscernibilidade, um não-lugar, que desmanca os discursos de afiliação à terra geográfica.

Vale marcar que a identidade cultural do cineasta moçambicano, realizador de filmes como *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1964), *A queda* (1978) e muitos outros, é designada por ele mesmo de “latino-africana”, de modo não só a atualizar uma forma de resistência à hegemonia das culturas norte-americana e européia, como também para enfatizar a mistura como um dado constitutivo de cada cultura.

Sou formado comendo manga e piripíri e não comendo cereja e iogurte.
Trago toda uma base cultural moldada pela minha origem moçambicana,

pela experiência latino-americana e também pela cultura lusitana. É evidente que estou muito mais voltado para esse aspecto mágico da realidade do que, por exemplo, um cineasta de Boston. (Guerra, 1999)

Já o diretor Walter Salles – que dirigiu, entre outros, *Central do Brasil* (1998) –, com *Terra estrangeira* (1995, Urso de Ouro em Berlim, entre outros prêmios) e *Diários de motocicleta* (2004), vem explicitando sua preocupação em criar uma imagem de busca de identidade, sempre por meio de um percurso humanista e com freqüência cristão. *Terra estrangeira* explora o tema da desterritorialização e de uma convivência forçada entre angolanos, franceses, brasileiros e portugueses. Essa “experiência de mundo” traz muita angústia, pois a narrativa é movida pela busca: alcançar a qualquer preço a cidade de San Sebastian, lugar de memória afetiva do brasileiro Paco, é também fazer um movimento de exílio de si, pois, quanto mais o jovem deseja voltar para “casa”, mais se sente estranho, sem-casa. Viagem fadada ao fracasso, porque, ao contrário do que o filme sugere nostalgicamente, a reinvenção afetiva da “terra” precisa passar por outras formas de comunidades para além do território físico, geográfico.

Em *Diários de motocicleta*, dois jovens argentinos, Alberto Granado e Ernesto Guevara, decidem se aventurar numa viagem de motocicleta por um continente praticamente desconhecido, a América Latina. O filme acompanha a viagem dos dois, percorrendo a América do Sul pela linha dos Andes, em 1952, quando Guevara ainda era um estudante de medicina. É o primeiro filme de Salles não falado em português, se excetuarmos *A grande arte*, embora as preocupações do realizador pareçam ser as mesmas, apenas deslocando o foco de interesse do Brasil para o sonho de uma América Latina como conjunto. O filme explora o sentimento coletivo de crise e de atraso (remetendo ao pan-americanismo muito em voga nos anos 1960), que parece acentuar a necessidade de uma fraternidade latino-americana, uma irmandade, como a única saída. Para isso, *Diários* se constrói como um romance de formação, desejoso de pôr a nu a desproteção desses povos: começa com Guevara num estado de inocência juvenil e, ao longo de uma travessia repleta de aprendizagens, transforma-o num homem consciente das injustiças sociais, benevolente e caridoso.

Com a aparição e a difusão da tecnologia digital, a distância entre a realização de um filme e o espectador vem se reduzindo bastante. A quantidade de filmes documentários que tem chegado aos festivais nacionais,

por conta dessa nova tecnologia, é surpreendente quando comparada àquela de uns dez anos atrás. Talvez se possa falar em uma nova geração de documentaristas brasileiros que ganha força a partir dos anos 1990, seguindo uma tendência de vínculo social com o mundo. Nunca se produziram tantos documentários, nunca se dispôs de tantos suportes e mídias, nunca um campo imagético fomentou tamanha variação de procedimentos e estilos.

É claro que existe uma gama imensa de documentários importantes, feitos recentemente,³ mas destacaria, para a proposta deste capítulo, *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002, co-produção franco-brasileira). A realizadora não pretende, com esse trabalho, registrar uma busca por suas raízes ou pela identidade perdida. O que importa é incorporar à imagem uma gama de outras vozes, línguas (francês, português, húngaro, hebraico, alemão) e personagens, produzindo um diálogo constante entre o dentro e o fora, o íntimo e o social, o privado e o público. É o processo que envolve a busca pelo passaporte – e não a aquisição do documento – que mobiliza Kogut a ouvir as histórias da avó, do casal de húngaros, dos funcionários da embaixada, assim como fazer as viagens de trem e outras descobertas. Seu interesse é ir além das teorias e dos preconceitos sobre identidade. Isso porque a diretora parte do sentimento de não conhecer nada, ou seja, não há um roteiro a cumprir ou uma tese a ilustrar; o que existem são imagens dialogantes, negociadas, que permitem que se possa conhecer alguma coisa da busca para além da perspectiva meramente autobiográfica ou identitária. Nesse movimento, Kogut aposta na mistura como forma de produção da realidade por vir: as imagens nostálgicas de trilhos e estações ferroviárias, tão recorrentes, são as imagens do intervalo, do entrelugar.

Como toda forma de arte, o cinema pode nos fornecer uma imagem necessária, imagem não como a representação de um estado de coisas, embora possa ser também isso, mas como câmara de produção da realidade por vir, como abertura para um mundo possível. Dessa relações e aproximações, procuramos detectar outras formas de percepção, plástica e cinética, para a emergência de uma contemporaneidade múltipla e aberta; formas que

3. Citaria, entre outros, *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, *Tudo sobre rodas* (2005), de Sergio Bloch, *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner, *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, *Justiça* (2004), de Maria Ramos, *Preto e branco* (2004), de Carlos Nader, *Do outro lado do rio* (2004), de Lucas Bambozzi, *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, *Rua de mão dupla* (2003), de Cao Guimarães.

operam imaginariamente com as noções de terra e fronteira, alimentando outras formas – translocais – de pertencimento; formas que inventam outros imaginários de terras e fronteiras para o nosso presente, imaginários interessados em resgatar um estado de mundo complexo e polifônico, porque atravessado pelas misturas constitutivas de nossas culturas.

