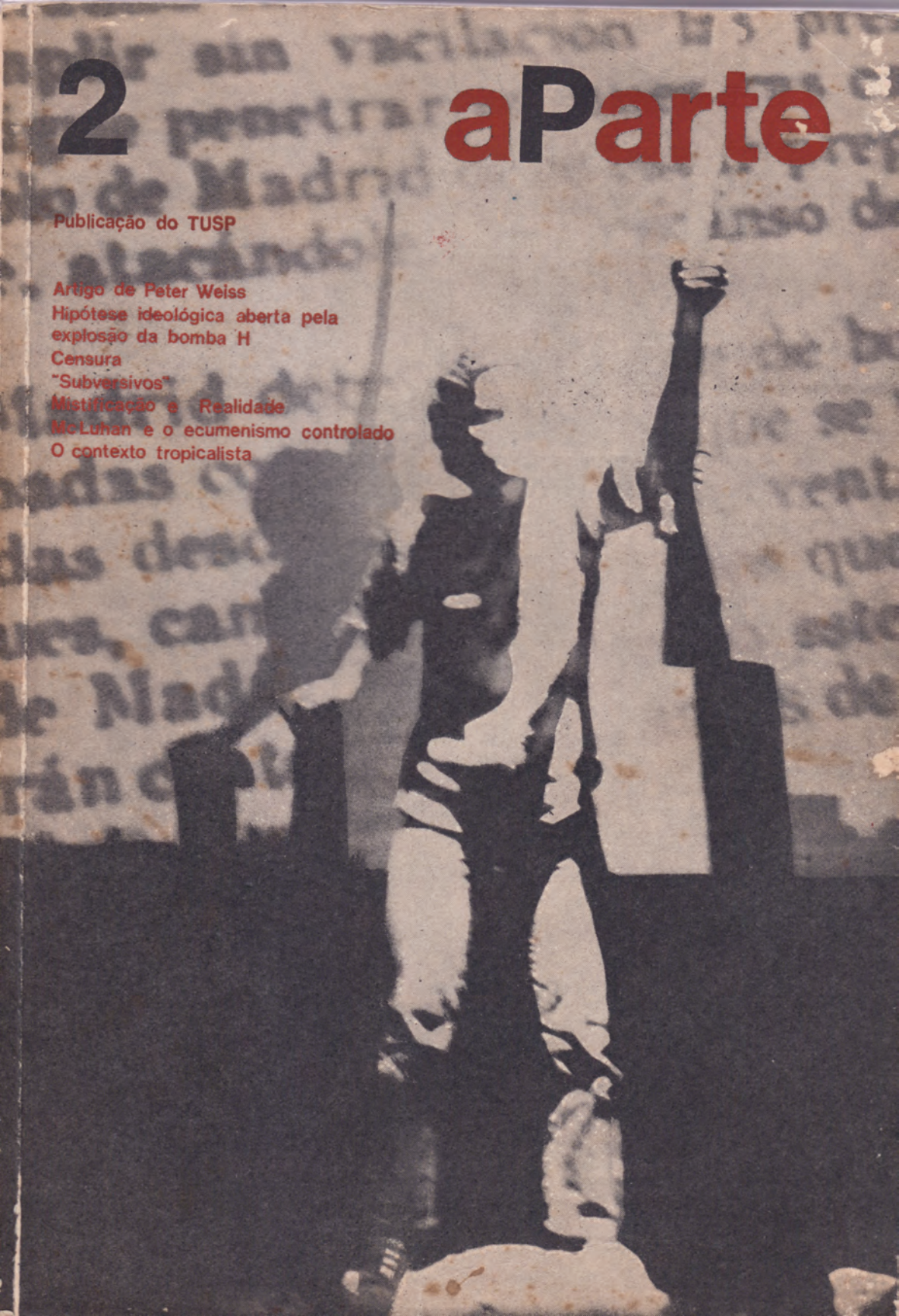
2 aParte

Publicação do TUSP

Artigo de Peter Weiss
Hipótese ideológica aberta pela explosão da bomba H
Censura
"Subversivos"
Mistificação e Realidade
McLuhan e o ecumenismo controlado
O contexto tropicalista



aParte

Publicação do TUSP
Teatro dos Universitários de São Paulo

Número 2
Maio-Junho 1968

3 Proposta sôbre a crítica e a produção artística
Tusp

5 Os fuzis de dona Tereza Carrar
Tusp

12 A exceção e a regra
Tusp

13 10 hipóteses de um autor neste mundo dividido
Peter Weiss

16 Cinema nôvo: uma forma de luta ameaçada
Luiz Carlos Pires Fernandes

18 MMPB: uma análise ideológica
Walnice Nogueira Galvão

32 Censura
33 Contra a censura
36 Brasil surrealista
36 Um filme não deve
39 Curso para aprender cortar fita

49 Hipótese ideológica aberta pela explosão da bomba H
Valentino Orsini

52 McLuhan e o ecumenismo controlado
Gabriel Cohn

56 Privilégio
Betty Milan

62 Mistificação e Realidade
Angela Mendes de Almeida

68 O contexto tropical
O. C. Louzada Filho

71 Subversivos
Paolo e Vittorio Taviani

105 Leipzig e a paz

107 Perto e longe do Vietnam: *Le 17ème paralèle* e *Loin du Vietnam*
Sérgio Muniz

110 Infra vermelho

Capa e contra-capa	Fotos da peça "Os fuzis de dona Tereza Carrar", encenada pelo TUSP.
Fotografias	De "Os fuzis de dona Tereza Carrar": Victor Knoll
Cartoons	Claudius Luiz Antonio Vallando Keatting
Programaço visual	Ricardo Ohtake

Diretor responsável	Elizabeth Milan
Editôra	Teoria e Prática Editôra Rua Oscar Freire 144 São Paulo
Redação	Rua Cônego Eugênio Leite 485 São Paulo
Composição e impressão	Companhia Lithographica Ypiranga São Paulo

Proposta sôbre a crítica e a produção artística

Estamos em guerra. Não somos nós, tão pouco afeitos que somos às coisas militares, que o afirmamos. É a Escola Superior de Guerra, que pela voz de um de seus mais brilhantes porta-vozes — o general Golbery — nos presta esta informação: "De guerra estritamente militar, passamos, assim à guerra total, tanto econômica e financeira e política e psicológica e científica como guerra de exércitos, esquadras e aviações; de guerra total a guerra global; e permanente." Acuados e desarmados numa guerra que de repente sabemos estourada há muito, que é que podemos fazer com a palavra escrita? Talvez o fundamental seja admitir a situação: Estamos em guerra. Mais do que isso, vivemos numa nação ocupada. O inimigo tem pé firme em todos os pontos-chave da nação. Insidioso quer inverter a situação. Dominando e manipulando os meios de comunicação de massa, faz-se passar por amigo do povo. Controlando as fontes de difusão de cultura, quer nos impingir sua ideologia barata como ciência e seus esquemas tradicionais transfigurados em roupagens berrantes como arte.

Tôda ciência, tôda arte, tôda teoria são produtos sociais e como tais, feitos de uma perspectiva de classe. Quando o inimigo, a classe dominante, controla os meios de difusão desde as Universidades à televisão, passando pela imprensa, rádio, atividade editorial, produção e distribuição cinematográfica e sobretudo dispõe do argumento final: a censura, o fato evidente de que as idéias veiculadas servem a alguém, fica encoberto.

Esta guerra vem se travando de maneira cada vez mais óbvia: até alguns anos atrás a ideologia que presidia a formação dos quadros do exército era a da defesa da nação contra os povos exteriores; hoje, o inimigo é a própria população e o treinamento militar se concentra na tática da luta anti-guerrilha.

O que nos interessa especìficamente é a produção cultural Tornemos evidente a cada momento o seu caráter de classe. Patenteemos sempre a função mistificadora da cultura das classes dominantes.

Iremos tão longe quanto acharmos necessário. Não nos cabe a função de auto-censores. Que se dê à polícia o que é dela.

"Os intelectuais devem se suicidar enquanto categoria social". Para tal é preciso muito mais do que cantar ou agredir simbòlicamente a burguesia. O papel dos intelectuais no processo revolucionário é o de se integrar plenamente nessa luta. "E chega um momento como hoje, em que é necessário aprender da e na luta revolucionária." Como já disse alguém: "Somos todos alunos da Revolução".

"A eficácia política consiste em devorar tôda a mitologia dêste país e jogar seu violão. E quem joga seu violão pode jogar outras coisas também. Por que não?" Quem diz isso é José Celso Martinez Corrêa, homem de teatro em busca da eficácia política, que julga ter encontrado no estilo Rei da Vela-Roda-Viva.

Para saber que tipo de coisa foi jogada depois do memorável arremesso de Sergio Ricardo, ouçamos o juiz tropicalista Tinoco Barreto: "Sérgio Ricardo jogou seu violão, que é seu instrumento de trabalho; e eu jogo minha caneta, que é o meu. E conclamo todos os brasileiros a jogarem os seus." E para saber em que tipo de eficácia resultou a antropofagia de José Celso, participemos todos da grande festa tropicalista em que já se irmanaram José Celso, Sérgio Ricardo, Caetano Velloso, Chacrinha, Gil e tantos outros brasileiros mais ou menos bem intencionados. Triste fim para um antropófago: ser devorado pela sociedade de consumo que tanto quis devorar.

Augusto Boal, homem de outro teatro também em busca da eficácia política, julgou tê-la encontrado no estilo Zumbi-Tiradentes. Tornou-se fundador e papa da festividade e renovador do teatro catártico (De pé! De pé! Povo levanta na hora da decisão — e a platéia se levanta em aplausos).

Sabemos muito bem que acabamos de pichar unilateralmente os dois melhores, mais brilhantes e mais responsáveis profissionais do nosso teatro. Mas se assim pichamos, é tentando evidenciar que a própria canoa em que êles embarcaram deve estar furada. E não podemos esquecer que boa parte do teatro universitário embarcou na mesma canoa.

Deixemos a questão apenas levantada e a resposta apenas indicada: "O intelectual deve suicidar-se como categoria social, para renascer como revolucionário."

TUSP

Os fuzis de dona Tereza Carrar

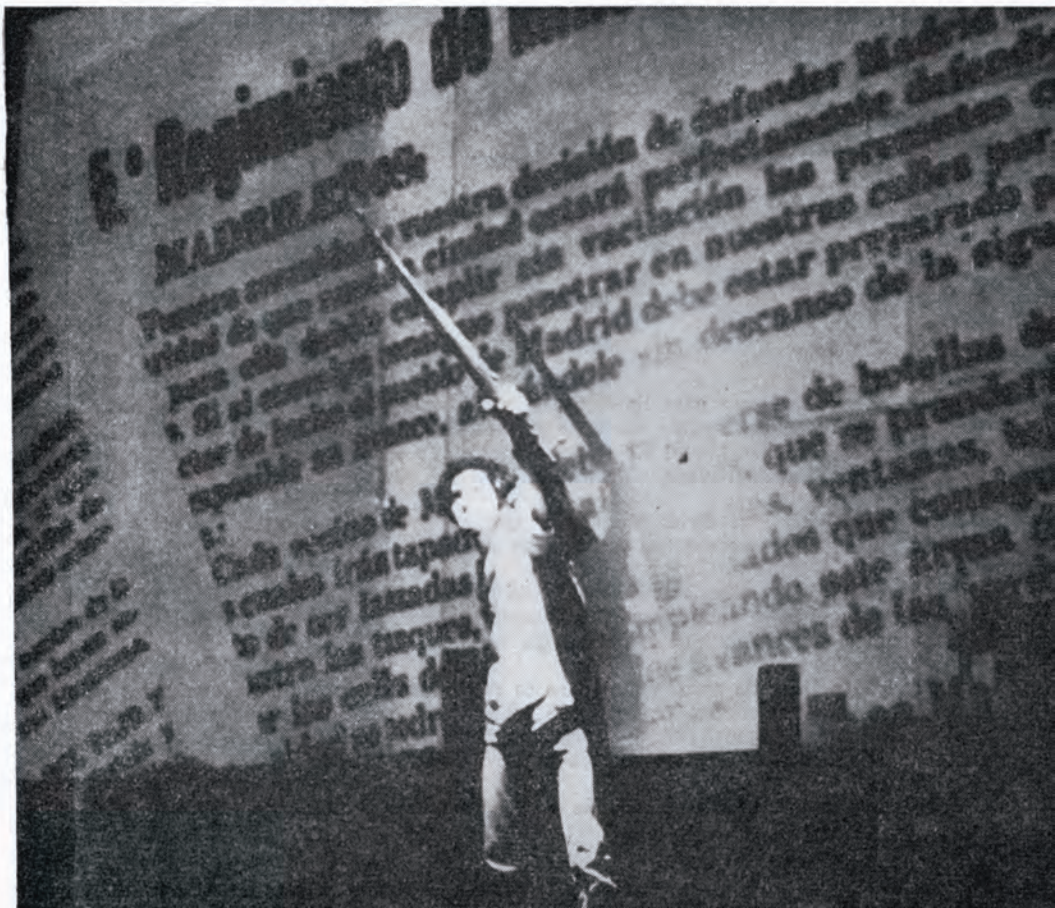
O teatro profissional tem uma limitação: o público. Não escolhe seu público, antes é escolhido por êle. Nesse sentido sua ação política é limitada. Sendo a pequena burguesia essencialmente o público teatral êle expressa aquilo que de uma maneira difusa o público quer: a "cultura", a festividade, o tropicalismo.

O teatro universitário se dirige ao público que quer. Sabe com quem lida e, quando tem propostas políticas concretas, como obter a eficácia maior.

Ninguém chega à consciência política por via meramente racional; a emoção se esgota no instante. Os dois se completam. Dos intestinos à cabeça, é êsse o caminho da consciência para a pequena burguesia de barriga cheia.

A proposição política de nossa época para os países do terceiro mundo dominados pelo imperialismo norte-americano é uma só e seria ocioso repetí-la porque todos sabemos qual é. Entretanto, alguns, pequeno-burgueses hesitantes, apesar de o saberem, mistificam-se e mistificam. O impacto reforça a prova lógica.

O que pretendemos com OS FUZIS não é o canto nem o escândalo: é a mobilização.



28

A exceção e a regra

10 hipóteses de um autor neste mundo dividido

Peter Weiss

1. Tôda palavra que escrevo abaixo e submeto à publicação é política. A intenção é de que alcance uma enorme audiência e de que resulte em algo definido. Entrego meus escritos para um dos meios de comunicação, e êles são então absorvidos pelos consumidores. A maneira pela qual minhas palavras são recebidas depende em grande escala do sistema social no qual são distribuídas. Desde que minhas palavras não são senão uma pequena fração de opiniões accessíveis, que se reduz sempre mais, preciso conseguir, se quizer que os meus pontos de vista alcancem seu objetivo, a maior precisão possível.

2. A escôlha da língua na qual escrevo resulta de astúcia. Escolho a língua que melhor domino. No meu caso é o alemão. A vantagem de usar esta língua reside no fato de que cada palavra é imediatamente colocada no lugar exato. A divisão da Alemanha em dois Estados com estruturas sociais diametralmente opostas reflete a cisão do mundo. As declarações de um autor que fala alemão são imediatamente inseridas numa escala onde são expostas e julgadas por dois diferentes sistemas de valôres. Isto significa minha tarefa. Tudo o que escrever está sempre no foco da opinião. Todavia deve ser notado que os problemas e conflitos que eu descrevo não são peculiares à região em que se fala alemão; são apenas alguns dos numerosos temas tratados em tôdas as línguas hoje em dia.