Referências bibliográficas

- ASSAYAS, O. (1999). "Made in Chine". *Cahiers du Cinéma* (hors-série) (maio).
- APPADURAI, A. (1998). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COMOLLI, J.L. (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: Cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier.
- DANEY, S. (1988). *Le salaire du zappeur*. Paris: Ramsay.
- ELENA, A. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- FRANÇA, A. (2003). *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj.
- FRANÇA, A. e LISSOVSKY, M. (1999). "A tirania do mundano". *Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*, nº 10 (mar.-abr.).
- GUERRA, R. (1999). "Entrevista a Ruy Guerra". In: Catálogo da Cinemateca Portuguesa/Museu do cinema. Lisboa.
- KAR WAI, W. (2003). "L'Asie, horizon du cinéma contemporain". In: ASSAYAS, O. (org.). *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- MARKS, L. (1994). "A deleuzian politics of hybrid cinema". *Screen*, nº 35 (outono).
- PELBART, P.P. (2003). *Vida capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- SOLANAS, F. (1995). "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". In: AVELLAR, J.C. A ponte clandestina: *Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34/Edusp.

CINEMA E TECNOLOGIAS DIGITAIS

Erick Felinto

É bastante sintomático da situação contemporânea do cinema o título de um grosso volume recentemente editado por Peter Weibel e Jeffrey Shaw, *Cinema futuro: O imaginário cinematográfico após o filme* (Weibel e Shaw 2003).¹ De fato, a sombria previsão de um dos pais da então novíssima tecnologia visual – “o cinema é uma invenção sem futuro” (Louis Lumière) – parece hoje realizar-se em sentidos que não poderiam ter sido antecipados naqueles tempos de origem. Como falar em cinema, em sentido estrito, num momento histórico no qual seu próprio suporte material, a película, começa a dar lugar a novos e complexos suportes *imateriais*?

O cinema digital, armazenando imagens e sons nos *bits* e *bytes* de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que, por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantes sensações, visões e fantasias do século XX. Qual seria, pode-se então perguntar com Weibel e Shaw, o imaginário cinematográfico de uma cultura do *após-filme*? Se, em fins dos anos 1950, Edgar Morin ainda podia afirmar que “toda película é como uma pilha que se carrega de presenças: faces amadas, objetos admirados, acontecimentos ‘belos’, ‘extraordinários’, ‘intensos’” (1965, p. 20), o que diremos hoje das novas imagens digitais e imateriais?

1. Na realidade, o catálogo de uma vasta exposição multimidiática realizada no Center for Art and Media Karlsruhe, na Alemanha, em fins de 2002.

Essa suposta desaparição (ou metamorfose) do cinema, como toda crise, representa tanto um momento de nostalgia pelo término de algo como de oportunidade e abertura ao novo. É certo que a crise não se limita ao horizonte do cinema; ela foi diagnosticada anteriormente também nos domínios da literatura e das artes plásticas. No campo da literatura, sua maior contribuição foi uma vasta reelaboração do próprio conceito de *literariedade*, na qual passa a adquirir importância central precisamente o problema dos suportes materiais das narrativas literárias. A literatura deixa de se caracterizar única e exclusivamente como uma arte do texto impresso e passa a ser pensada como prática cultural e estética ligada às suas diversas materialidades históricas (o pergaminho, o livro, o hipertexto computadorizado etc.). Nesse sentido, não parece ser muito diferente a situação do cinema, que agora encontra novos suportes e linguagens para expressar-se – mas que também se vê confrontado com o desafio de redefinir suas práticas, poéticas e fronteiras.

A introdução das tecnologias digitais facilitou imensamente os processos do cinema industrial e massivo, ao mesmo tempo em que ampliou possibilidades estéticas e abriu novos caminhos aos realizadores independentes. Esse paradoxo, que em muitos sentidos aproxima hoje categorias antes tradicionalmente distintas como “massivo” e “experimental”, constitui apenas uma das muitas contradições criadoras introduzidas (ou apenas amplificadas) pelo que poderíamos chamar de “paradigma digital”. A enormidade dos problemas, temas e questões envolvidos nesse processo de reestruturação tecnológica e cultural do cinema exige uma abordagem necessariamente seletiva e parcial. Nossa escolha se concentra em três grandes campos, que definiremos, seguindo a constituição dos discursos correntes sobre as tecnologias de imagem digitais, como *hibridações*, *interações* e *recuperações*.

Hibridações e interações

Se existe uma pré-história das poéticas do cinema digital, poderíamos localizá-la possivelmente nos anos 1960, com o movimento artístico então denominado *expanded cinema* (Weibel e Shaw 2003, p. 16). Central à filosofia do movimento é a idéia de aproximar arte e vida, buscando fazer com que o cinema transborde das telas para o mundo da experiência cotidiana. Daí, a noção de um cinema “expandido”, que apele sinesteticamente a diversos

sentidos (não apenas à visão) e faça uso de diferentes mídias e aparatos além da película. Essas teses encontram perfeita expressão em um polêmico livro de 1970 intitulado *Expanded cinema*.

Escrito em um estilo que lembra a retórica dos manifestos das vanguardas, essa obra do crítico norte-americano Gene Youngblood é um excelente retrato do entusiasmo da época com as possibilidades das novas mídias eletrônicas. Um entusiasmo acalentado ao som das poderosas frases de Marshall McLuhan, em cujas idéias (e inventividade verbal) o autor vai buscar inspiração direta. Em expressões como “era paleocibernética” – usada para definir o momento histórico em que Youngblood apresentava suas propostas estéticas –, *Expanded cinema* revela seu débito para com o teórico canadense e seu célebre conceito-chave das mídias como extensões de órgãos e faculdades humanas. Ali, Youngblood define o *cinema expandido* como uma espécie de expansão da própria consciência do homem, na qual “a vida se torna arte” e se promete um futuro em que “o conceito de realidade não mais existirá” (1970, pp. 42-43).

Atualmente, como sugere o realizador australiano Valie Export, “o cinema expandido é o cinema eletrônico, digital, a simulação do espaço e do tempo, a simulação da realidade”. Contudo, é importante lembrar que o entusiasmo tecnológico de Youngblood e dos partidários do *expanded cinema* encontraria hoje obstáculos no uso maciço que o cinema industrial tem feito das novas tecnologias digitais. Se a proposta de Youngblood era de ultrapassar a linguagem estereotipada e sedutora das mídias massivas por meio da experimentação com os aparatos eletrônico-digitais, é precisamente a indústria do entretenimento que agora se torna o principal foco de utilização e defesa das novas tecnologias. É nesse sentido que muitos diretores e *videomakers* independentes hoje encaram com extrema suspeita a “contribuição” das tecnologias digitais ao cinema. Mas é bastante improvável que essa suspeita ainda possa se sustentar teoricamente em um momento no qual distinções como “massivo” e “erudito” vêm sendo progressivamente erodidas.

No cinema hollywoodiano, a introdução do paradigma digital tem cumprido o papel de reforçar a sensação de realidade das narrativas tradicionais, mesmo quando a história contada é de caráter inteiramente fantasioso. Nesse sentido, um filme como *Capitão Sky e o mundo de amanhã* (Kerry Conran, 2004) constitui modelo exemplar. Baseado nas clássicas histórias de ficção científica dos anos 1930 e 1940, esse filme utiliza atores reais filmados diante de

cenários inteiramente digitais. Esses cenários e a maior parte dos objetos com que os atores interagem foram desenhados com uma tecnologia que permite aos artistas “sentirem a resistência” dos materiais que estão criando, de modo semelhante a como um escultor sente a textura de sua matéria-prima. A sensação produzida no espectador do filme é o que poderíamos definir como uma certa “artificialidade realista”, cujo objetivo essencial é reproduzir a *imagerie* característica dos antigos filmes de ficção científica como *Flash Gordon*. Por fim, do mesmo modo como *Star wars, a ameaça fantasma* (George Lucas, 1999), a produção de Conran foi inteiramente “filmada” com câmeras digitais de alta definição, sem utilização de película.

Empregadas eminentemente para a produção de efeitos especiais, as tecnologias digitais operam em Hollywood como coadjuvantes essenciais na *presentificação* das “realidades” apresentadas nos *blockbusters*. Nesse sentido, o impulso que dirige tal tipo de experiência não está muito distante da pulsão cultural responsável pelos panoramas do século XVIII ou dos experimentos contemporâneos com aparatos de realidade virtual. Os dinossauros digitais de *Parque Jurássico* (Steven Spielberg, 1993) devem parecer reais segundo nossos códigos de representação cultural, mesmo que não possamos ter certeza absoluta de como um dinossauro real se parecia. Essa pulsão cultural é constitutiva da experiência da imagem no Ocidente, movida continuamente por um desejo crescente de realismo. Nesse sentido, o debate essencial gerado pelo surgimento das tecnologias digitais não faz muito mais que reeditar uma já antiga discussão de caráter polarizante entre paradigmas como realismo *versus* invenção, massivo *versus* erudito ou tradicional *versus* experimental.

Contudo, os movimentos de intercâmbio e apropriação que há bastante tempo vêm caracterizando as relações entre as diferentes esferas de cultura problematizam a própria possibilidade da manutenção dessas polaridades. Do mesmo modo como o experimental *La jetée* (Chris Marker, 1962) foi apropriado (e, até certo ponto, “massificado” em uma tradicional narração de ficção científica) por Terry Gilliam em *12 macacos* (1995), um produto massivo como as imagens do Drácula representado por Christopher Lee nos filmes de horror produzidos pela Hammer nos anos 1970 é assimilado pelo artista multimídia David Reed em sua obra *online Dracula Cube* (acessível em <http://thegalleriesatmoore.org/draculacube.html>). Os exemplos poderiam ser multiplicados indefinidamente. E no intervalo entre o mais experimental e o mais massivo, poder-se-ia desenhar toda uma escala de categorias intermediárias que interdita qualquer espécie de distinção cultural taxativa.

Esse fenômeno representa uma aparente tendência da produção cultural contemporânea, a hibridação de formas, gêneros e conteúdos narrativos – algo que Omar Calabrese (1988) procura descrever com categorias como *excesso*, *instabilidade* e *complexidade*. Para alguns, as tecnologias digitais não apenas potencializam essa tendência, como também permitem materializar um gênero de experimentações hibridizantes inauditas, que se abre a formas de cinematografia menos tradicionais. Segundo Jeffrey Shaw:

A hegemonia das modalidades de confecção filmica hollywoodianas está sendo crescentemente desafiada pelas novas potencialidades radicais das tecnologias de meios digitais, como evidenciado pela rápida ascensão dos *videogames*, das indústrias de entretenimento de base local e das novas práticas artísticas. (Weibel e Shaw 2003, p. 19)

Nesse novo cenário, torna-se bastante difícil distinguir entre cinema experimental e tradicional. *Waking life* (Richard Linklater, 2001) foi distribuído e exibido comercialmente em salas de projeção convencionais (e mais tarde lançado em vídeo e DVD). Contudo, não é possível negar ao trabalho de Linklater o qualificativo de “experimental”. Constituído por uma narrativa fragmentária, na qual diversos personagens dialogam sobre os mais variados – e complexos – assuntos, o filme busca reproduzir a lógica do sonho, que, aliás, constitui seu tema central. Não existe uma narrativa no sentido tradicional da palavra. Nenhuma história é contada e em nenhum momento se desenha o projeto de explicar as imagens apresentadas. Além disso, o filme viabiliza uma experiência estética inovadora ao promover a hibridação entre as linguagens tradicionais do cinema e da animação. Inteiramente filmado com câmeras digitais e atores reais, *Waking life* foi posteriormente “desenhado” por um programa de computador, de modo que os cenários e os personagens se convertem em figuras animadas, multicoloridas e mutáveis.

Esse exemplo de “rotoscopia”² digital constitui apenas uma das muitas possibilidades de hibridação entre diferentes suportes e linguagens no

2. Processo no qual as imagens registradas em uma película são posteriormente modificadas por meio de desenhos realizados sobre ela. A rotoscopia também pode criar imagens novas – não capturadas pela câmera –, como no caso dos sabres de luz de *Guerra nas estrelas* (Katz 1996, p. 1.181).

contexto do cinema digital. Pode-se trabalhar com a fusão entre gêneros, como em *Corra, Lola, corra* (1998), filme no qual Tom Tykwer brinca com as convenções do filme narrativo, do desenho animado, do videoclipe e da fotonovela. Ou então explorar dimensões não-estéticas das imagens contemporâneas, como faz Mike Figgis em *Timecode* (2000), ao apropriar-se da configuração visual das câmeras de vigilância para produzir um filme que apresenta múltiplas ações simultâneas divididas numa tela fragmentada em quatro partes independentes.³ O filme de Figgis é particularmente interessante por convocar um grau superior de “participação” do espectador na experiência estética. A cada momento, o olho (e o ouvido) devem eleger para onde se dirigir em meio às quatro opções narrativas que se desenham simultaneamente.