3. Embora a cisão do mundo imponha cisões menores, com tendências complexas e quase sempre contraditórias, emergem dois distintos blocos de poder. Num bloco estão as fôrças socialistas, em parte estabelecidas e em parte emergindo, assim como os movimentos de libertação em antigas colônias ou áreas subjugadas. No outro bloco de poder está a ordem social do capitalismo, enraizada no espírito empresarial da competição desenfreada, favorecendo as maiores concentrações imperialistas. Dentro dêste bloco, particularmente nos Estados Escandinavos, existem lugares altamente democratizados em que as lutas de classe forçaram algumas mudanças sociais. Ùltimamente o que os movimentos sindicais e govêrnos trabalhistas podem fazer está limitado pelas fôrças do capitalismo monopolista que não renunciará nunca voluntàriamente à sua propriedade. O Estado mais desenvolvido é apenas uma sociedade de classes num nível mais alto, onde o antigo proletário revolucionário tende a assumir as normas da burguesia.

4. É meu dever averiguar como os dois lados em discussão vão receber minhas palavras nêste mundo dividido.

A experiência tem mostrado que dentro do bloco que chama a si próprio de mundo ocidental livre, uma recepção cordial espera cada expressão artística cunhada na

experiência subjetiva e no experimento formal, desde que leve em conta a desaprovação social, desde que não ultrapasse os limites da ordem social camuflada com humanismo e democracia. Estàticamente, nenhum limite é estabelecido e nesta área cada nova descoberta vai atingir tanto competentes homens medianos quanto consumidores; socialmente, todavia os ataques são rigorosamente controlados. O autor tem a maior dificuldade em descobrir êstes limites sociais, já que êle sempre confunde a liberdade a êle prometida com a liberdade absoluta. Tem de percorrer, um longo caminho para trás antes de alcançar o ponto em que sua liberdade deixa de ser perigosa à sociedade.

5. Enquanto no bloco ocidental é o trabalho artístico que comunica a seus consumidores um prazer estético ou intelectual ou uma sensação emocional que tem o mais alto valor no mercado, no leste o trabalho artístico é avaliado em têrmos da sua função prática. O experimento formal, o monólogo interior, a imagem poética são consideradas estéreis se não forem úteis na tarefa de transformar a sociedade.

Para nós, que crescemos com uma crença na absoluta liberdade de expressão, isto parece limitar nossos projetos — enquanto consideramos mais o valor intrínseco da arte que o seu propósito. Mas se acharmos a meta poderemos então nos empenhar para alcançar as mais audaciosas formas, pois sabemos que a uma revolução na ordem social corresponde uma arte revolucionária. É pois contraditório que por ter a arte tal poder inato seja ela submetida e condenada à mediocridade em alguns países socialistas, enquanto nos países burguêses se desenvolve anàrquicamente sem amarras.

6. É aqui que me defronto com o problema de tomar uma decisão. Qual dos dois lados devo escolher? Atrás das imperfeições, das contradições e dos êrros, em qual dos dois lados vejo eu a possibilidade de um desenvolvimento que corresponda às minhas idéias de humanidade e justiça? Serei capaz de dominar minha própria ignorância e ambivalência e de integrar conscientemente no meu trabalho o resultado político até agora passivamente expresso nela, tal qual me ofereci ao público como interlocutor anônimo? Poderei desistir da confortável terceira posição, que sempre me deixou uma porta traseira aberta através da qual eu posso escorregar para a "terra de ninguém" da pura imaginação?

7. Colocar a pergunta já é o comêço de uma réplica. Enquanto busco uma resposta, vejo que não existem senão duas alternativas, e que hesitar na indecisão só leva a uma futilidade maior.

Quando tomo as regiões de língua alemã para modêlo de trabalho, descubro que no Ocidente minhas dúvidas e indecisões não são sòmente aceitas mas são aprovadas. Isto é natural: enquanto eu só expresso a minha ansiedade, o meu desgôsto com a sociedade, trata-se apenas de um problema psicológico que não ameaça aquêles que estão no poder. Ninguém se opõe quando descrevo meu estado de desespêro; porque meu desespêro confirma ainda mais a fôrça de suas instituições. Minhas idéias mais absurdas, meu desprêzo, minha ironia encontram compradores porque através disto eu apenas evidencio quão liberais são os poderosos. Estão tão seguros da sua posição que me permitem defender a causa que me parece mais progressista. Êles, benevolentemente, concordam caso eu expresse a opinião de que as diferenças sociais existentes poderiam ser totalmente niveladas. Realmente, um dos argumentos centrais dos nossos administradores afirma que estas diferenças já foram consideràvelmente erradicadas, e que atualmente empregadores e empregados acham que têm interêsses comuns. Aqui eu me oponho ao seu mundo inteiro de falsificação refinada da realidade. Porque detêm os meios de comunicação, e o contrôle da educação, saturam tôdas as camadas da população com seus valôres. Desde que êles tornaram a oposição de esquerda em parte inofensiva, ou esta oposição está em parte conformada na base do sucesso exterior de uma afluência ilusória, perguntas sôbre o contêxto desta afluência e sôbre o prêço pelo qual foi obtido, são raramente suscitadas. Quando isto acontece, o interrogador automàticamente torna-se alvo do mais vil abuso e nós vemos quão enfraquecidos estão os conceitos de humanidade e democracia no escudo do proprietário.

8. Minha incapacidade de aderir a uma côr é vista na Alemanha Oriental como um sinal de decadência. Mesmo os meus julgamentos mais negativos sôbre a sociedade burguêsa, não tem nenhum valôr se eu não fizer uma tentativa de acabar com o meu isolamento. Enquanto imaginar que nesta sociedade minha integridade e liberdade de ação estão protegidos, permaneço cativo desta sociedade, e acreditando que esta sociedade pode se modificar simplesmente através de pressão social, eu alivio a minha consciência enquanto racionalizar o fato de que é desta sociedade que tiro minha vida.

Ataques à corrupção, exploração e o envenenamento das pessoas pelos monopólios privados podem levar a nada, se não apresentam uma alternativa clara. Da mesma forma que na Alemanha Ocidental se espera sobretudo que um autor mostre reserva

política, no Leste exige-se acima de tudo uma atitude política clara.

9. Com isto eu parto mais uma vez do estreito conceito de região de uma língua e pressuponho o mundo inteiro como um campo de ação para o trabalho artístico. É nêste mundo que a decisão precisa ser tomada. Um grupo relativamente pequeno que possui a terra, esforça-se diàriamente para fortificar e defender suas posições. Tendo se aproveitado da emergência de após guerra e enriquecido novamente, êles agora vêem o despertar da energia do povo saqueado. O fantasma que se levanta na frente dêles, assombra não só a Europa mas qualquer lugar para o qual êles olham. Todo lugar em que constróem as suas fortificações, na África, na Ásia ou na América Latina, crescem movimentos de libertação que não serão barrados. Mas em muitos lugares, graças às armas e aos soldados, êles ainda mantêm o contrôle. Êles ainda podem alastrar o terror, queimando povoações e devastando a zona rural, podem ainda dominar nações através da brutalidade e da chantagem financeira. Mas històricamente lutam numa batalha perdida.

Um poder vagarosamente avança sôbre êles, um poder baseado no princípio de que os bens da terra deviam pertencer em igual medida a todo homem. Ainda estamos no primeiro degrau desta mudança de grande alcance. Alguns países superaram muitas das dificuldades econômicas causadas pela cisão mundial e estabeleceram uma ordem socialista ou comunista; outros lutam por esta ordem principalmente sob a bandeira da luta de libertação nacional. Mas a guerra fria, cujo calor interno explode contìnuamente em conflitos abertos, dá em todo lugar nascimento a desequilíbrios e conflitos na interpretação da nova ordem social. Nesta situação os inimigos do socialismo encontram rico material para demonstrar as suas imperfeições e utopismo. O dever de um autor consiste nisto; descobrir sempre a verdade à qual êle adere: descobrir sempre, por trás da distorção, a verdade.

10. Para mim, a linha geral do socialismo contêm a verdade real. Sejam quais forem os êrros ocorridos e que ainda ocorrem em nome do socialismo, êles deviam nos oferecer a oportunidade de aprender dêles e de submetê-los a uma crítica que procede dos princípios básicos da concepção socialista. A auto-crítica, a discussão dialética, a disponibilidade para mudar o desenvolvimento são os elementos permanentes do socialismo. Entre as duas possíveis escolhas que permanecem abertas para mim, sòmente no socialismo vejo a possibilidade de superar as presentes disparidades do mundo.

Eu cresci numa sociedade burguêsa e no meu trabalho e vida pessoal passei a maior parte do meu tempo, libertando-me das restrições, dos preconceitos e do egoísmo instilado em mim por êste meio. Acreditei por muito tempo que o trabalho artístico poderia dar uma independência que abriria o mundo para mim. Mas hoje eu vejo que a arte sem amarras atinge a arrogância, já que naqueles países em que as diferenças raciais e oposições de classe são mantidas pela fôrça, as prisões estão repletas de torturados que lutam pela mudança. Todos os meus sucessos artísticos alcançados em suposta liberdade são postos em gritante contraste com a miséria ainda existente na maior parte do mundo.

Êste é o motivo pelo qual digo que o meu trabalho só se tornará frutífero se estiver numa relação mais direta com aquelas fôrças que são para mim as fôrças positivas do mundo. Estas fôrças podem ser detectadas em todo lugar hoje, mesmo no Ocidente. Atingiriam maior franqueza no bloco Oriental e se se pudesse iniciar um intercâmbio de idéias mais livre e menos dogmático.

(Extraído de New Lest Review 47
Tradução de Marlene Milan)

Cinema nôvo: uma forma de luta ameaçada

Luiz Carlos Pires Fernandes (*)

Por falha de uma lei pretensamente nacionalista, segundo a qual é facultada às companhias cinematográficas estrangeiras que operam no Brasil a reaplicação de parte de seus lucros em co-produção com companhias produtoras nacionais, o cinema brasileiro está em vias de ser sufocado ou, quando muito, sujeito a se tornar um cinema sem condições de depoimento, análise e crítica ou de se manter como um instrumento de luta por nossos costumes, nossa cultura e nossa gente.

Anterior à própria criação do Instituto Nacional de Cinema, mas mantida no decreto que o instituia, essa lei, combatida por todos os que fazem ou se identificam com um movimento de cinema independente, acusada de inconstituiconal por vários juristas, consegue manter-se de pé, defendida apenas por grupos estranhos e alheios aos interêsses nacionais. De dois modos essa lei se manifesta negativa e contraproducente: sob o aspecto econômico e do ponto de vista cultural.

As companhias cinematográficas estrangeiras podem aplicar os quarenta por cento de seus lucros que ficam retidos no país por fôrça da lei de remessa de lucros, produzindo filmes "brasileiros" associadas a produtores nacionais. Acontece, entretanto, que elas o fazem sempre na proporção de 50% para cada um dos dois grupos, ou seja, a companhia estrangeira fica com metade da produção de determinada fita e a outra metade fica para seu associado brasileiro. Até então, perfeito. Mas na realidade tôdas as companhias estrangeiras são distribuidoras e em vários casos são os próprios exibidores dos filmes. Como produtores, distribuidores e exibidores, terão completado o campo da atividade cinematográfica como verdadeiros "trusts". Cobrando 50% da renda bruta dos cinemas como exibidores, além de 25% da parte do produtor como taxa de distribuição, as companhias estrangeiras, participando com 50% nos riscos de uma produção, terão assegurado para si mais de 80% dos lucros. Os seus sócios brasileiros, participando com os mesmos 50% nos riscos, terão as suas possibilidades de lucro reduzidas a menos de 20%. A lei de remessa de lucros, inicialmente elaborada para assegurar e fomentar o desenvolvimento da indústria brasileira é, assim, escandalosamente aviltada em seus princípios, tornando-se uma arma econômica que se volta contra a própria indústria cinematográfica brasileira, já tão desprotegida e esquecida por parte de nossas autoridades. Vamos tentar uma síntese do que foi exposto acima para que possa

(*) Luiz Carlos Pires Fernandes participou da produção de "A hora e vez de Augusto Matraga, "ABC do amor", "Tôdas as mulheres do mundo", "Garota de Ipanema", "Bebel, garota propaganda", "Lance maior", "O espantalho" (os dois últimos em produção).

tornar-se de mais fácil compreensão: — Consideremos a produção de um filme cujo orçamento seja de NCr$ 100.000,00. A Companhia Estrangeira investirá NCr$ 50.000,00 (sendo que êste dinheiro deveria forçosamente permanecer no Brasil para auxílio à indústria brasileira) e o Produtor Nacional investirá também NCr$ 50.000,00. Concluída a produção e lançado o filme ao mercado, a Companhia Estrangeira, enquanto exibidora, terá automàticamente 50% da renda bruta do filme. Dos 50% restantes, considerados parte do produtor, a mesma Companhia Estrangeira, enquanto distribuidora, terá 25%, o que significa, por enquanto, 62,5% da renda bruta do filme. Os 37,5% restantes serão divididos igualmente entre a mesma Companhia Estrangeira e o Produtor Nacional. Isto equivale a 18,75% para cada uma das partes, ou seja, investindo ambos 50% na produção, a Companhia Estrangeira tem 81,25% e o Produtor Nacional tem 18,75% dos lucros. Como se não bastasse essa disparidade, as co-produções ainda se tornam ameaça econômica à indústria cinematográfica brasileira na medida me que as companhias exibidoras, obrigadas a passar filmes brasileiros durante determinado número de dias por ano, tornando-se produtoras e distribuidoras de filmes nacionais irão, òbviamente, preterir os demais filmes em função dos coproduzidos por elas, já que êstes lhes asseguram uma maior margem de lucro.

Sob êste regime, já foram ou estão sendo produzidos *El Justicero, Adorável Trapalhão, Juventude e Ternura* (Condor), *O mundo alegre de Helô, Como matar um play-boy* (Fox), *O homem nú* (Pelmex), *A madona de Cedro* (Metro), *Até que o casamento nos separe* (Rank), *Trilogia do terror* (Franco-brasileira), *O corpo ardente, As armas, O quarto, As amorosas, Os marginais, O homem que não comprou o mundo* (Columbia).

Apesar da realidade dêsses dados, apesar da demonstração de que estamos ameaçados econômicamente o que, por si só, justificaria uma luta pela derrubada de uma lei que fere os interêsses nacionais, outro ponto, a meu ver muito mais importante porque ainda mais maléfico, deve ser aqui abordado: o aspecto cultural, também vítima dos elementos alheios aos nossos interêsses.

A Metro, a Paramount, a Columbia, a Pelmex, a Warner, a Fox e muitas outras companhias estrangeiras mantendo seus nomes ou adaptações "brazileiras" para êles, têm realizado e estão realizando o tipo de co-produção contra o qual nos batemos. Em todos os casos o seu associado brasileiro tem que submeter à aprovação dessas companhias o argumento e o roteiro das estórias que pretendem realizar. Já houve caso em que determinada companhia estrangeira exigiu de um elemento que lhe foi propor uma co-produção, o roteiro em inglês, já que nem todos os diretores de sua filial brasileira falavam nossa língua.

Ora, o movimento do cinema nôvo se afirmou em têrmos de crítica e de reconhecimento de suas qualidades artísticas no Brasil e no exterior, a partir de uma temática realmente nossa, da luta por uma transformação social, da retratação de uma cultura brasileira. Na medida em que as Companhias Estrangeiras começam a se apoderar da nossa produção de cinema, optando pela escolha dos temas, evidentemente as posições primeiras do Cinema Nôvo, que são, em última instância, as razões e causas da sua existência, estarão reduzidas, mutiladas e esmagadas.