Timecode toca, desse modo, num outro ponto crucial da discussão sobre as potencialidades das tecnologias digitais. Para Edmond Couchot, esse novo componente tecnológico “permite tratar com maior exatidão as informações trocadas entre o espectador e a obra, alargar o leque de modalidades perceptivas (imagens, textos, sons, gestos etc.) e obter os efeitos em tempo real” (Couchot 2003, p. 229). É certo que formas de arte não-digitais já permitiam anteriormente experiências bastante semelhantes no que diz respeito à intervenção do espectador. É com esse sentido que Umberto Eco, em seu já clássico *Obra aberta* (1971), falava em aberturas de primeiro e segundo graus. Toda obra de arte é aberta como experiência que deve ser ressignificada pelo fruidor. O que diferencia a abertura de segundo grau é a possibilidade de esse fruidor intervir ativamente na configuração material da obra (como nos móbiles de Calder, que convidam o público a alterar manualmente a distribuição de seus elementos). O que parece peculiar à experiência digital é a possibilidade de explorar *simultaneamente* múltiplas linguagens – ou “modalidades perceptivas”, segundo Couchot – imbricadas em um mesmo suporte tecnológico.

A hibridação de suportes e linguagens, bem como o convite a formas de participação cada vez mais intensas, atendem às demandas de uma cultura

3. Para uma excelente apresentação de exemplos contemporâneos dessas possibilidades de hibridação, ver a dissertação de mestrado de Vanessa Paiva, intitulada “Imagens aceleradas, olhares partidos: Como a ansiedade visual e a hiperatividade sensorial constroem o fazer e o olhar cinematográfico” (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2005). Vanessa Paiva utiliza as expressões “suportes imbricados” e “olhares contaminados” para traduzir a experiência de um observador que aprecia a impureza das imagens mestiças dessa cinematografia.

sequiosa por novas formas de experiência espectatorial (e sensorial). Isso aponta para uma situação na qual todo o corpo é convocado a experimentar sensações. A imagem por si só já não é suficiente; na experiência total de um “cinema expandido”, ela se faz acompanhar por várias outras formas de sensorialidade.

Em salas experimentais, como o Cinematrix Smart Theater, em Israel, o espectador é envolvido por imagens tridimensionais, às quais assiste acomodado em poltronas equipadas com controles interativos digitais, capazes de mover-se e de emitir odores e jatos de água, e com alto-falantes próprios. É o chamado “cinema em quatro dimensões” (*4-D cinema*: ver, ouvir, sentir, pilotar), que hoje ainda se configura eminentemente como instrumento educativo – mas que provável e rapidamente irá ser apropriado pela indústria do entretenimento.

Nesse novo cenário, os realizadores independentes não apenas exploram as potencialidades de criação oferecidas pelas tecnologias digitais, mas também suas possibilidades de difusão e distribuição. As salas de cinema tradicionais e o grande mercado de vídeo já não são mais as únicas opções à disposição do criador. Nesse sentido, a Internet abriu um novo horizonte à difusão de trabalhos independentes, na forma de *sites* dedicados à apresentação de produções realizadas em formatos para computador, como, por exemplo, as tecnologias *flash*, *quicktime* e *shockwave*.

Como forma de divulgação da produção cinematográfica contemporânea, a Internet tem sido utilizada também extensamente pelas grandes produtoras, que exploram, de outros modos igualmente inovadores, o potencial dos recursos da rede. Em muitos casos, o *website* de um filme funciona como uma espécie de complementação narrativa da diegese filmica. Os *sites* não apenas anunciam o lançamento de novas películas, mas envolvem o explorador desse novo espaço digital em mecanismos por meio dos quais ele se sente “partícipe” do desenvolvimento narrativo. Novos elementos narrativos são acrescentados nos *sites*, exploráveis pelos internautas na forma de jogos interativos.

Esse tipo de experiência se funda em um certo desejo de anular ou esfumaçar as fronteiras entre a vivência do mundo “exterior” e a vivência propriamente “filmica”. Não é sem razão que muitas formas contemporâneas de experiência espectatorial sejam freqüentemente comparadas ao projeto romântico da *Gesamtkunstarbeit*, a “obra de arte total”, almejada por Wagner em suas célebres montagens de *O anel dos Nibelungos* e *Parsifal* (Kittler 1999, p.

121; Heim 1993, pp. 124 ss.). Como diz Michael Heim a respeito da segunda ópera, Wagner

não mais considerava seu trabalho como ópera. Não queria que fosse chamado de ópera, música ou teatro e nem mesmo “arte” (...) No momento em que finalizou sua última produção, Wagner percebeu que estava tentando criar uma outra realidade, que iria, por sua vez, transformar a realidade corrente. (Heim 1993, p. 125)

Em sentido semelhante, muitas experiências cinematográficas contemporâneas explodem o espaço da tela para desdobrar-se em múltiplas mídias, em um desejo de totalidade e de tornar nebulosos os limites entre arte e vida ou ficção e realidade.

No campo de uma cinematografia autoral – se ainda é possível empregar essa expressão com toda sua força – o exemplo de um projeto como *As maletas de Tulse Luper* (Peter Greenaway, 2003) é significativo. O projeto envolve os mais diferentes suportes – do cinema convencional (uma trilogia de filmes de 120 minutos) a livros, DVDs e Internet. Tudo para narrar a labiríntica história de Tulse Luper em formatos que desdobram a trama rizomaticamente em múltiplas narrativas paralelas, como os DVDs que apresentam os conteúdos das 92 malas do protagonista. Hollywood já vem também explorando essa poética de narratividade “multimedial” em experiências como a da trilogia *Matrix*, cuja história desenvolve ramificações em curtas-metragens de animação (*Animatrix*), jogos de computador e *sites* na Internet. É como se a diversidade de linguagens viabilizada pelo paradigma digital incitasse à exploração simultânea de todos os caminhos possíveis. No contexto desse paradigma, as mídias parecem convergir em direção a uma forma de sensação total, que demanda, de fato, novos modos de olhar, de pensar e de experimentar.