Se isto não fôr denunciado já, se não nos unirmos numa luta de vida ou de morte contra êsste tipo de espoliação, se não engrossarmos nossas fileiras com todos os que acreditam em nossas proposições, sucumbiremos. Os homens que fazem cinema no Brasil terminarão como assalariados de um capital estrangeiro, sem condições de dizer o que pretendem, de lutar por uma reestruturação de nossa sociedade, de retratar a realidade brasileira. Isto, evidentemente, será não só o esmagamento do nosso cinema, mas o sufocamento de uma forma de luta. Porque o Cinema Nôvo brasileiro é também e principalmente isso.

MMPB: uma análise ideológica

Walnice Nogueira Galvão

"Faut méfier", diz Zazie

A Moderna Música Popular Brasileira representa uma proposta nova dentro da tradição. Surgida de desenvolvimentos da Bossa Nova, que por sua vez já constituiu uma renovação radical da canção, se por um lado persiste na linha intimista que foi a marca registrada da Bossa Nova, por outro lado compõe um projeto de "dizer a verdade" sôbre a realidade imediata.

Êste projeto tem duas faces. No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc.

A proposta nova da MMPB reside nêsse compromisso com uma realidade quotidiana e presente, com o "aquí e agora". Êsse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo. Tome-se, por exemplo, dentre as dezenas de obras que foram dedicadas à idealização da vida do morro, a *Ave Maria no morro,* de Herivelto Martins:

"...lá não existe felicidade de arranha-céu
pois quem mora lá no morro
já vive pertinho do céu
tem alvorada, tem passarada..."

e faça-se a comparação com *Feio, não é bonito,* de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri:

"Feio, não é bonito,
o morro existe
mas pede pra se acabar..."

Ou ponha-se, lado a lado, os textos de *Luar do Sertão,* de Catulo da Paixão Cearense, e *Disparada,* de Vandré e Théo.

A MMPB se caracteriza, portanto, por uma intencionalidade *informativa* e *participante*. Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas): ou o próprio objeto da narração é apresentado pelo narrador ao ou-

vinte, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpõe a dôr do narrador ante o objeto narrado.

O que e por que

Esta análise, que visa ser generalizável a tôda a produção da MMPB épico-lírica e lírico-épica, prende-se concretamente aos textos das canções dos seguintes autores: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, escolhidos por serem os de produção mais numerosa e de maior popularidade no momento; ocorrem ainda, eventuais alusões a canções de outros autores.

As canções que representam a persistência da linha intimista — aquelas que falam em moça-flôr, menina azul, primavera, felicidade, rosas às dúzias ou não, barquinho, praia, sol — estão fora do âmbito desta análise. Como é uma linha de evasão ou escapista, é por isso mesmo auto-evidente como ideologia.

Por que submeter a MMPB a uma análise ideológica?

As canções da MMPB são de muito boa qualidade, tendo, em decorrência, maior fôrça de convicção e mensagens mais sutís. Estamos longe, aqui, tanto da grosseria e titilação do ié-ié-ié nacional, como do escapismo óbvio da produção intimista. E, ao nível do óbvo, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos delas.

E não menos importante é a faixa de público atingida preferencialmente por esta linha. Por ser mais sofisticada e de melhor qualidade, a MMPB não dispõe dos auditórios histéricos do ié-ié-ié; e porque incomoda um pouco, não serve para buates e situações análogas, que vêm a calhar para a linha intimista. O público da MMPB, de gôsto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas, etc. É um público mais ou menos cultivado que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem a alusões à injustiça e à desigualdade.

Êsse público ficava de pé e urrava nêste trecho da *Disparada,* de Vandré e Théo:

"...porque gado a gente marca
tange, ferra, engorda e mata
mas com gente é diferente."

por ocasião do lançamento dessa canção no II Festival da Música Brasileira (São Paulo-1966). E foi êsse mesmo público que vaiou Hebe Camargo e Erasmo Carlos no III Festival de São Paulo (1967), sendo que a primeira teve seu programa de TV durante meses em primeiro lugar de audiência, e o segundo tem sempre seus discos nas melhores colocações das paradas de sucessos. A registrar que êles foram vaiados antes mesmo de poderem abrir a bôca, o que significa uma vaia ao que são e ao que representam, e não às canções que defenderam. Um público que se preza de ser culitvado e sofisticado rejeita tanto Hebe Camargo como Erasmo Carlos.

É da aceitação de um público com essas características que depende a MMPB, com seu projeto informativo e participante, decidida a ser a derrubadora dos mitos tradiiconais da canção brasileira. O sertão, o morro, a favela, o estilo de vida dos homens que nêles vivem e morrem, são mostrados em sua realidade feia. A denúncia está aí. Mas, e a proposta que tôda denúncia implica?

Pretendo mostrar, ao longo dêste trabalho, que entre a denúncia antimitológica e a proposta se coloca a mediação de uma nova mitologia. E que esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta, falsa. Os passos são os seguintes: e eu digo que algo está errado, vai implícito nêsse dizer um nôvo passo que será uma proposta de consertar o errado; mas, se eu digo que algo está errado, vai implícito nêsse dizer um de consêrto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão.

Entende-se que um público de instrução universitária exija que as canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos. Entende-se também que êsse público do privilégio se assuste ante uma proposta ao nível da denúncia e aceite ansioso uma nova mitologia que não o comprometa a agir. Entende-se melhor ainda que a canção "informativa" e "participante" seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flôr-sol-barquinho-amor-dôr. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas. O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio.

O dia que virá

Dentre os sêres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. Geraldo Vandré é um especialista:

"Vim de longe, vou mais longe,
quem tem fé vai me esperar
escrevendo numa conta
prá junto a gente cobrar
no dia que já vem vindo
.....
e a gente fazendo conta
pro dia que vai chegar..."
(*Aroeira*)

Nêsse primeiro exemplo, O DIA QUE VIRÁ aparece na plenitude de seu significado e função. O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é O DIA que se encaminha para mim. "A gente", então, fica dispensada de agir. Quem age é O DIA, "a gente" se dedica apenas a registrar os agravos para uma futura vingança. E enquanto O DIA não vem? "A gente" continua apanhando.

Trata-se, portanto, de uma proposta imobilista e espontaneísta. Imobilista porque prega os braços cruzados. Espontaneísta porque delega a ação a O DIA, essa abstração mitológica. "A gente" não é responsável, por isso se considera absolvida.

Idêntico desvio do sujeito ocorre mais duas vêzes na mesma canção, sendo que agora o sujeito da história é a coisa, igualmente personificada:

"..Madeira de dar em doido
vai descer até quebrar.
É a volta do cipó de aroeira
no lombo de quem mandou dar."

A pregação imobilista e espontaneísta se manifesta de várias maneiras na obra de Vandré; uma variante é *Porta-estandarte* (parceria de Geraldo Lina):

"...eu vou levando a minha vida enfim
cantando, que canto sim
e não cantava se não fôsse assim
levando pra quem me ouvir
certezas e esperanças pra trocar
por dôres e tristezas que, bem sei,
um dia ainda vão findar
um dia que vem vindo
e que eu vivo pra cantar..."

Devido à interferência de outro ser imaginário componente da mitologia da MMPB e tão importante quanto O DIA — a canção —, ocorre aqui uma saída aparente para o imobilismo. O cantador (autor, compositor, cantor, seja lá o que o fôr) declara que êle não é imóvel porque canta. O homem, dispensado de agir porque O DIA é que é o agente da história, contenta-se com um simulacro de ação. E qual é a relação entre o cantar e O DIA? Permanece indefinida pela própria sintaxe: "um dia... que eu vivo pra cantar". Se o ouvinte não consegue perceber a relação entre O DIA e o sujeito que vive pra cantar, não tem importância: o autor tampouco consegue.

Já no frêvo *João e Maria,* ainda de Vandré, há uma tentativa de esclarecer essa relação:

"...quem sabe, o canto da gente
seguindo na frente
prepare o dia da alegria."

A relação que há, então, entre o DIA e o cantar, é que talvez possa mesmo haver alguma relação. Com tôdas as reticências contidas na locução adverbial de dúvida e no subjuntivo verbal. É um caso de pensamento mágico que também pode ser assim expresso: quem sabe se a gente cantar bastante que o DIA vem êle venha mesmo. Como proposta, situa-se ao nível do primitivo que acende o fogo de madrugada para fazer o sol nascer, ou do ato de furar os olhos do bonequinho para que o inimigo cegue.

Na *Ventania,* de Vandré e Hilton Acioly, quem carrega a responsabilidade renovadora é a vida, enquanto o DIA aparece numa posição de indeterminação:

"irmãos no mesmo esperar
que um dia se mude a vida
em tudo e em todo lugar".

Nêsse trecho surge um outro ser imaginário como correlato d'O DIA; é a esperança ou o esperar. Quase sempre nas imediações d'O DIA, como ocorre em alguns dos exemplos acima, outras vêzes aparece isoladamente. Mas, em ambos os casos, seu contejdo é uma seleção muito particular dentro do campo semântico que a palavra cobre. Esperança, na MMPB, significa *inação.* Esperar significa *postergar para o futuro.* Vai implícita uma justificação do presente, em função da confiança na autonomia do futuro.

A correlação com O DIA pode ser expressa ou latente, mas sempre localizável, como na mesma *Ventania*:

"Pra esperar tenho a certeza
que guardo no coração."

Esperar o que? Que O DIA venha, é claro.

Nem Chico Buarque, que em várias de suas canções procede a uma crítica da esperança e do esperar, escapou de cantar O DIA. Essa foi a base temática da canção que passa por ter sido sua primeira composição, a *Marcha para um dia de sol,* que ganhou o apelido de *Marcha João XXIII,*

aliás muito justo. Não tão justo é lembrar essa canção, já que ela parece ter sido renegada pelo autor. Chico Buarque não a incluiu em seus LPs e nunca mais a cantou em público. Mas é nela que o mito d'O DIA aparece com tôda a ingenuidade dos bons sentimentos juvenis:

"Eu que quero ver um dia
nascer sorrindo
e tôda gente
sorrir um dia
.....
Eu quero ver um dia
numa só canção
o pobre e o rico
andando mão em mão
que nada falte
que nada sobre
o pão do rico
e o pão do pobre
.....
Eu quero tanto um dia
o pobre ver sem frio
e o rico com coração."

Observe-se que é só no início que O DIA é personificado. Indeterminado a partir do 4.º verso, torna-se apenas a circunstância temporal em que se cumpre a fraternidade. Também aqui a relação do cantador com o futuro revela sua condição de espectador. Êle se propõe a *ver* e não a *fazer*.

Depois dessa primeira canção, O DIA desaparece da obra de Chico Buarque para só retornar anos depois, uma única vez, e examinado de uma perspectiva cética:

"...Ai, quem me dera ter um chôro de alto porte
pra cantar com a voz bem forte
e anunciar a luz do dia.
Mas quem sou eu
pra cantar alto assim na praça
se vem dia, dia passa,
e a praça fica mais vazia."

A descrença no DIA vem ligada à dúvida quanto ao significado da esperança e do esperar. Esperança que resulta "desencanto" d'*A Banda*, na "desilusão" de *Meu Refrão*, no "desengano" de *Sonho de um carnaval*, ou a esperança fingida de *Ano Nôvo*, a esperança frustrada de *Olê olá*, o "esperar sentado" de *A Televisão*. Enfim, tôda uma canção é dedicada à reflexão sôbre o significado que podem ter a esperança e o esperar para um desafortunado, (*Pedro, pedreiro*), concluindo pela transformação da esperança no seu contrário:

"...Pedro não sabe mas talvez no fundo
espere alguma coisa maior do que o mundo
maior do que o mar
mas pra que sonhar se dá
o desespêro de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
quer ser pedreiro e pobre nada mais
sem ficar
esperando, esperando, esperando..."

Já nas canções de Edu Lobo, que geralmente têm letra de outros, diversos, como Vinicius de Moraes, Oduvaldo Viana Filho, Capinam, Ruy Guerra, Guarnieri, Lula Freire, etc., O DIA faz sua aparição da maneira habitual:

"...Certo dia que sei por inteiro
eu espero não vá demorar
êste dia estou certo que vem..."
(Edu Lobo e Capinam, *Ponteio*)

Como também em *Veleiro*, cuja letra é de Torquato Neto:

"Anda, vem comigo que é tempo
vem depressa que eu tenho o braço forte e o rumo certo
oh que o dia tá perto
e é preciso ir embora."

Em *O tempo e o rio*, O DIA surge sob os nomes de seus semelhantes — o tempo, a manhã:

"...Quem vive, luta partindo para um tempo de alegria
que a dôr de nosso tempo é o caminho
para a manhã que em seus olhos se anuncia
apesar de tanta sombra
apesar de tanto mêdo."

Mas *Aleluia*, cujo poema é da autoria de de Ruy Guerra, traz a surprêsa de uma formulação mais incisiva:

"...toma a decisão, tá na hora
que um dia o céu vai mudar
quem não tem mais nada a perder
só vai poder ganhar."

É verdade que a possibilidade de mudança está colocada num futuro confortável e sob a guarda do céu. Mas é verdade também que há uma proposta expressa num imperativo dirigido ao ouvinte no presente. E os dois últimos versos são inequívocos. Infelizmente, se situo a citação em seu contexto, que é um poema sôbre mar e pescador, verifico que a decisão de que se fala é a de lançar o saveiro no mar. Se é que se trata de uma proposta, a decifração é penosa.

Mesmo Gilberto Gil, que às vêzes mostra clareza nos seus objetivos, também recorre ao DIA:

"...Desapeie dessa tristeza
que eu lhe dou de garantia
a certeza mais segura
que mais dia menos dia

no peito de todo mundo
vai bater a alegria
. . . . . .
monte em seu cavalo baio
que o dia já vai chegar
vai romper o mês de maio
não é hora de parar
galopando na firmeza
mais depressa vai chegar."
(em parceria com Torquato Neto, *Vento de maio*)

Apesar da presença do DIA, dá para perceber que o texto está tentando arregimentar o ouvinte, propondo-lhe metafòricamente a ação. E é justamente na obra de Gilberto Gil que se encontram as proposições mais diretas, como esta em *Roda*, dirigida ao opressor:

"...Seu moço, tenha cuidado
com a sua exploração
senão lhe dou de presente
a sua cova no chão..."

Ou com a afirmação de *Viramundo* (parceria de Capinam), onde as ações e opções são rigorosamente referidas ao sujeito que fala no texto e não a uma abstração qualquer:

"Sou viramundo virado
na ronda das maravilhas
cortando a faca e facão
os desatinos da vida
gritando pra assustar
a coragem da inimiga
pulando pra não ser prêso
pelas cadeias da intriga.
Prefiro ter tôda vida
a vida como inimiga
a ver na morte da vida
minha sorte decidida
. . . . . .
ainda viro êste mundo
em festa, trabalho e pão."

Mas freqüentemente as canções de Gilberto Gil são incoerentes e confundem o ouvinte. Êsse é, por exemplo), o caso de *Louvação* (letra de Torquato Neto), onde, depois de dizer:

"...que só espera sentado
quem se acha conformado."

apela para o DIA para consolar os inativos:

"...Louvo quem canta e não canta
porque não sabe cantar
mas que cantará na certa
quando enfim se apresentar
o dia certo e preciso
de tôda gente cantar."

É na obra de Caetano Veloso que se encontra um tratamento particular do mito d'O DIA. Tratamento que situa o Dia ao nível da mitologia privada e não mais ao da mitologia coletiva. Explico-me O DIA, na canção de Caetano aponta para a volta do nordestino à sua terra natal, depois de ter vindo trabalhar no Sul. Representa uma aspiração que, embora comum a um grande número de indivíduos, está referida ao destino individual de cada um. A consolação não repousa sôbre um mundo que se fará diverso, mas sôbre a idéia de um retôrno pessoal. É menos o dia que virá do que o dia em que eu voltarei. Ou melhor: é o dia que virá *prá mim*, não para todos. Embora eu seja legião.

É o que ocorre nas canções de Caetano, como por exemplo naquela que se intitula, justamente, *Um dia*:

"... abre os olhos, mostra o riso
quero, careço e preciso
de ver você se alegrar.
Eu não estou indo embora
estou só preparando a hora
de voltar.
No rastro do meu caminho
no brilho longo dos trilhos
na correnteza do rio
vou voltando pra você.
Na resistência do vento
no tempo que vou e espero
no braço, no pensamento,
vou voltando pra você..."

Nessa canção, o propósito de consolar a amada causa a transformação das imagens de afastamento e partida em imagens de aproximação e volta. Não tão interessante, mas igualmente variação em tôrno do dia da partida e da volta, é *Quem me dera*:

"Adeus, meu bem,
eu não vou mais voltar
se Deus quizer
vou mandar te buscar
. . . . . .
Ai, quem me dera voltar
quem me dera um dia
meu Deus, não tenho alegria
Bahia do coração
. . . . . .
Ai, quem me dera, meu bem
quem me dera um dia
de ter você na Bahia."

E mesmo quando está ausente o dia da partida e da volta, estão presentes imagens e sêres adjacentes, como a viagem, a estrada, etc. É o que ocorre em *Nenhuma dôr*:

"...é preciso
ó doce namorada
seguirmos firmes na estrada
que leva a nenhuma dôr..."

e em *Avarandado*:

"Cada palmeira da estrada
tem uma moça recostada
uma é minha namorada
e esta estrada vai dar no mar
.....
eu e minha namorada
vamos seguindo na estrada
que vai dar no avarandado
do amanhecer."

ou em *Capitão Lampião* (parceria de Torquato Neto):

"...nas estradas onde vadio
com meus trinta companheiros
não passo fazendo feira
não fico pedindo esmola
tomo o que é meu, vou-me embora
que o mundo não me consola."

A obra de Caetano Veloso, até a ruptura metropolitana de *Alegria, alegria*, mostra-se a tal ponto impregnada pelo destino comum aos homens de sua terra (e que de certo modo é o do autor também) que pràticamente todo seu imaginário é referido a êsse destino. Muitas das suas canções abordam o tema do indivíduo que é obrigado a deixar sua terra em busca de trabalho; e mesmo quando o tema central não é êsse, as imagens de partida são importantes:

"há tanto tempo êle foi-se embora
para bem longe
pra além do mar..."
(*Sol negro*)

No plano dos sentimentos pessoais, êsse destino é marcado pela ambigüidade. A partida faz sofrer, mas ficar também resulta em sofrimento. E se há alegria em ficar, também há em partir. Êsse bêco sem saída que é o quinhão do homem nordestino, Caetano Veloso apreende em algumas de suas canções, como *No dia que eu vim me embora*:

"No dia que eu vim me embora
.....
vi que não entendia nada
nem de porque eu ia indo
nem dos sonhos que eu sonhava
.....
Afora isso, ia indo
atravessando, seguindo
nem chorando, nem sorrindo
sòzinho pra capital."

E é essa ambigüidade que domina sua canção intitulada *A ciranda de Lia*:

"... eu tava lembrando a partida
sem ter alegria
sem rir, sem chorar
às vêzes eu penso que a vida
não vale a agonia
de partir, ficar."

que ganha acentos trágicos:

"...esta desgraça nova em cada dia
esta paixão de achar, de procurar
esta certeza em ponto de partida
saber sorrir, morrer, querer voltar
esta triteza ardendo na garganta
esta alegria
esta desgraça santa
esta ciranda..."

A canção que consola ou Enquanto o dia não vem

Do mito dO DIA decorre o mito da canção. Já que o futuro da liberdade-igualdade-fraternidade se cumprirá espontâneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto o DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a tôda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consôlo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E tôdas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação. Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Tôdas elas são nobres, fraternas e avançadas: consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro.

A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva dO DIA; em segundo lugar, propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer.

E já na pré-64 *Marcha de quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra, essa formulação aparecia:

"...é preciso cantar
e alegrar a cidade."

Vamos ver as variações que a MMPB apresenta sôbre a canção. Começo com o *Jôgo de Roda*, de Edu Lobo, tão interessante que merece transcrição extensa:

"É hora de roda
.....
Vira a roda
roda o tempo
nasce um samba em minha mão
olho a praia
chamo o vento
abro os braços à canção
eu sei aonde estou
e sei onde é que eu quero ir

e quem quizer
que entre na roda e vá rodar também.

Ah, meu amor, o mundo assim não
pode ser
é só tristeza e noite pra se ver
sòzinho estou num mundo em que
o mal é lei
mas o meu canto vem fora de lei.
Ah, meu amor, vem pra perto de mim
cantar
que nesta roda a dôr vai se entregar.
A minha voz é fraca mas em meu olhar
um nôvo mundo gira sem parar, sem
parar, sem parar
a rodar, a rodar, a rodar...

...E assim
ganho norte
ganho a vida
ganho um samba de cordão
tenho a noite já vencida
na palma da minha mão
o samba já chegou
canta a tristeza, a fé também
e o teu amor samba na roda do meu
coração."

Observa-se inicialmente a atitude atrevida do sujeito que canta, expressa no caráter ativo dos verbos em indicativo presente (olho, chamo, abro). E que culmina na afirmação desabusada: "eu sei aonde estou / e sei onde é que eu quero ir". A estrofe conclui num alçar de ombros com relação aos outros (quem quiser).

Na segunda estrofe, o sujeito se recolhe à meditação sôbre o mal e a dôr que há no mundo, estabelece uma relação rebelde e altiva entre seu canto e o mundo, para na terceira estrofe declarar-se vencedor: "ganho norte/ ganho a vida/ ganho um samba de cordão". A vitória da música (música que o sujeito faz) sôbre o mundo é marcada pela passaçem de "nasce um samba em minha mão" na primeira estrofe para "tenho a noite já vencida / na palma da minha mão" na terceira.

O "nôvo mundo" se resolve em canção. O nôvo mundo ainda não está aí, naturalmente, êle só existe "em meu olhar". Mas algo de concreto e imediato se pode propor, já que o que há de concreto e imediato é a música: "o samba já chegou". Consolemo-nos, cantando, enquanto o nôvo mundo não vem: enquanto cantamos, a dor se entrega.

Esta automistificação da canção, que se propõe a si mesma como solução para o mundo, causa os maiores equívocos. O mesmo Edu Lobo é autor de um frêvo, o *Cordão da Saideira*, que começa assim:

"Hoje não tem dança
não tem mais menina de trança
nem cheiro de lança no ar
hoje não tem frêvo
tem gente que passa com mêdo
e na praça ninguém pra cantar".

A esta altura estamos certos de que se trata de uma canção política. Os dados estão aí: o povo ausente da praça, não canta, não dança e tem mêdo. E estamos na terra do frêvo. E é hoje. Isto é, ontem não era assim. O que é aparentemente confirmado pela continuação:

"Me lembro tanto
e é tão grande a saudade
que até parece verdade
que o tempo ainda pode voltar..."

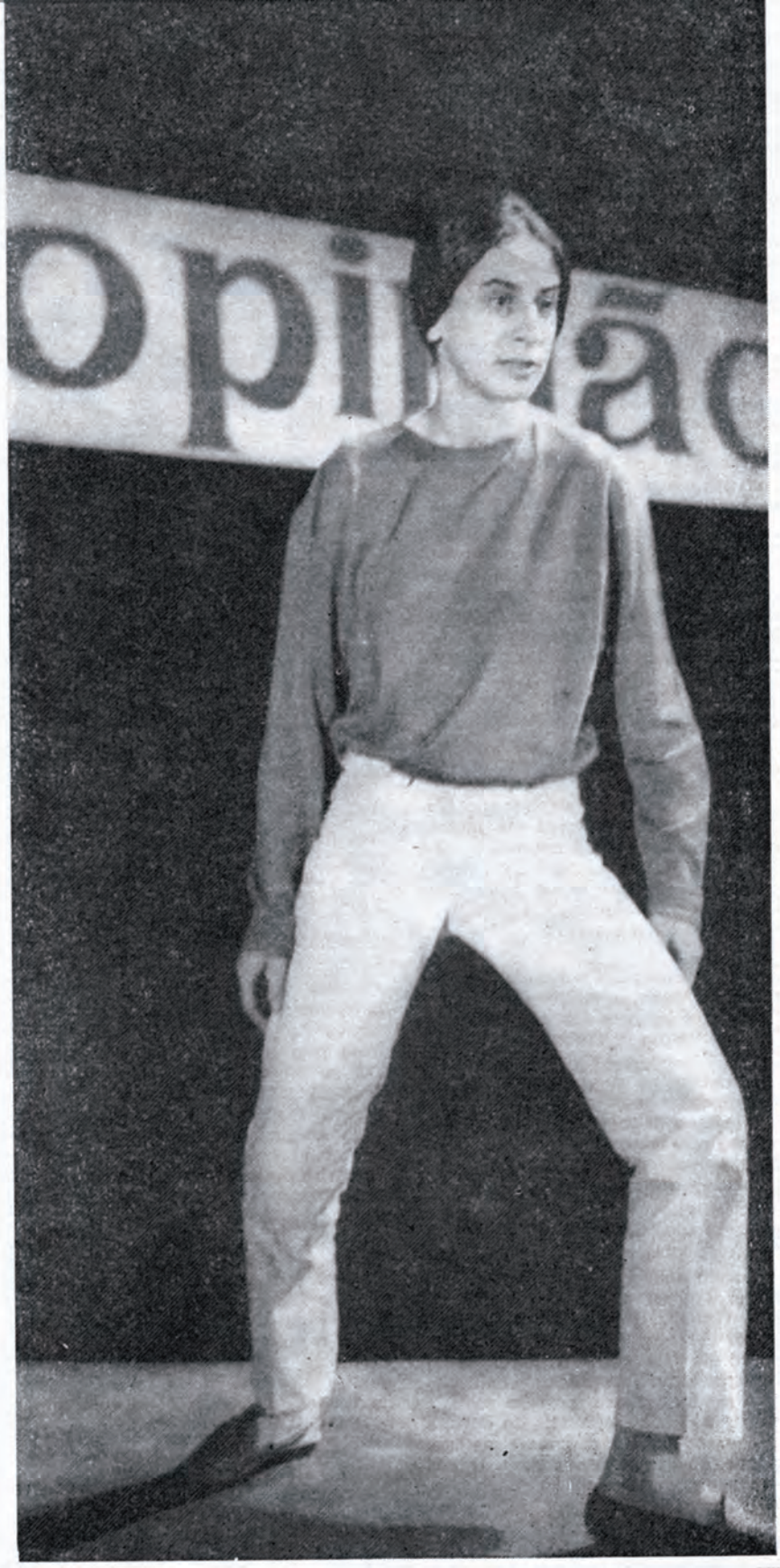
Fico imaginando que eu sei que tempo foi êsse. Mas a canção acentua o passado para terminar no mais radical e mais banal saudosismo:

"...tempo do poço
da rua da Aurora
é o moço no passo
menino e senhora
pra baixo e pra cima
no bonde de Olinda..."

É, portanto, com elementos de um passado urbano pré-industrial (poço, bonde) que se faz a oposição ao mêdo de hoje e à ausência do povo, do canto e da dança. Aí então é que o ouvinte se lembra daquela "menina de trança" logo no segundo verso, que, perdida no meio das insinuações políticas, retoma tôda a sua fôrça quando colocada ao lado do poço e do bonde. Quer dizer então que bom mesmo era o tempo em que a cidade grande parecia cidadezinha do interior, quando o carnaval gerava uma aparência de fraternidade e igualdade. O engano foi do ouvinte, ao supor que o tempo passado que se recorda com nostalgia — e, repito, estamos na terra do frêvo — fôsse muito mais recente, que a mudança que se lamenta fôsse uma mudança política, que a fraternidade e a igualdade que se perderam fôssem outras que não as do carnaval. Saudosismo e sentimentalismo, eis a chave do *Cordão da Saideira*.

Vandré também não deixou de fazer o seu frêvo, que, aliás, não deixa de ser engraçado (ou triste?) se o lermos com óculos metafóricos e com um determinado João em mente:

"... o grande cordão cantava
e o canto crescia
da simples canção
que era de João pra Maria
e o povo na rua
pensou que era sua
de tanto que andava
atrás de qualquer alegria


opi ão

e cantiga de João
que era só ilusão
jogou a esperança que havia".
(João e Maria)

Nem saudosista nem sentimentalista, mas voltada para o presente e para o futuro, é outra composição de Edu Lôbo, *Ponteio,* com letra de Capinam. Tento por tema a própria canção e o cantador que a canta, termina do seguinte modo:

"... encerrar meu cantar já convém
prometendo um nôvo ponteio
certo dia que sei por inteiro
eu espero não vá demorar
êste dia estou certo que vem
digo logo que vim pra buscar
correndo no meio do mundo
não deixo a viola de lado
vou ver o tempo mudado
e um nôvo lugar pra cantar".

Dessa última parte ressalta a relação, algo confusa, entre a nova canção que será cantada no nôvo dia e o papel do cantador. O cantador tem a nobre missão de assegurar a quem o ouve que as coisas não vão continuar como estão, que haverá um nôvo dia no qual êle cantará uma nova canção. E, "last but not least", seu cantar incessante se destina a chamar o nôvo dia ("digo logo que vim pra buscar").

Esta fé no poder mágico da canção — a canção é a causa do futuro — aparece também em *Avarandado,* de Caetano Veloso, onde a canção se torna até mesmo a causa de fenômenos da natureza:

"... qualquer canção, quase nada
vai fazer o sol levantar
vai fazer o dia nascer..."

Apenas insinuada no *Cordão da Saideira* e em *João e Maria,* a misturada completa entre canção e povo se faz em *Batucada,* de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

"... o samba vai vencer
quando o povo perceber
que é o dono da jogada.
O samba vai crescer
pelas ruas vai correr
uma grande batucada."

Vejamos se eu consigo acompanhar. O povo é o dono da jogada, mas não sabe disso; quando souber, não é o povo que vai vencer (vencer a que ou a quem?), mas sim o samba. E o samba vai vencer, vai crescer e se espalhar pelas ruas. Com um pouco de boa vontade, posso tentar uma interpretação metafórica. Evidentemente, o samba é produzido pelo povo, é uma manifestação característica do povo, e é preciso muita gente para fazer o samba e a batucada. E, exagerando a dose de boa vontade, posso mesmo dizer que a palavra batucada, colocada nessa posição, conota, inclusive como sonoridade, um longínquo ra-ta-ta-ta.

Mas se chego bem perto do texto sem qualquer boa vontade, percebo lá hiatos injustificáveis (o povo percebe e o samba vence). Pior que isso é a presença da heresia espontaneísta habitual: o deslocamento do eixo do problema coloca a ação nas mão de uma abstração, o samba.

As canções de Gilberto Gil são exemplares nesse tipo de confusão. Em *Louvação* (parceria de Torquato Neto), o cantador, que fala na primeira pessoa, enfatiza logo de saída seu critério e sua capacidade de julgamento:

"Vou fazer a louvação
do que deve ser louvado
quem estiver me escutando
atenção, atenção
que me escute com cuidado
louvando o que bem merece
deixo o que é ruim de lado."

Mais adiante, criteriosamente, procede à seguinte louvação:

"... louvo a paz pra haver na terra
louvo o amor que espanta a guerra..."

É impressão minha ou é mesmo *Make love not war* em versão nativa?

Mas não é só isso que há nessa canção. Tem mais. Por exemplo:

"... louvo o jardim que se planta
pra ver crescer a roseira
louvo a canção que se canta
pra chamar a primavera..."