Não é apenas uma coincidência curiosa que imagens e metáforas bastante antigas, como as do labirinto ou dos “palácios da memória”,⁴ sejam

4. “Palácios da memória” são técnicas de memorização empregadas desde a Antigüidade com o objetivo de complementar e aperfeiçoar a memória natural. Consistem basicamente em imaginar casas ou palácios “mentais”, colocando em seus aposentos, em certa ordem, as imagens que se deseja memorizar. O termo tem sido utilizado com freqüência para definir a estrutura de armazenamento (ilimitado) de informação da Internet.

frequêntemente utilizadas para definir experiências com as hipermídias digitais. Retornaremos a esse tema em momento posterior, mas já podemos adiantar a hipótese – sugerida por McLuhan e desenvolvida por Bolter e Grusin (2002) – de que as novas mídias não fazem muito mais que “remediar” (*remediate*) as mídias anteriores, recontextualizando-as e integrando-as em novas formas. Desse modo, é revelador o fato de tantos filmes, hoje antigos, iniciarem-se com a tradicional imagem de um livro que se abre para narrar a história – uma referência à mídia narrativa anterior da literatura.

Os processos de “leitura” ativa do paradigma digital podem se dar em diferentes graus de intensidade, indo das escolhas narrativas feitas com base em percursos predefinidos, como no já mencionado *Timecode*, a formas de interatividade mais radical. Neste último caso, as tecnologias digitais tornam difícil manter a utilização do termo “cinema”. Essa expressão encontra-se, de fato, bastante ligada à experiência espectatorial da sala de exibição, na qual o público se senta para “assistir” (ainda que nunca de forma inteiramente passiva) ao filme. Nas instalações de artistas como Nam June Paik ou Bill Viola, os modos de exploração visual podem evocar tanto elementos do cinema e da fotografia como da linguagem do vídeo e da televisão – em cenários que pouco lembram a configuração das salas de cinema tradicionais. Em outros casos, o espaço da sala de exibição pode ser “desconstruído” para possibilitar diferentes tipos de fruição estética. Em *Teather activity 1* (1968), Robert Wilson utilizou a sala do Bleecker Street Cinema, em Nova York, para apresentar ao público a fotografia de um gato sobreposta ao *loop* filmico de um gramado. É certo que esse gênero de experiência não envolve, necessariamente, a participação das tecnologias digitais ou de imagens de síntese. Contudo, não se pode negar que elas potencializam enormemente tais experimentações.

Pode-se perceber, assim, o gosto contemporâneo pela sensação de presença (*liveness*), pela “immediaticidade” e pela possibilidade de intervenção do corpo e da consciência do fruidor na experiência estética. O desenvolvimento de tecnologias como o sistema de som THX, que envolve o espectador numa teia acústica simuladora da experiência “real”, responde ao mesmo impulso no plano da tradicional cinematografia hollywoodiana. O público experimenta, com satisfação, esse “prazer sintético” de imaginar que os objetos e seres mostrados na tela passeiam pela sala de cinema de modo a quase ser possível tocá-los. E em cinemas digitais que exploram tecnologias de imagem 3D, como o Imax de Los Angeles, o público ludicamente estende as mãos em direção às imagens que parecem se projetar para fora da tela.

Os elementos dos “mundos” filmicos criados dentro do paradigma digital podem dirigir-se tanto a uma experiência de realismo cada vez maior (a reprodução do mundo “real”) como a possibilidades que se afastam inteiramente do ideal mimético. E essas duas opções podem, por sua vez, desenvolver-se seja em espaços espectoriais tradicionais, como a sala de cinema, seja em instalações que buscam envolver a totalidade dos sentidos do espectador. Nesse sentido, um filme pode ser “tradicional” por sua escolha dos ambientes de exibição (a sala de cinema), mas tecnologicamente inovador pela elaboração das imagens que apresenta.

Talvez as possibilidades mais instigantes da imagem digital estejam, porém, em um questionamento das próprias categorias de natural e artificial. Desse modo, mais uma vez, afirma-se a onipotente presença da categoria do hibridismo. Realismo e ficcionalização deixam de fazer sentido em uma cultura que corteja as formas impuras e as mesclas. Tomá-las como referenciais seguros é incorrer num binarismo excluente que não faz justiça à complexidade do real ou do imaginário. Como diz André Parente, referindo-se às imagens de síntese e ao conceito de simulacro:

A ilusão está em todo lugar: seja como ideal de verdade (das velhas ou das novas tecnologias, quando elas se afirmam como técnicas ontoteleológicas), seja como fim da ilusão (simulacros despotencializados), seja como potência de fabulação (vontade de potência). Só nos resta escolher como nos colocarmos. (Parente 1999, p. 26)

Recuperações: Um retorno ao passado?

Do mesmo modo como já se sugeriu que toda nova mídia se apropria e recontextualiza as mídias anteriores (ou “vampiriza-as”, para usar a expressão de Peter Weibel),⁵ vem se tornando uma prática corrente dos discursos críticos a aproximação entre o paradigma digital e certo retorno a modelos e procedimentos típicos das origens do cinema. Dessa maneira, presencia-se o paradoxo de encontrar o mais antigo no que deveria ser o mais novo (as

5. Cf. “Phantom Malerei: Reed lesen: Malerei zwischen Autopsie und Autoskopie”. Disponível em <http://thegalleriesatmoore.org/publications/vampirestudy>. Consultado em 23 de dezembro de 2004.

tecnologias informacionais). É essa a abordagem adotada por Lev Manovich, por exemplo, em *The language of new media* (2001). Parece certo para Manovich que as novas mídias implicam continuidades e rupturas com as experiências passadas. Manovich defende, contudo, a importância de uma perspectiva “arqueológica” do cinema, para que se possa entender plenamente o novo mundo do paradigma digital. Por meio dele, os hoje já antigos sonhos das vanguardas encontram novas formas de realização. Para Manovich (uma hipótese que Weibel provavelmente iria também subscrever), o mais curioso é que precisamente aquilo que no passado constituía o elemento marginal da experiência cinematográfica – suas bordas ou margens – torna-se agora seu componente fundamental: “O que antes era suplementar ao cinema se converte em sua norma; o que estava em sua periferia passa ao centro. As mídias computadorizadas nos trazem de volta o reprimido do cinema” (Manovich 2001, p. 308). Desse modo, compreender o que se passa no centro das discussões e poéticas digitais exige partir de uma perspectiva genealógica, atenta aos muitos experimentos “esquecidos” (mas hoje relembrados) das tecnologias de imagem.