Os dois primeiros versos trazem à mente do ouvinte o rico significado de espectação passiva do "cultiver son jardin". Acentuado pela relação do espectador ("ver") face ao espetáculo que se cumpre espontâneamente: o crescer é da natureza das roseiras. Os dois últimos versos caem no desvio mágico, em que o papel do cantor é fazer as coisas acontecerem tendo por único instrumento a canção. E é muito razoável que um compositor-cantor louve aquilo que êle próprio faz.

Outra das canções de Gilberto Gil, *Lunik 9,* é uma confusão só, do início ao fim. De fato, é aparentada do *Cordão da Saideira* de Edu Lôbo. Gilberto Gil lamenta o progresso tecnológico porque traz alterações nas relações humanas. O que implica, de certo modo, numa aprovação do "status-quo". Não é de todo absurdo o que Gil diz inicialmente:

"... e lá se foi o homem

conquistar os mundos, lá se foi
lá se foi buscando
a esperança que aqui já se foi..."

Mas resta saber em nome de que Gilberto Gil compõe uma canção melancólica sôbre o primeiro foguete espacial a chegar à Lua. Parece que é mesmo em nome de certos elementos líricos que confundem a questão, que não continuam a linha anunciada nos versos acima, e que têm implicações sentimentais e saudosistas:

"Poetas, seresteiros, namorados, correi
é chegada a hora de escrever e cantar
talvez as derradeiras noites de luar..."

Isto é: a esperança já não existe, mas em compensação ainda temos luar. E por isso faz-se um apêlo, não para estabelecer uma nova esperança ou uma razão de viver, mas para cantar algo que está em vias de desaparecer (é o que diz a canção). Canta-se aquilo que está acabando, não aquilo que está começando. E, como sempre, a grande tarefa coletiva é cantar. A única.

Um caso curioso de incoerência quanto à função da canção reside no fato de se admitir que o ouvinte não a ouça. O melhor e mais chocante exemplo disso está na *Disparada*, de Vandré e Théo, na parte final:

"...Se você não concordar
não posso me desculpar
não canto para enganar
vou deixar você de lado
vou pegar minha viola
vou cantar noutro lugar."

Êste final arruina um belo testemunho de como uma consciência nasce da experiência. Para que serviu o nascimento dessa consciência? O boiadeiro-narrador conta sua trajetória numa canção e as conclusões aparentemente radicais a que chegou, e diz que se alguém não concordar êle se retira. Posso imaginar várias alternativas mais eficazes: continuar a cantar até que o ouvinte se convença; quebrar a viola na cabeça do ouvinte; matá-lo; etc. O boiadeiro-narrador assumiu sua consciência, a duras penas, com conseqüências de parto da montanha. Em vez de utilizar sua consciência para uma ação por ela determinada, limita-se a sair cantando por aí. E, o que é pior, só para quem quiser ouvir, disposto a se retirar ao menor sinal de descontentamento.

Descontentamento que, na realidade, não ocorre. O ouvinte continua ali, no auditório de TV, no teatro, perto do rádio ou da vitrola, dando sua atenção ao que está sendo cantado. E se sente lisonjeado, porque não é como os outros de que a canção fala, outros que não concordam com o que a canção diz. Dêsse modo é assegurada a cumplicidade entre autor e público. Cada ouvinte se diz: "eu não sou dêsses, eu estou aqui ouvindo e gostando". E o autor ganha panca de valente e corajoso, porque ousa cantar coisas que desagradam a muita gente. E, como tudo se passa ao nível da canção, ninguém percebe que aquilo que o cantor-autor faz é o mesmo que sua personagem diz que faz: êle canta porque o público gosta, se o público não gostar êle pega sua viola e vai cantar em outro programa.

A mesma incoerência reaparece na *Roda* de Gilberto Gil. Por quatro vêzes são repetidos êstes versos, com pequenas modificações, servindo de refrão às denúncias feitas ao longo da canção; transcrevo aqui a primeira ocorrência:

"... quero ver quem vai sair
quero ver quem vai ficar
não é obrigado a me ouvir
quem não quiser escutar".

Cada ouvinte é declarado livre de ouvir apenas o que deseja. Se a canção não o agrada, êle se retira e tudo continua como sempre. Mas, naturalmente, todos os ouvintes seguem ouvindo e se achando progressistas.

Outras vêzes, a relação de cumplicidade entre autor e público se resolve em ameaça direta, porém colocada num vago futuro. Ameaça a alguém que não o ouvinte, é claro:

"Vim aqui só pra dizer
ninguém há de me calar
se alguém tem que morrer
que seja pra melhorar.
.....
você que não me entendeu
não perde por esperar."
(Vandré, *Réquiem para Matraga*)

O desejo de definir a função da canção aparece freqüentemente. Ora, num momento de desânimo, é posta em dúvida a eficácia possível:

"...não, nem há porque seguir cantando
só para explicar
não vai nunca entender de amor
quem nunca soube amar."
(Vandré, *Pequeno concêrto que virou canção*)

Ora, como no *Porta-estandarte* de Vandré e G. Lona, é afirmada, embora evôlta em negativas, a importância da canção para o ouvinte:

"... e não cantava se não fôsse assim
levando para quem me ouvir
certezas e esperanças..."

Volta e meia êsse desejo de definir a função da canção se transforma em auto-justificação. Como o autor opera em contradições insolúveis, confundidas para que possam ser engolidas pelo público e por êle mesmo, o pêso da inconsistência se torna insuportável e provoca uma justificação, quase um pedido de desculpas:

... desce o teu rancho cantando essa
tua esperança sem fim
deixa que a tua certeza se faça do povo
a canção
pra que o teu povo cantando o teu canto
êle não seja em vão."
(Vandré e G. Lona, *Porta-estandarte*)

O "povo, então, é quem legitima o ofício do compositor. Mas, se atento para que parcela do "povo" constitui o público dêsse tipo de canção, já me perco novamente na inconsistência. Validade da canção torna-se sinônimo de sucesso. Se o "povo" canta a canção que eu componho, ela é válida; se o "povo" não a canta, ela não é válida. Devo então compor sempre tendo em vista dar ao público o que êle quer. O que, me parece, não é grande novidade. Nem grande avanço.

Essa confusão entre almejar o sucesso (muito natural, não é?) e querer cumprir uma missão coletiva, aparece também na *Canção de não contar*, de Sérgio Bittencourt:

"...Meu canto
para ser um canto certo
vai ter que nascer liberto
e morar no assobio
do ocupado e do vadio
do alegre e do mais triste
.....
ai que bo[illegible]se eu ouvisse
o meu ca[illegible]o por aí."

Dar um alcance coletivo a seu canto, para além do sucesso, eis a preocupação que brota de um modo particularmente intenso na *Ventania*, de Vandré e Hilton Acioly:

"Meu senhor, minha senhora
vou falar com precisão
não me negue nesta hora
seu calor, sua atenção
a canção que eu trago agora
fala de tôda a nação."

De fato, o autor-cantor está implorando o calor e a atenção do público, com certa ingenuidade até. E precisa justificar o direito que julga ter a êsse calor e a essa atenção: direito que lhe confere sua missão coletiva, especificada no último verso. Uma declaração de princípios ao nível da auto-justificação é o fêcho da *Ventania*:

"...cantador não por dinheiro
por justo anseio geral."

Não é por dinheiro não; o dinheiro é um pormenor que por acaso vem junto. A necessidade do cantar tem outra determinação, o tal "anseio geral". Agora, como legitimar êste anseio geral? Porque não é qualquer anseio geral que deve ser atendido, como por exemplo o anseio geral pela mulher do próximo, o anseio geral por dinheiro, o anseio geral pela irresponsabilidade quanto aos destinos do mundo. O mais seguro é não tentar legitimar por argumentação e limitar-se à mera declaração: "por justo anseio geral". Mas quem é que declara que é justo? O próprio autor-cantor. É êle quem coloca a necessidade de seu canto numa solicitação que vem dos outros, e é êle o juiz que declara isso justo.

Dessa incoerência universal da MMPB quanto aos propósitos da canção, uma pergunta fica: será automistificação ou apenas mistificação do outro? O essencial — o caráter consolador dela — nunca é mencionado. Mas, na nebulosidade da MMPB, surge uma única vez, quase subliminarmente, uma fulguração de lucidez:

(*Alegria, alegria*)
"...e uma canção me consola..."

Tiremos o chapéu a Caetano Veloso: só êle ousou confessá-lo.

A Meta canção de Chico Buarque

No capítulo da canção que se propõe a si mesma como solução para os males do mundo, Chico Buarque exige um exame à parte. Tôda a sua obra constitui uma só e interminável reflexão sôbre a canção. Para que serve a canção, qual seu alcance e poder, o que é que ela pode dar ao ouvinte, qual o papel e a importância do autor, tais são os problemas que permeiam tôda a produção de Chico Buarque.

É possível reduzir — sem esquecer as traições que tôda redução implica — a obra de Chico Buarque a dois tipos fundamentais. De um lado está a metacanção pura, ou seja, a canção sôbre a canção, essencialmente lírica embora possa conter elementos narrativos. Pertencem a êsse tipo *Sonho de um carnaval, Tem mais samba, A banda, Roda-viva, Olê-olá, Realejo*, etc. De outro lado, a canção mediada por uma personagem que fala ou sôbre quem se ticos. Nêste tipo, não é mais o autor que medita em primeira pessoa sôbre a canção; entre autor e canção está colocada uma personagem cheia de pormenores anedóconta uma estória. Mas a música é impor-

tante para a compreensão do destino das personagens. (1)

Estas canções do segundo tipo são em geral composições "à maneira de" (de Noel Rosa, Sinhô, Ataulfo Alves, etc.), isto é, têm formas mais tradicionais. Enquanto é nas do primeiro tipo que aparecem as formas mais originais mais inventivas.

Se, na produção dos demais autores examinados se encontra uma preocupação difusa quanto ao seu ofício ("por que?" e "para que?" perguntam êles de vez em quando), essa preocupação é dominante em tôda a obra de Chico Buarque. E enquanto todos êles, de um modo ou de outro, acreditam ou fazem fôrça para acreditar no poder da canção, Chico Buarque traça limites bem definidos para êsse poder. Que é o de gerar felicidade e fraternidade, ambas efêmeras, com duração igual à duração de uma canção. É portanto oferta de consolação, mas exclusivamente ao nível da música. Suas canções nunca dizem que o cantar leva a alguma coisa que perdure depois que a canção termina. Não há ali proposta alguma que transcenda ao ato de cantar, que prometa algo além da curta alegria de cantar em comum. Quando a canção chega ao fim, também chegam ao fim a felicidade e a fraternidade por ela geradas. E é claro que essa concepção, limitando tanto o poder da canção como as virtualidades humanas de felicidade e fraternidade, vai a par com uma colocação taxativa da impossibilidade de mudança do mundo e do ser humano.

A banda, que foi até hoje o maior sucesso de Chico Buarque e é uma de suas mais completas metacanções, expressa a dôr do poeta ao registrar uma série de modificações que a passagem da banda causa nos sêres, modificações que se desvanecem assim que se deixa de ouvir o som da banda. E não é qualquer som: a banda passa "cantando coisas de amor". O som da banda traz uma ilusão momentânea de felicidade a quem o ouve, arrancando as pessoas de seu estado normal de solidão e sofrimento ("A minha gente sofrida/ despediu-se da dôr"), para o qual elas voltam quando cessa o som. E o poeta, mais lúcido que essas pessoas, sofre com isso:

"...Mas para meu desencanto
o que era doce acabou
tudo tomou seu lugar
depois que a banda passou.
E cada qual no seu canto
em cada canto uma dôr
depois da banda passar
cantando coisas de amor".

A canção, ou a música, aparece na obra de Chico Buarque sob vários nomes: banda, samba, refrão, chorinho, batucada, violão, cavaquinho, dança, festa, realejo, viola, carnaval, etc. Mas sempre com o mesmo significado: ela é o lugar da fraternidade e por isso o lugar da felicidade.

"Vem, que passa
teu sofrer.
Se todo mundo sambasse
seria tão fácil viver."
(*Tem mais samba*)

Êsses versos contêm um apêlo fraterno, uma promessa de alegria e a colocação no condicional da dança coletiva como solução para o sofrimento dos homens, condicional que acentua a impossibilidade da solução. O caráter efêmero da consolação intersubjetiva que a dança oferece é mais marcado em *Sonho de um carnaval*:

"Carnaval, desengano
deixei a dôr em casa me esperando
e brinquei e gritei e fui vestido de rei
quarta-feira sempre desce o pano.
.....
mão na mão, pé no chão
e hoje nem lembra não
quarta-feira sempre desce o pano.
.....
Era uma canção, um só cordão e uma vontade
de tomar a mão de cada irmão pela cidade..."

Como também em *Noite dos mascarados*:

"...Mas é carnaval
não me diga mais quem é você
amanhã tudo volta ao normal
deixa a festa acabar
deixa o barco correr
deixa o dia raiar
que hoje eu sou da maneira que você me quer..."

(1) *Quem te viu, quem te vê* ("Hoje o samba saiu / procurando você / ... / O meu samba se embalava / na cadência dos seus passos / ... / Hoje eu vou sambar na pista / ..."), *Teresa Tristeza* ("... ao menos sou sincero / que te adoro, que te quero / mas não sei viver sem carnaval"), *Rita* ("... e além de de tudo / me deixou mudo / o violão"), *Você não ouviu* ("Você não ouviu / o samba que eu lhe trouxe / ... / Você diz ... que o meu samba é plágio / é só lugar-comum / ... / A sua dança vai durar enquanto / você tem encanto / e não tem solidão. / No fim da festa há de escutar meu canto...), *Juca* ("Juca ficou desapontado / declarou ao delegado / não saber se amor é crime / se samba é pecado / em legítima defesa / batucou assim na mesa...", *Logo eu?* ("Essa morena, de mansinho, me conquista / vai roubando gôta a gôta / êsse meu sangue de sambista..."), *Com açúcar, com afeto* ("Vem a noite, mais um copo / sei que alegre ma non troppo / você vai querer cantar / Na caixinha um nôvo amigo / vai bater um samba antigo..."), *Fica* ("...Diga que o meu samba é fraco..."), *Lua cheia* ("...Meu violão ficou tão triste, pudera! / ... / E eu fiquei sem versos / e eu fiquei em vão"), etc.

Sonho de um carnaval e *Noite dos mascarados* se beneficiam, é verdade, do velho lugar-comum da música popular brasileira que é o tema da exaltação carnavalesca à qual se segue a tristeza da quarta-feira de cinzas. Mas a maneira de tratar o tema é característica do autor, como se verifica em *Carolina,* que não tem relação com carnaval:

"Carolina, nos seus olhos fundos
guarda tanta dôr
a dôr de todo êste mundo.
Eu já expliquei que não vai dar
seu pranto não vai nada ajudar
eu já convidei para dançar
é hora, já sei, de aproveitar.
Lá fora, amor,
uma rosa nasceu
todo mundo sambou...
.....
eu bem que avisei: vai acabar
de tudo lhe dei para aceitar
mil versos cantei para lhe agradar
agora não sei como explicar.
Lá fora, amor
uma rosa morreu
uma festa acabou..."
.....