Das fantasmagorias do século XVIII, estudadas com atenção por Oliver Grau (2004), à rotoscopia e à animação e, finalmente, à imagem digital, com suas experiências em *flash* e *quicktime*, a distância parece ser muito menor do que se supunha. O que é cinema digital? – pergunta Manovich. E responde: “O cinema digital é um caso particular de animação, que usa ação filmada ao vivo como um de seus muitos elementos” (2001, p. 302). Talvez a resposta pareça excessivamente simples, mas a intuição de Manovich, entre outros, oferece uma solução, mesmo que parcial, aos complexos problemas envolvidos na caracterização da experiência digital – como continuidade e ruptura com o passado.

É certo que o diálogo com formas, estruturas e mídias passadas tem constituído um dos-mais ricos campos de exploração para os realizadores envolvidos com as tecnologias digitais. Em *O livro de cabeceira* (1996), Peter Greenaway constrói – por meio da imagem digital – um rico intercâmbio entre as mídias da literatura e do cinema. O tema da escrita como forma de registro (nesse sentido, cumprindo algumas funções semelhantes às da imagem) é trabalhado estilisticamente por meio de janelas e textos que se abrem no decorrer de diferentes situações narrativas. O eixo de referências principal encontra-se no clássico literário japonês de Sei Shonagon, que aparece citado em longos trechos – e acompanhado por imagens da correspondente escritura ideogramática japonesa. Sugere-se que as

tecnologias de registro não apenas impressionam suportes materiais (a tela, a página), como também nosso próprio corpo, que é constantemente “tocado” e “moldado” por esses aparatos tecnológicos.

No caso das tecnologias digitais, essa poética da “inscrição” manifesta-se ainda mais poderosamente, já que se propõe uma estimulação de todos os sentidos e de toda a superfície corporal – de forma multimidiática. O passado retorna na referência à mídia literatura não como uma evocação saudosista, mas como a possibilidade de recuperar, agora em novo contexto, certas potencialidades não inteiramente exploradas dessa tecnologia. É nesse sentido que usar o termo “hipertextual” para definir o filme de Greenaway não constitui exagero. A tela se fragmenta em narrativas paralelas, por meio de escrita, som e imagem, conduzindo a diferentes temporalidades e situações narrativas. O presente desvela suas íntimas conexões com o passado e o tecnológico desnuda seus movimentos complexos de releitura e apropriação.

Nisso reside, precisamente, a riqueza de uma perspectiva arqueológica, que resgata experiências e imaginários passados para mostrar como o presente não cessa de repensar suas referências temporais. Se, como sugeria Jean Mitry, o cinema experimental dos anos 1910 e 1920 encontra sua origem muito mais na pintura do que na imagem cinematográfica propriamente dita (1974, p. 27), sua versão digital pode encontrar fundamento nas animações do primeiro cinema, como hoje arrisca Manovich.

Atualizar poéticas passadas com uma roupagem digital também evoca certa tendência de “reler” as imagens de culturas anteriores com base na velocidade e no estilo *high tech* do novo paradigma tecnológico. O grande cinema tem explorado exaustivamente esse *tropo*, com resultados diversos. Baz Luhrmann produz uma espetacular versão “ultramodernizada” da Paris do século XIX em *Moulin Rouge, amor em vermelho* (2001). Com cenários digitais, *imagerie* pós-moderna (ou neobarroca, diria Omar Calabrese 1988), ritmo de videoclipe e revisão paródica do passado, o filme de Luhrmann engendra um curioso e híbrido universo visual. Se a história e muito da iconografia evocam aquele momento histórico de intensas mudanças culturais – especialmente no estatuto da imagem –, os recursos digitais entram em cena para produzir paralelamente um “sabor” particularmente contemporâneo.

Dessa forma, fica claro que o digital pode ser usado para *presentificar* o passado (trazê-lo magicamente de volta à vida na forma de imagem), sem perder o poder de veicular também os mais arrojados índices de ultramodo-

dernidade tecnológica. É nesse sentido que podem ser lidos também outros filmes de matriz igualmente comercial, como o já citado *Capitão Sky e o mundo de amanhã* ou *Gladiador* (Ridley Scott, 2000), com seu Coliseu digitalmente reconstituído. Ali, não somente se recupera um gênero hoje quase esquecido (o épico), como também se manifesta o forte desejo de oferecer ao espectador a sensação de uma imagem do passado absolutamente fiel. Assim, o paradigma digital assimila (ou ao menos aparenta fazê-lo) o passado – com seus antigos modelos e tecnologias de visão, apontando ao mesmo tempo para o novo, o inaudito e o inexplorado.

Em sua extrema flexibilidade, a imagem digital permite um grau de manipulação inacessível ao analógico – e, portanto, em alguns sentidos, capaz de absorvê-lo. Essa flexibilidade deriva, essencialmente, de sua descontinuidade. Formada por *pixels* que podem ser controlados individualmente, ela não se submete à continuidade e unicidade do analógico, muito mais difícil de ser manipulado. Essa possibilidade de controle absoluto dá origem a certos discursos que proclamam a onipotência do digital. Não existiriam limites para a imaginação do artista explorador dessas novas tecnologias, afirma-se com bastante freqüência. Essa sensação de onipotência não constitui atributo exclusivo do criador, mas também do espectador (o tema da interatividade do paradigma digital). Dependendo da forma como a obra é estruturada, de seus suportes e contextos, podem-se fazer escolhas de caráter determinante. É o caso, por exemplo, dos DVDs nos quais se viabiliza a opção por diferentes finais para um mesmo filme. Contudo, no espaço espectatorial da sala de cinema tradicional, essa suposta interatividade reduz-se a níveis bastante mais modestos. Não se pode intervir na *configuração material* da obra (algo que os anteriormente citados móveis de Calder possibilitam). As decisões se restringem à construção “mental” da narrativa, que, sem dúvida, é potencializada por experiências como as de *Timecode*, mas cujos limites são bastante mais claramente definidos.