E se êste Eu que fala nêste texto, no seu afã de consolar Carolina, convida-a para dançar e canta mil versos, em outra canção êle chama a atenção de Teresa para a única alegria que resta e que é a da confraternização no canto e na dança:

"...Diz que não tem café
diz que não tem feijão
nem sandália pro pé
nem aliança pro dedo da mão.
Oh Teresa, é tão pouca a tristeza
tem gente que nem carnaval não tem."
(*Teresa tristeza*)

Outras canções se detêm mais na impotência da música em oferecer uma solução permanente. O autor se debruça sôbre sua própria insuficiência:

"Estou vendendo um realejo
quem vai levar?
.....
Já vendi tanta alegria
vendi sonhos a varejo
ninguém quer mais hoje em dia
acreditar no realejo.
.....
Hoje em dia já não vejo
serventia em seu cantar
então eu vendo o realejo
quem vai levar?
(*Realejo*)

Além do desencanto presente, além mesmo da nota saudosista dada pela própria escolha do objeto — um instrumento musical de nosso passado suburbano — e reiterada pela contraposição entre passado e presente, persiste a oferta do "fazer música" para alcançar a felicidade, ainda que momentânea e ilusória:

"Quem comprar leva consigo
todo o encanto que êle traz
leva o mar, a amada, o amigo,
o ouro, a prata, a praça, a paz."
(*Realejo*)

Por vêzes, transparece o desânimo causado pela derrota da canção ante aquilo que é maior que a canção, que está fora da subjetividade, que está além da capacidade de um sujeito só mesmo que acompanhado da amada. Não basta o projeto privado para alcançar a felicidade:

"Ai, meu amor,
a sua dôr, a nossa vida
já não cabem na batida
do meu pobre cavaquinho.
Quem me dera
pelo menos um momento
juntar todo sofrimento
pra botar nêste chorinho.
Ai quem me dera
ter um chôro de alto porte
pra cantar com a voz bem forte
e anunciar a luz do dia.
Mas quem sou eu
pra cantar alto assim na praça
se vem dia, dia passa
e a praça fica mais vazia."
(*Um chorinho*)

Em *Roda-viva,* prevalece o sentimento da derrota da canção:

"...A gente toma iniciativa
viola na rua a cantar
mais eis que chega a roda-viva
e carrega a viola pra lá...
.....
O samba, a viola, a roseira
um dia a fogueira queimou
foi tudo ilusão passageira
que a brisa primeira levou..."

Mas é *Olê-olá* que faz o processo completo das possibilidades de consolação que a música pode dar. O próprio título, que se repete a intervalos no texto, é um apêlo fraterno, tal como o da banda. A canção inteira se resume ao esfôrço de um ser humano — o Eu que fala no texto — para impedir que outro ser humano chore, oferecendo-lhe em troca a consolação da música:

"Não chore ainda não
que eu tenho um violão
e nós vamos cantar..."

Como o canto solitário não resolve, o chamado é dirigido a outros para que colaborem na tarefa da consolação:

"Seu padre, toca o sino
que é pra todo mundo saber..."

Se a música existe e está aí para ser fruída ("tem samba de sobra"), quem sabe a persistência alcance algum resultado; é o que o poeta tenta explicar:

"Não chore ainda não
que eu tenho uma razão
pra você não chorar.
Amiga me perdoa
se eu insisto atoa
mas a vida é boa
para quem cantar..."

E o apêlo musical aos outro se faz mais insistente:

"Meu pinho toca forte
que é pra todo mundo acordar..."

Numa terceira tentativa, a argumentação vai-se tornando mais frágil e passa a ser feita em nome de uma mera impressão:

"Não chore ainda não
que eu tenho a impressão
que o samba vem aí..."

Todavia, o apêlo de fraternidade não atinge ninguém, nem as pessoas nem as abstrações (felicidade, luar, samba). E o poeta desiste, reconhecendo a impossibilidade de consolar sòzinho a outrem:

"...e você, minha amiga,
já pode chorar."

É verdade que as canções de Chico Buarque têm um lado simpático que revela um jovem em luta com seu próprio ofício. Que afinal de contas é um ofício público. Suas canções colocam a fraternidade como o mais alto valor humano e como a única via para a felicidade. Mas essa fraternidade e essa felicidade são encontradas sòmente no curto tempo que dura uma canção. Não existem fora da canção porque vivemos num mundo degradado onde os únicos momentos de espontaneidade e plenitude são os da "mão na mão" de um sambar coletivo. Ainda assim, o poeta se propõe a continuar causando êsses rápidos relâmpagos de fraternidade com suas can-ções.

Mas não é menos verdade que, tal como os demais autores, e embora com maior lucidez, também a única proposta das canções de Chico Buarque é: "cantemos". Seu fatalismo conservador e sua perspectiva cética negam a possibilidade de as coisas virem a ser diversas, negam que o homem seja sujeito da história e que êle possa — e deva — transformar o mundo. Não basta se debruçar sôbre a infelicidade humana e deplorar o destino alienado de cada indivíduo no mundo em que vivemos, se ao mesmo tempo se afirma que não pode ser de outro jeito: é-se, então, cúmplice do "status quo".

E daí?

Daí: não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. Como essa canção não é folclórica, mas semi-erudita, vale o cotejo com exemplos da mesma linha. Por isso, nem é preciso apelar para as canções de Brecht e Kurt Weil. Basta pensar n'*A Marselhesa*. Enquanto nossos autores oferecem ao público um confortável dia que virá, *A Marselhesa* diz que o dia já chegou:

"Allons, enfants de la patrie
le jour de gloire est arrivé."

Enquanto a proposta de nossos autores é "cantemos, porque o dia virá por si mesmo", a *Marselhesa* diz:

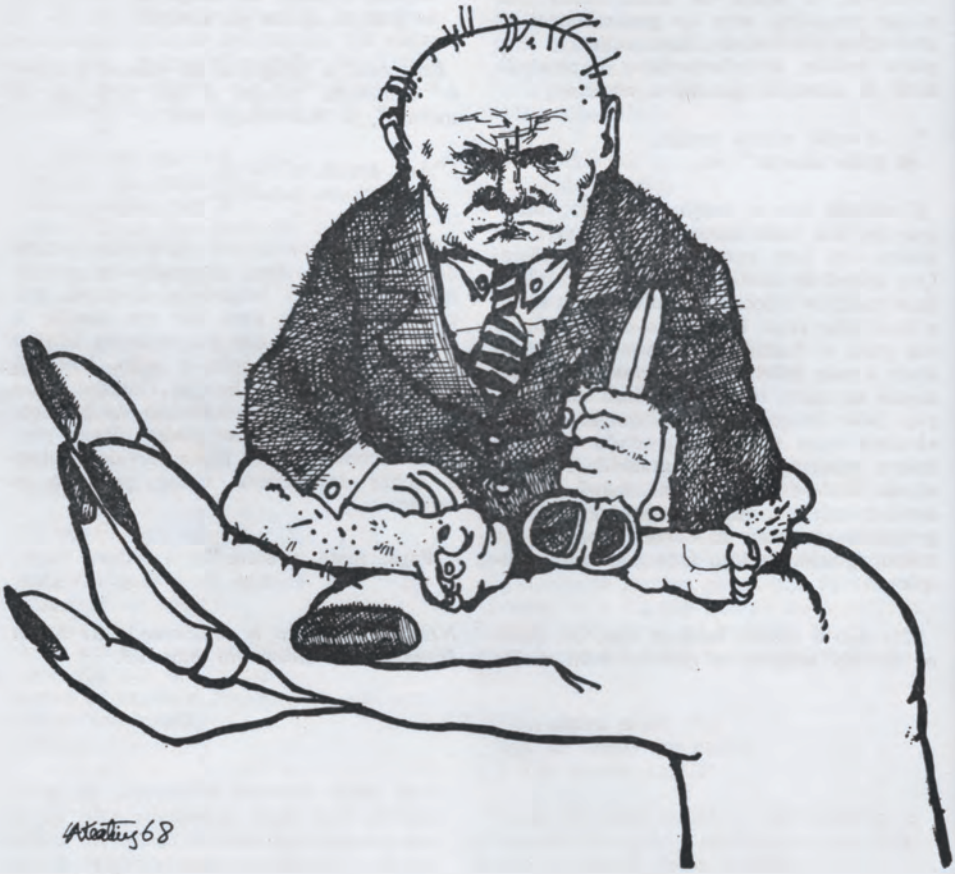
"Aux armes, citoyens,
formez vos bataillons."

Tampouco podem ser invocadas razões de prudência. Em circunstâncias muito mais difíceis foi lançado o *Carcará*, que está aí, solitário, para pôr em cheque a afirmação de que não há nenhuma canção brasileira que proponha a ação. Não há nenhuma, de fato. Exceto *Carcará*, Que foi um sucesso extraordinário de público, donde também não se poder alegar prudência comercial. A única dúvida cabível é achar insuficiente como proposta o refrão:

"Pega, mata e come."

NOTA: Agradeço a colaboração de Sílvia Werneck na coleta do material.

Censura



Contra a censura

Censura é assunto que domina em qualquer encontro de cineastas brasileiros. Foi a tônica no último Festival de Brasília, ameaçado até de não se realizar por causa da atuação do chefe em exercício do Serviço de Censura. Foi a técnica do Encontro do Cinema Nôvo, realizado em São Paulo no início do ano.

De 1964 para cá, a censura federal se tornou mais drástica, mais arbitrária. Não há um só filme brasileiro importante que não tenha enfrentado problemas criados pelo Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública.

Debilidade da censura

Cabe, inicialmente, ressaltar que, apesar das aparências e da agitação que provoca, o Serviço de Censura não é um órgão forte; é um órgão fraco, extraordinàriamente sujeito a pressões, que serve aos podêres fortes. Primeiro êle é enfraquecido porque suas decisões não são válidas em âmbito nacional. Opinando sôbre a matéria, o Supremo Tribunal Federal achou que "a censura federal tem direito à primeira palavra sôbre os filmes censurados, podendo a censura estadual modificar o critério da censura do filme e até mesmo proibí-lo". O que não pode a censura estadual é permitir exibição de filmes proibidos pela federal, ou baixar o nível de idade. Mas pode sempre praticar ato mais rigoroso que a federal. Isso porque os estados têm competência para policiar e a censura estadual (atividade policial) é portanto capacitada para proibir o filme no território de sua jurisdição. O padre e a moça foi liberado para todo o território nacional, mas não passa em Minas Gerais. Deus e o diabo também, mas não passa no Maranhão. A palavra da censura federal tem um valor bem relativo diante de qualquer polícia estadual

A autoridade do Serviço de Censura é também colocada em cheque pela frequência com que o Ministro da Justiça revogou parcial ou totalmente as suas decisões relativas a filmes brasileiros. O caso de Terra em transe acabou de desmoralizar o órgão.

E não houve nenhum chefe de censura que tenha conseguido (nem talvez tentado) dar real pêso e autoridade às decisões de seu serviço. Tal debilidade foi perfeitamente evidenciada nos momentos em que a censura, diante de matéria delicada, não conseguia assumir a responsabilidade da decisão; fitas liberadas após terem sido apresentadas a membros do govêrno, deputados, intelectuais, etc., e sobretudo militares que dão a sua autorização. Caso de Os Fuzis ou Noite vazia. Às vêzes o chefe da censura nem assume a responsabilidade de assinar o certificado, como ocorreu com O desafio, cujo certificado, após meses de hesitação e irresolução (que devemos considerar como uma efetiva interdição, só que não legalizada), foi finalmente assinado pelo chefe do DFSP.

É claro que um órgão dêste tipo, sujeito a todo tipo de pressões civis, eclesiásticas e militares que podem levar a censura a revogar ela mesma suas próprias decisões, nos casos relativamente freqüentes de proibição de filmes que já tinham sido liberados. O próprio Sr. Romero Lago reconheceu estar cedendo a pressões civis e eclesiásticas ao proibir O padre e a moça que fôra liberado. Fê-lo com constrangimento, acrescentou.

Quer dizer que a luta contra a censura não é realmente contra o Serviço de Censura, mas, através dêle, contra o cerceamento à liberdade de expressão, criação e cultura, cada dia mais intenso no Brasil e no qual têm interêsse diversas áreas do país.

A luta de caso em caso

A finalidade da luta dos cineastas contra a censura só pode ser uma: abolição completa da censura. A única forma tolerável de censura seria exclusivamente a de juízes de menores que se restrinjam a fixar limites de idade para o ingresso nos cinemas de

pessoas que tenham menos de 18 anos e não sejam acompanhadas pelos pais. É o máximo tolerável. A Abolição da censura não é uma utopia: é uma tendência que se verifica em diversos países entre os quais os Estados Unidos, onde foi revogado o Código Hays.

Hoje, não há condições para os cineastas apresentarem ao govêrno a abolição da censura como plataforma de diálogo já que a censura é apenas uma faceta da situação geral que atravessa o Brasil. Tampouco os cineastas podem propor outra forma de censura. Não teria sentido êles sugerirem outros esquemas de censura que julgassem mais inteligente ou mais amena. Porque êsse indiscutìvelmente não é o trabalho dêles. E também não interessa dar apenas outra feição à censura, o que não alteraria muito as coisas.

Nessas condições, a luta dos cineastas contra a censura não obedece a um programa geral, mas caminha de caso em caso. A luta contra a censura deve permanecer constantemente acesa. Seria perigoso para o público como para o cinema, que passasse mês em que não haja conflito entre a censura e os cineastas ou outro setor das atividades artísticas. O assunto não pode esmorecer, essa luta tem que ficar sempre na ordem do dia. Mas deve-se reconhecer que, na etapa atual dos acontecimentos, da censura depende a luta ficar ou não na ordem do dia.

É provável que atualmente os cineastas façam as suas fitas sem se orientar pelo que poderá achar ou não achar a censura. Inclusive porque é imponderável (uma prostituta teve os seios nús cortados em O engano, outra prostituta não teve os seios nús cortados em A margem. Será porque a primeira é branca, e preta a segunda? Ou porque a primeira é vista em plano geral, e em primeiro plano a segunda?). Embora uns poucos diretores não deixem de pensar na censura, senão durante o roteiro e as filmagens, pelo menos durante a montagem, o cineasta em geral realiza sua fita como se a censura não existisse, atitude sadia que não representa um gesto de provocação, apenas o exercício de um direito fundamental que assiste ao artista.

O filme assim feito chega à censura e é por ela atacado. Quer dizer que — na etapa atual da luta — à censura pertence a iniciativa de criar os casos. A luta contra a censura não é portanto uma iniciativa dos cineastas, mas sim resposta a uma provocação. É um estágio que deverá ser superado, porque, com uma censura que fôsse menos de quartel e um pouco mais hábil (e certos setores governamentais percebem com certeza que a atual censura incompatibiliza inùtilmente áreas do povo brasileiro com o govêrno e devem estar querendo uma censura ao mesmo tempo mais eficiente e mais sutil), seremos menos provocados pelo govêrno (ou provocados diferentemente) e corremos o risco de ver a nossa luta fraquejar.

Comprova-se essa situação quando, deixando a censura de provocar o cinema, a luta dos cineastas regride. É o que se verificou em fevereiro-março: quando a censura atacou o teatro e deixou de proibir e cortar filmes, não só a classe cinematográfica se apaziguou, como ela foi incapaz de se juntar à classe teatral no movimento em defesa da liberdade de expressão. Essa situação foi menos sensível no Rio do que em São Paulo, onde a classe cinematográfica é menos politizada. Mas a calmaria que passou a reinar no meio cinematográfico quando a censura partiu para investir contra o teatro, deixou claro que o movimento é uma reação e que êle não tem a iniciativa de ação.

A perspectiva do Ministro da Justiça

O atual Ministro da Justiça tomou verbalmente posição a favor dos cineastas, em nome da liberdade de expressão e criação, contra a censura. A atitude do Ministro abre uma perspectiva de luta por revelar área de conflito no seio do govêrno (o conflito relativo à censura é aspecto de um conflito mais extenso) e porque o Ministro tem atuado em função dos casos concretos e específicos levantados. O Sr. Gama e Silva — como o fizera antes, em alguns casos, o Sr. Mílton Campos — revogou decisões da censura. Esta atitude é excelente, porque desmoraliza o Serviço de Censura que vê as suas decisões anuladas por um escalão superior, e porque obedece ao ritmo de nessa luta: caminhar de caso em caso.