Desaparição do suporte, desaparição do cinema?

Um último tema merece ainda desenvolvimento mais detalhado. A virtualização da imagem pelo abandono da película investe a experiência digital de uma espécie de aura mágica. Contudo, talvez não seja tanto questão de desmaterialização do suporte quanto uma convergência entre suporte e

dispositivo tecnológico. Antes, a máquina capturava e, em seguida, reproduzia o objeto representado. Agora, esse próprio objeto “pertence à ordem das máquinas. Ele é gerado pelo programa de computador, e não existe fora dele” (Dubois 2004, p. 47). Nesse processo, objeto e imagem se confundem, fazendo da máquina o único grande referencial. Dessa forma, tais imagens nos transmitem uma nítida impressão de imaterialidade, chegando a apagar, no imaginário do novo paradigma tecnológico, os dispositivos de produção. Daí os termos imagem “virtual”; obra “imaterial”. Para quem “carrega” no computador um filme por meio da Internet, essa experiência é bastante perceptível. Ativa-se um simples programa de compartilhamento de arquivos e a máquina “captura” de várias fontes (outras máquinas conectadas em rede) os “pedaços” do filme, que só se torna inteiro após a reunião de todas as peças do quebra-cabeça. É por essa razão que Kittler já não encara as tecnologias de imagem digitais como um aparato “ótico”. Em suas palavras:

Diferentemente do filme, a televisão já não constituía mais um meio ótico (*keine Optik mehr*). Pode-se segurar um rolo de filme contra o sol, de modo a ver o que cada imagem individual mostra. Pode-se também, é verdade, interceptar sinais de televisão, mas já não é possível “vê-los”, dado que só existem na forma de sinais eletrônicos. Os olhos possuem um possível local de repouso apenas na entrada e no final da cadeia de transmissão, em estúdio e numa tela de vídeo. A elaboração digital das imagens finalmente define a liquidação mesmo desse último repouso do imaginário. (Kittler 2002, p. 316)

Pode-se manter a imagem armazenada no disco rígido da máquina ou copiá-la para alguma espécie de mídia (CD, DVD etc.). Ao manipular essa mídia, porém, sentimos retornar a idéia do suporte: de algum modo, mesmo que inteiramente diverso do que sucede com o analógico, sabemos que a imagem foi “inscrita” nas camadas da mídia. Nesse sentido, a expressão “queimar um disco” não deixa de ser interessante. O *laser* dos aparelhos de inscrição (gravadores de CD ou DVD), de fato, “queima” uma espécie de tinta orgânica, criando marcas ópticas na superfície do disco. De todo modo, a imagem sempre é registrada como “informação”, que tem de ser lida e decodificada por outro aparelho. Assim, diferentemente da película, não enxergamos nenhum registro dela na superfície polida dos discos. Essa “informatização” da imagem realiza um grande sonho do cinema industrial, já que dispensa a necessidade de transportar, a altos custos, os rolos de filme para as salas de exibição. Em um cinema dotado de projetor digital, os filmes

podem “chegar” imediatamente, quase sem custos, pelo envio das imagens digitalizadas por uma rede de comunicação sem fio.

A suposta desaparição do suporte evoca o sonho (ainda bastante distante na prática) de uma experiência de simulação *imediata*, ou seja, em que o meio se evapora, de modo a tornar a própria mente do fruidor o “palco” da história narrada. Bolter e Grusin (2002) identificam a presença dessa fantasia em um instigante filme de ficção científica (*Estranhos prazeres* – Kathryn Bigelow, 1995), no qual um dispositivo eletrônico permite aos usuários experimentar as percepções e vivências de outros indivíduos “registradas” em seus circuitos. Tal desejo extremo de realismo e imediatez provavelmente representaria, caso realizado, a morte do cinema. Sem nenhuma espécie de distância, sem qualquer dimensão de materialidade, o cinema deixaria de existir em benefício de um desdobramento tecnológico da realidade, pois é na ambigüidade da imagem, na sua potência de pôr em questão o estatuto da realidade, que tem residido a força do cinema.

As tecnologias digitais abriram diversas dimensões novas e interessantes para a reconfiguração tecnológica e cultural da experiência cinematográfica. Contudo, elas se mostraram inteiramente produtivas apenas se depuradas das extremas ficções tecno-utópicas que têm carregado o imaginário contemporâneo da máquina. Aí reside, precisamente, o perigo do ideal da simulação, no qual “não só a imagem perdeu o corpo, como também o próprio real, inteiro, parece ter-se volatilizado, dissolvido, descorporificado, numa total abstração sensorial” (Dubois 2004, p. 66). Que o cinema se expanda e possa explorar novas dimensões, mas que não se confunda com a vida – esse talvez deva ser o limite obedecido pelos realizadores diante das extraordinárias potencialidades tecnológicas do paradigma digital.

Escolher a vertente da simulação em detrimento da (re)criação implica pôr um fim à tensão criativa – entre realismo e imaginação, entre documentarismo e ficcionalismo –, que tem marcado a experiência cinematográfica desde seus primórdios.

Referências bibliográficas

- BOLTER, J.D. e GRUSIN, R. (2002). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press.

- CALABRESE, O. (1988). *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- COUCHOT, E. (2003). *Da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS.
- DUBOIS, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ECO, U. (1971). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- GRAU, O. (2004). *Virtual art: From illusion to immersion*. Cambridge: The MIT Press.
- HEIM, M. (1993). *The metaphysics of virtual reality*. Nova York: Oxford University Press.
- KATZ, E. (1996). *The Macmillan international film encyclopedia*. Nova York: MacMillan.
- KITTLER, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- _____ (2002). *Optische Mediem*. Berlim: Merve.
- MANOVICH, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press.
- MITRY, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valênciâ: Fernando Torres.
- MORIN, E. (1965). *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*. Paris: Gonthier.
- PARENTE, A. (1999). *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulim.
- YOUNGBLOOD, G. (1970). *Expanded cinema*. Nova York: E.P. Dutton & Co.
- WEIBEL, P. e SHAW, J. (orgs.) (2003). *The cinematic imaginary after film*. Cambridge: The MIT Press.