No entanto, a atitude do Ministro mudou quando planejou para o problema uma solução global, que visa antes de mais nada acabar com o policialismo. Essa nova atitude talvez não seja tão benéfica quanto a outra. O pronunciamento do Ministro traz uma certa esperança, sem dúvida, mas devemos reconhecer, com o editorial do Jornal do Brasil de 7.1.68 que o Ministro "fala cauteloso, como quem teme de repente que

uma voz mais forte cale a sua" e que "diante da escassa autoridade que o Ministro demonstra ter diante da Polícia, é de que a modificação prometida não vai resultar em grande coisa". Assim mesmo, as promessas de tão alta autoridade governamental levam parte de nossos colegas a achar que o problema de censura, se não está solucionado, está pelo menos bem encaminhado, isso antes mesmo de as palavras virarem ação, isso num momento em que as palavras perderam sua significação no govêrno brasileiro, quando o próprio Ministro da Justiça já em 22.5.67 prometeu para breve a reformulação da censura e até hoje nada aconteceu. Então um dos primeiros efeitos da atuação do Ministro pode ser o enfraquecimento e eventual esvaziamento da luta, entrando as vítimas da censura num esquema totalmente paternalista. Finalmente conseguimos encontrar um protetor nêste govêrno, então estamos salvos! Portanto, a atitude do Ministro da Justiça deve ser encarada por nós sempre com reserva. Não imaginemos que o Ministro, que afinal pertence a um govêrno contra o qual lutamos, resolverá os nossos problemas no nosso lugar. A atitude do Ministro não justifica nenhum descanso de nossa parte. Devemos manter em relação a êle uma atitude de reserva e advertência e apoiar as medidas que tomar quando nos parecerem convenientes; isto não quer dizer que o Ministro não seja atualmente um dos elementos importantes da luta.

Por outro lado, assim como ocorre com a classe cinematográfica, a atitude do Ministro é reflexa e não lhe pertence a iniciativa de sua ação. Êle reage ao apêlo da classe, portanto à provocação da censura que motiva o apêlo da classe. A prova é que, quando a censura investe contra o teatro, as pressões da classe teatral sôbre o Ministro aumentam e diminuem as da classe cinematográfica, e o Ministro esquece as promessas feitas aos cineastas, para atender tão sòmente ao teatro.

O Ministro propõe a criação de um Conselho Federal de Censura. Da criação dêsse órgão, muito não se deve esperar, porque a censura de diversões públicas (e aos olhos da lei, cinema é diversão pública) é, pela Constituição atribuição da Polícia Federal. Uma remodelação profunda da censura exigiria a alteração da Constituição, possibilidade remota. Inclusive com a reforma que pretende o Ministro, a censura cinematográfica continuará sendo policial. Ao Conselho caberia então uma primeira tarefa: "dar, indiretamente, a orientação a ser adotada pelos censores federais." É pouco provável que a mentalidade policialesca que impera na censura manifeste sensibilidade à orientação indireta dêste Conselho. Por outro lado, quem nomear para tal Conselho? Pessoas reconhecidas como de alto gabarito na cultura brasileira. Se as pessoas forem realmente de alto gabarito, não aceitarão (conforme já ressaltaram Carlos Drummond de Andrade e Paschoal Carlos Magno). O simples fato de aceitar o convite já prejudicará o alto gabarito. O nível dêstes censores será forçosamente o de pessoas que possam aceitar tal convite. Não resta dúvida que êste Conselho será mais inteligente, eventualmente mais liberal nas suas intenções, que o Serviço de Censura. Mas o que dá fôrça à nossa luta é justamente a arbitrariedade grosseira e a recusa total de diálogo com os intelectuais que caracterizam a atual censura. Devemos encarar como muito mais perigosa uma censura sútil, inteligente, que não provoque escândalos, não insulte os artistas, dialoque com êles consiga dividir a intelectualidade, trabalhe na sombra, e que tenha dos filmes uma compreensão mais profunda que aquela dos atuais censores. Uma censura inteligente pode dissolver a nossa luta, pelo menos num certo momento.

Outra atribuição do Conselho seria a de "decidir sôbre os recursos contra interdições e cortes da censura", ou seja, o Conselho teria função de última instância, o que cabe atualmente ao próprio Ministro: "dizer, em última instância dos recursos contra as decisões da censura, após o pronunciamento do diretor da Polícia Federal de Segurança". Assim, o trabalho feito atualmente pelos artistas junto ao próprio Ministro, seria burocratizado, haveria entre o Ministro e os artistas um amortecedor que, sem a menor dúvida, prejudicará o trabalho que vem sendo feito. As pressões da área cultural do país que recaem sôbre o Ministro, recairão sôbre um órgão de muito menos autoridade e prestígio do que o próprio Ministro. Por outro lado, as pressões que sem dúvida existem, por parte da área militar não incidirão mais sôbre o Ministro que, de certo modo, se verá um pouco desafogado, mas sôbre o Conselho que terá menos resistência, que será mais fácil dobrar, tanto mais que agora o Conselho Nacional de Segurança tem o seu representante dentro do próprio Ministério.

É portanto impossível ser favorável a êste Conselho Federal de Censura. Que a censura fique onde está — aliás ela não vai sair mesmo. Que o Ministro da Justiça permaneça como última instância e que se disponha a revogar as interdições e cortes impostos pela censura federal à medida que os casos vão surgindo. A outra solução é a abolição da censura.

E que os filmes continuem a ser feitos como se não houvesse censura.

Brasil surrealista

A 9 de abril de 1965, o então presidente da República, Marechal Castelo Branco, inaugurou o nôvo prédio do Departamento Federal de Segurança Pública. Nesta ocasião, o chefe do Departamento, General Riograndino Kruel, pronunciou um discurso de que extraímos o trecho seguinte:

> "Por sua vez, a Polícia Federal entre os serviços de relevância conta o da polícia rodoviária e o de censura de diversões públicas, o primeiro com a responsabilidade de supervisionar milhares de quilômetros de estradas de rodagem federal, sob os mais variados aspectos, e o segundo, com as atribuições de examinar os filmes cinematográficos, nas unidades da Federação, mediante os certificados expedidos pelo órgão de chefia que aqui, nêste flamante auditório, fará uma censura honesta, elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificados."

Um filme nacional não deve

a) conter cenas imorais, expressões obscenas ou gestos capazes de ofender o decôro público; b) poder exercer influência nefasta no espírito infanto-juvenil, pelas cenas de crueldade, desumanidade ou de crimes; c) fazer apologia de anomalias, vícios ou perversões que possam induzir aos maus costumes ou sugerir a prática de crimes; d) ridicularizar grupos sociais, credos religiosos e seus ministros; e) servir para explorar as crendices e incitar superstições; f) conter efeitos visuais e auditivos que possam causar alarme ou pânico; g) poder prejudicar a cordialidade de relações diplomáticas com outros povos; h) difundir preconceitos raciais ou de classes; i) ser portador de mensagem política incompatível com o regime vigente no país ou que de qualquer forma fira a dignidade brasileira ou venha a apresentar riscos à segurança nacional; j) fazer promoção pessoal de pessoas que, pela prática de atos caracterizadores de corrupção e subversão, se encontrem privados de seus direitos políticos; k) divulgar conhecimento de fato inconveniente à segurança nacional; l) conter alusão depreciativa aos podêres civis e seus agentes, ou às fôrças armadas, estimulando o descrédito das instituições nacionais e desencorajando os sentimentos coletivos de amor à pátria; m) não ser falado nem ter legenda ou dublagem em português.

Êstes são os critérios de julgamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas órgão do Departamento Federal de Segurança Pública. Como se verifica, os autores destas normas evitaram tôda e qualquer forma de definições, logo é mais seguro plantar mandioquinha do que fazer cinema.

Oficialmente baseados nestas normas, nos últimos anos, os censores atacaram:

1964

OS CAFAJESTES (Ruy Guerra) — A história d'os Cafajestes com a censura é longa. O filme foi finalmente liberado, quando foi proibido para o Estado de Minas Gerais pelo Governador Magalhães Pinto, proibição mantida pelo Supremo Tribunal Federal. Até hoje proibido em Minas.

NOITE VAZIA (Walter Hugo Khouri) — Inicialmente proibido, o filme foi liberado com cortes, após gestão junto ao Ministro da Justiça e uma projeção para uma "numerosa comissão integrada por deputados, intelectuais, censores, militares e representantes dos Ministérios da Justiça e Educação". Em início de 1966, voltou a ser proibido para todo o território nacional, sob o pretexto de que os cortes não tinham sido efetuados, o que negou o diretor. Em seguida, foi liberado. Em meados de 66, foi de nôvo interditado, em conseqüência de reclamações vindas do Paraná, e submetido a nova censura.

SUPERBELDADES (Primo Carbonari) — Tinha sido liberado, quando o chefe da polícia do Departamento Federal de Segurança Pública proibe a fita e determina abertura de inquérito no Serviço de Censura para apurar a quem cabe a responsabilidade pela "liberação ilegal" do filme. Posteriormente liberado.

VIDAS SÊCAS (Nelson Pereira dos Santos) — Liberado pela censura federal, o filme é retirado de cartaz em Salvador, e fechado o cinema que o exibia.

O TROPEIRO (Aécio de Andrade) — Proibido pela censura federal quando já se encontrava em exibição.

1965

O DESAFIO (Paulo Cesar Saraceni) — Vítima durante meses de uma proibição não oficializada, foi liberado com corte na faixa sonora, tendo sido o certificado assinado pelo próprio chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, já que o Serviço de Censura não conseguia assumir responsabilidade diante do filme. Em 1967, a fita é vítima de outra proibição não oficializada: não consegue obter o certificado de exportação, que não é nem concedido nem negado.

MAIORIA ABSOLUTA (Leon Hirzman) — Documentário de curta metragem, foi proibido pela censura de diversos estados e provocou a abertura de um IPM, conforme "Correio da Manhã" de 11.3.67.

À MEIA NOITE LEVAREI A SUA ALMA (José Mojica Marins) — Liberado pela Censura Federal, foi proibido, quando já se encontrava em exibição, no Rio Grande do Sul.

1966

O PADRE E A MOÇA (Joaquim Pedro de Andrade) — Após ter sido liberado sem corte para todo o território nacional pela censura federal, foi interditado para todo o território nacional pela censura federal. Isso em conseqüência de pressões eclesiásticas. Posteriormente liberado, continua proibido no Estado de Minas Gerais. Quatro fotografias publicitárias do filme foram proibidas.

AMOR E DESAMOR (Gerson Tavares) — Liberado com quatro cortes.

MENINO DE ENGENHO (Walter Lima Júnior) — Liberado para maiores de 10 anos, o limite de idade sobe abruptamente em Minas Gerais até 16 anos, devido às suas "cenas sexuais exarcebadas".

HISTÓRIA DE UM CRÁPULA (Jece Valadão) — Liberado com corte, posteriormente proibido em Curitiba.

UM RAMO PARA LUÍSA (J. B. Tanko) — Inicialmente liberado, o filme foi em seguida proibido, quando em exibição em Curitiba.

OS VENCIDOS (Glauro Couto) — Liberado pela Censura Federal, foi proibido no Paraná.

OPINIÃO PÚBLICA (Arnaldo Jabor) — Documentário de longa metragem, foi liberado mediante três cortes.

1967

TÔDAS AS MULHERES DO MUNDO (Domingos de Oliveira) — Inicialmente proibido até 21 anos, foi em seguida liberado para 18 anos, com um corte.

TERRA EM TRANSE (Glauber Rocha) — Proibido para todo o território nacional por uma portaria de 19.4.67 que só foi publicada uma semana depois, enquanto o

filme já tinha sido convidado pelo Festival de Cannes. Foi interditado por conter "propaganda marxista subliminar". O chefe da censura, Sr. Romero Lago, declara que o filme, "além de ser exageradamente irreverente para com as autoridades constituídas, ainda é de péssima qualidade" e que, mesmo que obtivesse o certificado de censura, não obteria o visto de "boa qualidade" de tão ruim. Liberado sem corte por intervenção do Ministro da Justiça. Escolhido pelos críticos de Belo Horizonte para o ciclo "Os 10 Melhores do Ano", o filme teve sua sessão única impedida pela Polícia em março de 1968.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER (José Mojica Marins — Liberado mediante uma alteração — o herói, que morria negando a existência de Deus, morre agora afirmando a sua fé.

O & A (João Silvério Trevisan) — Curta metragem que acompanha o espetáculo teatral O & A. Documentário sôbre a violência no mundo, foi liberado com corte de partes referentes ao Brasil. O filme conservou sua duração original, pois as partes cortadas foram substituídas por pontas brancas marcadas com um X.

EL JUSTICERO (Nelson Pereira dos Santos) — Liberado com cortes na faixa sonora.

O ENGANO (Mário Fiorani) — Proibido até 21 anos com corte.

O MENINO E O VENTO (Carlos Hugo Christensen) — Liberado com corte na faixa sonora.

FÉRIAS NO SUL (Reinaldo Pais de Barros) — Foi retirado de cartaz, quando em exibição no Rio, "por conter expressões consideradas depreciativas às Fôrças Armadas". Posteriormente liberado com o corte da palavra "milico" e das frases — "quem gosta de milico é fuzil — um presidente civil eleito pelo povo — e puxar o saco dêles, porque êles estão por cima."

A FALÊNCIA (Ronaldo Duarte) — Curta metragem (16 mm) ameaçado de proibição em todo o território nacional, conforme "Correiro da Manhã" de 9.1.68 e denúncia dos participantes do III Festival de Brasília.
OS FUZIS (Ruy Guerra) — Proibido para televisão.

BRASÍLIA, CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA (Joaquim Pedro de Andrade) — Foi solicitada, e obtida, apenas a autorização para projetar o filme no quadro do Festival de Brasília de 1967, mas o General Juvêncio Façanha já informou a imprensa estar decidido a não permitir sem cortes a liberação do filme, não tanto pelo que considera instigação social, mas por fazer propaganda de pessoas com direitos políticos cassados.

COLAGEM (David Neves) — Curta metragem, liberado com um corte. Antologia, o filme reproduz a cena do banho de Luíza Maranhão em *Barravento*: esta a cena cortada, que não o foi na fita original. A cópia devolvida ao diretor foi mutilada pela censura federal.

EDU CORAÇÃO DE OURO (Domingos de Oliveira) — Liberado com corte na faixa sonora.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (Glauber Rocha) — Liberado sem corte para todo o território nacional e já exibido em quase todo o Brasil desde 1964, o filme é proibido em São Luís do Maranhão por um major do Exército.

BEBEL, GAROTA PROPAGANDA (Maurice Capovilla) — Liberado mediante corte de uma seqüência de oito minutos, que faz desaparecer uma personagem e torna o filme inintiligível. Isso porque a fita conteria expressões consideradas depreciativas aos deputados: um deputado atropela uma criança e é agredido por um mau sujeito. O diretor não aceitou a decisão da censura, que acabou por liberar o filme desde que fôsse individualizado o deputado; o homem ficou com o nome de Dorival Cajazeiras.

O PEQUENO MUNDO DE MARCOS (Geraldo Vietri) — Liberado pela censura "com corte na trilha sonora da cena onde aparecem cavalos enquanto na trilha sonora se ouve "médico, dentista, advogado, general...". O diretor concordou com o corte, no entanto, à sua revelia, a fita foi exibida na Guanabara com a supressão da seqüência inteira, e não apenas com os cortes indicados pelo certificado de censura.

CARA A CARA (Júlio Bressane) — Liberado mediante corte de uma seqüência. O diretor não aceitou a decisão da censura e recorreu ao Ministro da Justiça, sem resultado até o momento. A cópia entregue à censura federal foi devolvida mutilada.

AS SETE FACES DE UM CAFAGESTE (Jece Valadão). A Gazeta de Notícias (Rio) de 26.4.68 denuncia que a censura "está de ôlho" em cima da fita.