SOBRE OS AUTORES

Alfredo Manevy é doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo e atualmente é assessor do Ministério da Cultura.

Andréa França fez mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da UFRJ. É autora de numerosos artigos e de alguns livros, como *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (7 Letras/Faperj, 2003). Dirigiu o documentário *Presente dos deuses* (com apoio da TV Zero, 2000) e fez a produção executiva de *Atrocidades maravilhosas* (2002). Atualmente é professora no curso de Cinema da PUC/RJ.

Denilson Lopes é professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, autor de *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Aeroplano, 2002), co-organizador de *Imagem e diversidade sexual* (Nojosa, 2004) e organizador de *O cinema dos anos 90* (Argos, 2005). Doutor em Sociologia pela UnB, realiza seu pós-doutorado no Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos da Universidade de Nova York.

Eduardo Peñuela Cañizal é professor titular pela Universidade de São Paulo. Atualmente coordena o Centro de Pesquisas em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP e atua como docente do Programa de Pós-Graduação em

Comunicação da Unip. É também um dos vice-presidentes da International Association for Visual Semiotics e um dos editores da revista *Significação*. Tem vários livros publicados e colabora em diversos periódicos de prestígio.

Erick Felinto é mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, doutor em Literatura Comparada pela UERJ e especialista em Romance Linguistics & Literatures pela Universidade da Califórnia. Atualmente é procientista da UERJ e coordenador da pós-graduação em Comunicação Social. É autor de diversos artigos e do livro *A religião das máquinas: Ensaios sobre o imaginário da cibercultura* (Sulina, 2005). É ainda membro da Modern Languages Association e do International Center for Borges' Studies.

Fernanda A.C. Martins é formada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde concluiu o bacharelado em Crítica Literária e o mestrado em Teoria da Literatura. Está finalizando o doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais na Universidade de Paris-3 (Sorbonne Nouvelle). No mestrado, desenvolveu um estudo interdisciplinar sobre a Literatura e o Cinema. No doutorado, sentiu necessidade de aprofundar os estudos a respeito do impressionismo francês.

Fernando Mascarello (org.) é doutor em Cinema pela ECA/USP. Coordena o curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, São Leopoldo, RS), é membro do Conselho Executivo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), editor das revistas *Teorema – Crítica de Cinema* de Porto Alegre e *AV/Audiovisual* de São Leopoldo (RS) e pesquisador da Unisinos na área de cinema e audiovisual. Colabora ainda como crítico cinematográfico do caderno Cultura do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre.

Fernando Simão Vugman é tradutor e doutor em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a tese *The gangster in film and literature: A study of a modern American monster*. É tradutor e professor do curso de Comunicação Social, com habilitação em Cinema e Vídeo, e do mestrado em Ciências da Linguagem, ambos da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul). É editor da revista *Crítica Cultural*.

Flávia Cesarino Costa é pesquisadora de história do cinema e doutora em Comunicação e Semiótica, pela PUC/SP. É autora de *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação* (Scritta, 1995). Atualmente é bolsista de pós-doutorado da Fapesp no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Francisco Elinaldo Teixeira é cientista social, ensaísta e fotógrafo. Fez mestrado e doutorado na FFLCH/USP e pós-doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP. Atualmente é professor participante do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, desenvolvendo pesquisas sobre o documentário e o experimental no cinema brasileiro. É autor dos livros *O terceiro olho: Ensaios de cinema e vídeo* (Perspectiva, 2003) e *Documentário no Brasil: Tradição e transformação* (Summus, 2004).

Laura Loguercio Cánepa é jornalista formada pela UFRGS, mestre em Ciências da Comunicação (Estética do Audiovisual) pela ECA/USP e doutoranda em Multimeios na Unicamp. É professora do curso de Realização Audiovisual da Unisinos em São Leopoldo (RS) e membro do grupo de pesquisa Forma, Imagem e Corpo (Unip/SP). É também colunista dos sites de pesquisa e jornalismo www.carcasse.com e www.cinequanon.art.br.

Leandro Saraiva, graduado em Ciências Sociais pela UFRGS e em Cinema e Vídeo pela ECA/USP, é mestre e doutorando em cinema na ECA/USP. É um dos editores da *Revista Sinopse* e escreve sobre cinema na *Revista Reportagem*. Além da montagem de alguns curtas e documentários, trabalhou como pesquisador de campo em *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) e *Terra em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005) e foi roteirista da série televisiva *Cidade dos homens*. É autor de *Manual de Roteiro – ou Manuel, o primo pobre dos manuais* (Conrad, 2004) e atua como assessor do DOC-TV (programa do Minc de produção de documentários).

Maria do Socorro Silva Carvalho é professora do Departamento de Ciências Humanas, campus I, da Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Doutora em História Social pela USP, é autora de *A nova onda baiana: Cinema na Bahia – 1959/1962* (Edufba, 2003) e *Imagens de um tempo em movimento:*

Cinema e cultura na Bahia nos anos JK – 1956-1961 (Edufba, 1999). Em 2002, iniciou um projeto de pesquisa sobre a história do Cinema Novo brasileiro, investigação na qual continua trabalhando.

Mariarosaria Fabris é professora aposentada da FFLCH/USP e doutora em Artes (Cinema) pela ECA/USP, unidades com as quais colabora como orientadora e em disciplinas de pós-graduação. Coordenou quatro volumes de *Estudos Socine de Cinema* (2003-2005) e a edição dos catálogos *Esplendor de Visconti* (2002) e *Roberto Rossellini: Do cinema e da televisão* (2003) para o Centro Cultural São Paulo. É autora de vários textos sobre cinema, entre os quais *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* (Edusp, 1994) e *O neo-realismo cinematográfico italiano: Uma leitura* (Edusp/Fapesp, 1996).

Renato Luiz Pucci Jr. é professor do mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutor pela ECA/USP, com tese sobre o cinema brasileiro pós-moderno. É autor do livro *O equilíbrio das estrelas: Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri* (Annablume, 2001), de artigos sobre cinema nas revistas *Cinemais* e *Significação* e em livros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), da qual é membro do Conselho Executivo. Atualmente pesquisa a intersecção entre cinema e TV pós-modernos.