FOME -DE -AMOR -Nelson Pereira dos Santos). O Estado de S. Paulo de 19.5.68 denuncia que esta fita já apreciada por várias comissões de censores, está ameaçada de proibição total para todo o território nacional.

Curso para aprender a cortar fita

Em 1965, os censores seguiram um curso ministrado pela Academia Nacional de Polícia, com professôres civis e militares, brasileiros e estrangeiros. Publicamos a seguir três apostilas dêste curso.

A ação psicológica comunista

1. Teoria dos reflexos condicionados

Os trabalhos de Ivan Petrovich PAVLOV sôbre a atividade nervosa superior, de que resultaram a chamada teoria dos reflexos condicionados, vem sendo utilizados pelo partido Comunista da União Soviética como um dos instrumentos de propaganda e de aliciamento de adeptos e simpatizantes.

Já em 1921, V. I. Lenine dissera que a obra de Pavlov não só servia aos progressos da ciência em geral, mas também se considerava de interêsse social e coletivo do nôvo Estado Soviético e em benefício real para todos os povos e exarara um Decreto para que fôssem asseguradas ao cientista e seus discípulos, as condições indispensáveis ao pleno desenvolvimento de seu trabalho criador.

Com base nos experimentos de Pavlov, os comunistas criaram as técnicas da "lavagem cerebral" e de "reeducação cerebral" largamente utilizadas nos prisioneiros de guerra da Coréia e do Vietnam-do-Norte.

Pode parecer que sòmente contra êsses grupos reduzidos têm os vermelhos empregado e com bastante êxito, os métodos preconizados por Pavlov e seus seguidores; entretanto, a teoria dos reflexos condicionados está presente em tôda a propaganda lançada contra o mundo livre e sua larga aplicação mostra que os soviéticos consideram-na uma arma de longo e profundo alcance na tarefa de minar as consciências democráticas.

A teoria original de Pavlov e suas experiências com cães, foi profundamente desenvolvida com propósitos ideológico-políticos pelos técnicos do PCUS e hoje afirma que os reflexos e o comportamento do homem são governados por sinais — condições sociais, palavras e comunicações em massas, as quais, a seu turno, são perfeitamente controláveis por processos científicos. O comportamento humano será então decidido por fatores "objetivos" e até que ponto êsses fatores podem ser manobrados é fixado, a priori, "dentro dos interêsses do Partido Comunista e da União Soviética". O indivíduo passa a ser "telecomandado" pelo Estado, pelo partido, pelos dirigentes maiores da estrutura burocrática — seus processos psicológicos são manipuluados, fixados, destruídos ou modificados e o ser humano é assim "transformado num ser dócil e obediente aos propósitos comunistas.

A teoria calcada na tese de que o comportamento de indivíduos, grupos, classes e nações pode ser manipuluado através do condicionamento de reflexos, da mesma maneira que Pavlov fixou nas situações em que os animais eram privados de alimentos e submetidos a excessivos tilintar de campainhas e toques de sinetas, tem sido extremamente útil à propaganda soviética e é fàcilmente perceptível na repetição monótona e na apropriação de palavras e frases que atuam como o tilintar de uma campainha.

Não só no que respeita à propaganda externa, mas sobretudo em relação ao comportamento do cidadão soviético na sociedade socialista, a teoria dos reflexos condicionados tem sido de alta valia para os dirigentes comunistas, permitindo controlar as massas através de adequada regulamentação do trabalho, da alimentação, do lazer, das diversões, dos interêsses sociais, enfim de tôda a comunidade. Sôbre o asuunto são altamente elucidativos os depoimentos dos estudantes estrangeiros que, simpáticos à causa, têm sido contemplados com bolsas de estudo e matriculados em universidades russas, em particular a Universidade Patrice Lumumba de Moscou. Tal conduta é tanto mais chocante quando se sabe que os dirigentes vermelhos vêm utilizando conscientemente, os trabalhos de Pavlov e seus seguidores no sentido de mediante a manipulação de estímulos, criar distúrbios psicológicos nos sêres humanos, sobretudo no sentido de destruir ou debilitar o desejo de ação independente ou "ânsia de liberdade", inerente a qualquer ser humano ou animal. Essa criação artificial da insanidade, que alcança o seu ponto máximo no tratamento dispensado aos prisioneiros dos comunistas e conhecido como "lavagem cerebral" é obtida pela submissão constante e progressiva a várias formas de tortura invisível como mêdo, fome, privação do sono, efeitos luminosos intensos, propaganda subli-

minar, manutenção em posturas incômodas por largos períodos de tempo, segregação, bombardeamento e destruição da mente, etc., é aplicada pelos burocratas comunistas dentro da própria sociedade soviética, de forma mais sutil mas igualmente válida, pela manutenção contínua da tensão, pela criação, aceleração e apaziguamento de crises as mais diversas, pela incerteza e ansiedade, pela vigilância solerte, pela pregação maciça da doutrina, pela imposição de horas extras de trabalho, pela estatização das diversões e lazeres, pela provocação e variação do mêdo, de forma a manter essa sociedade em estado próximo da neuropsicose e apta a receber os novos "sinais" emitidos pela classe dirigente.

2. Técnicas fundamentais da psicanálise.

Os soviéticos adotaram, para fins ideológicos e de dominação política, as técnicas fundamentais da psicanálise em particular a entrevista psicanalítica. Sua utilização clássica destina-se a determinar as causas dos distúrbios psíquicos para o tratamento ulterior, dentro da suposição de que é possível a identificação dessas causas através da análise dos sonhos e associações verbais e da descoberta de bloqueios semânticos e de ações falhas. Endemoniando essas técnicas, usando-as não para curas e sim para a criação de novos complexos e traumas e apropriando-as para emprêgo maciço sôbre grupos e indivíduos, os comunistas puderam "dinamizar" tais técnicas e obter de seu uso resultados jamais suspeitados. Fazem parte da utilização dessas técnicas — a obrigatoriedade de cada indivíduo escrever diários, autobiografias e histórias de sua própria evolução intelectual e ideológica; a participação obrigatória em reuniões de debate e endoutrinação; as entrevistas orais nas seções e comitês do partido; os depoimentos perante comissões ideológicas; as confissões perante a polícia política e a "auto-crítica".

A finalidade dêsses processos, que podem ser repetidos seguidamente é de inculcar nos pacientes sentimentos de êrro, culpa, vergonha, insegurança, ansiedade e mêdo, bem como desejos de arrependimento e vingança e proporcionar ao partido armas poderosas para exercer chantagem e domínio. Creem os dirigentes comunistas que, através dêsses processos, a consciência do indivíduo vai enfraquecendo, aumenta seu desejo de crer nas verdades do partido, sejam estimulados seus instintos de sobrevivência e cada vez mais, se torne um instrumento mais maleável e útil aos fins desejados.

Nos casos em que o indivíduo se mostra "difícil" aos desígnios do partido, passa a receber tratamento especial, de caráter individual e cerrado, partindo da "persuasão" e indo até a atemorização clara e à pressão violenta que atinge não só a pessia visada como seu grupo familiar e até mesmo a facção partidária a que pertence.

Quer o tratametno seja "telecomandado" ou imposto individualmente, a simples submissão a êsses processos gera incontinênti o surgimento de sentimentos de culpa e de vergonha, expressos em confissões estranhas para o mundo ocidental, feitas em têrmos político e ideológicos, através de citações como "reacionário",, "revisionista" "inconformista", "sabotador", "explorador" "capitalista" etc.

É quase impossível para os padrões ocidentais penetrar e entender a mente soviética trabalhada e submetida durante decênios a uma série de idéias-chaves que, à fôrça de repetição, adquirem foros de verdade, quase de religiosidade.

Através dessa propaganda permanente, os líderes do PCUS conseguiram incutir no povo russo as noções de infalibilidade do regime, de que o comunismo é o único caminho para a perfeição, que a sociedade comunista será o paraíso na própria terra, de que o inimigo permanente do povo russo é o imperialismo, de que não há lugar na terra senão para a ideologia comunista, de que o materialismo dialético constitui a única filosofia científica que descansa sôbre os sólidos fundamentos de tôda a ciência moderna, de que na sociedade socialista estamos diante de uma democracia de tipo nôvo, muito mais elevada que a democracia burguesa, etc.

Conseguiram os dirigentes comunistas convencer ao povo russo de sua infalibilidade de que encarnaram em si mesmos os antigos podêres teológicos e assumiram assim atributos da divindade; daí, qualquer dúvida a respeito dêsses podêres passa a ser não apenas crime mas verdadeiro pecado capital na acepção das doutrinas religiosas cristãs e passível de condenação eterna. Qualquer oposição ou desvio da crença comunista equivale à negação dos mais sublimes ideais humanos e da implantação do paraíso terrestre através do comunismo, pecado que exige punição exemplar a fim de evitar que tal deviacionismo corrompa e comprometa o restante dos crentes e seguidores.

A propaganda externa aproveita bastante dois têrmos da psicoterapia moderna — frustração e culpa. Pela manipulação em escala mundial dos complexos de culpa os dirigentes comunistas procuram inculcar nos países democráticos sentimentos de culpa quanto ao julgamento dos propósitos do comunismo ao mesmo tempo que buscam criar a idéia de justeza das teses

comunistas. Uma das campanhas mais espetaculares desenvolvidas pelos soviéticos é aquela que os investe do título de povos amantes da paz e inculca ao imperialismo a responsabilidade do desencadeamento da guerra em suas diversas modalidades, minando as vontades democráticas e paralisando a sua ação contra êsste tipo de propaganda.

3. Técnicas parapsicológicas.

Têm sido largamente utilizadas pelos burocratas soviéticos várias práticas parapsicológicas, em particular no que respeita à hipnose, à sugestionabilidade e à hiper-sensibilidade. Através dessas práticas procura-se incutir nos pacientes, por meio da repetição mecânica, os conceitos de "aperfeiçoamento" em têrmos comunistas e do sacrifício em prol das causas consideradas "justas".

4. Sucedâneos comunistas para as Religiões

As conclusões da psicologia moderna, com base em trabalhos de Carl Gustav Jung, Karl Jaspers e Erich From, estabelecem uma estreita relação entre o sentimento religioso e a saúde mental. O ser humano, equanto possui capacidade de avaliar sua posição na vida e de reconhecer, com humildade, a ocorrência da fôrça e responsabilidades "metafísicas", ao mesmo tempo mantém sua psíque equilibrada e protegida sua saúde mental. A medida que ampliando excessivamente seu próprio "ego", perdendo as perspectivas de avaliação e julgamento e assumindo o papel de juiz dos valores, seus e de outrem, e vai se preocupando exclusivamente com seus próprios desejos, satisfações e frustrações, preocupado com o "eu" em lugar de seu papel na sociedade, tende a desequilibra-se emocionalmente e fica vulnerável às doenças mentais.

A religião surge assim como uma fôrça de equilíbrio, de freio, e de segurança das mentes humanas contra as denominadas neuroses, psicopatias, demências e loucuras.

Cientes dêsse papel científico das religiões, a par de sua transcendência material vêm os comunistas trabalhando incessantemente no sentido de destruir as motivações religiosas éticas, na esperança de que, lançados em busca dos interêsses e prazeres mundanos e imediatos, os povos democráticos venham a derruir suas reservas espirituais, criem em si mesmos frustrações e insatisfações mentais e possam se tornar prêsas fáceis para a pregação e endoutrinação vermelhas.

Mas não basta apenas destruir as crenças humanas; é preciso preencher o vácuo deixado por essa destruição — problema que foi enfrentado através da transformação do comunismo contemporâneo numa pseudo-religião, cujo dogmatismo, infalibilidade e messianismo raia às portas da insanidade.

Sôbre o assunto conviria lêr o capítulo "Tirania sôbre o Espírito" do livro "A Nova Classe", de Milovan Djilas, e que termina com a seguinte pergunta, bastante elucidativa — 'Não serão essas razões bastante fortes para que se compare o comunismo contemporâneo com uma seita religiosa?"

Na Rússia do regime tzarista, a religião greco-ortodoxa era a religião oficial e o corpo de sacerdotes figurava como uma classe de funcionários do Estado. A religião era, assim, integrada no próprio Estado, a êste submissa, bastante influenciada pol̀ticamente e sem condições de afirmar uma linha independente.

Ao assumir o poder, o Govêrno Comunista encarou com muita habilidade a questão religiosa. Não proscreveu a religião, como era o desejo de seus principais líderes, em particular de Lenine, cuja afirmação de que a religião é o ópio do povo hoje se tornou clássica para a literatura socialista.

Na Constituição da URSS fica declarado que "..... dessa maneira tirando da religião greco-ortodoxa o seu suporte secular representado pela máquina estatal, os comunistas, dando ao mundo a impressão de que mantinham a liberdade de culto, na verdade estiolaram a religião e pràticamente a reduziram ao desaparecimento. Afastado da mente russa o poder confortador da fé e da divindade, tornou-se imprescindível substituí-lo por novos valôres e novos padrões calcados no "marxismo-leninismo". Não era possível, entretanto, adotar uma nova religião, porque isso seria uma contradição partida daqueles que estabeleciam o materialismo e o ateísmo como bandeiras de suas teses. A fórmula adotada, muito sutil e maquiavélica, foi a de trazer para o mundo objetivo tudo aquilo que até então pertencera ao mundo subjetivo e divino.

A figura central das religiões, a imagem de um Deus uno, indivisível, imutável e eterno foi substituída pela do próprio Estado Comunista e, para que êste pudesse assumir os atributos de divindade, foi preciso atribuir-lhe também os dons de infalibilidade, magicismo, messianismo, onipresença e onipotência.

Da divindade do Estado ao endeusamento de seus líderes o caminho foi muito curto; e as imagens de Deus e seus santos foram ràpidamente substituídas pelas imagens colossais dos grandes líderes comunistas para impresisonar por sua grandeza e megalomania, as massas dos "crentes" e "adeptos".

Estava instaurado o culto ao herói SUMA, que é um dos apanágios da nova cultura comunista. Não bastava isso, entretanto. Era preciso criar sucedâneos para a fé, para a resignação, para a bondade, para a ética religiosa.

A fé em Deus foi substituída pela fé partidária, a ética religiosa foi substituída pelas regras de convivência na estrutura burocrática comunista. Os conceitos de bondade, resignação e sacrifício foram transmudados no esfôrço — voluntário ou obrigatório — para o progresso e domínio do PCUS. Criaram assim, os dirigentes soviéticos, uma pseudo-religião que se apropriou dos aspectos arquetípicos das verdadeiras religiões — iniciação, salvação, fé, fraternidade paraíso, consagração, culpa, pecado, sacrifício, espiação e ascetismo — dando-lhes os respectivos correspondentes dentro da ideologia comunista.

Face à fragilidade dêsses conceitos, necessário foi retomá-los todos com uma dose màciça de dogmatismo, capaz de evitar as indagações e a análise que possibilitaram o reconhecimento de suas fissuras e seu conseqüente derruimento. Fica sendo assim a ideologia comunista a mais dogmática das religiões, uma contradição flagrante com o cientificismo e realidade que buscam seus autores fixar na conceituação do "marxismo-leninismo".

Êsse dogmatismo, por isso mesmo, reconhece seus "santos" e seus "demônios", seus encantamentos, suas autopunições, suas heresias, seu anátemas, sua apologética e seu misticismo, e se beneficia de técnicas psicanalíticas e parapsicológicas, sem o que essa estrutura 'espiritual" não conseguiria sobreviver.

A consulta aos livros considerados clássicos da filosofia marxista, editados pela Academia de Ciências Sociais da URSS, mostra, à sociedade, mostra a maneira surpreendente como os soviéticos transformaram as teses materialistas e ateísta numa estrutura dogmática eivada de conceitos — espirituais e traduzindo o pensamento messiânico de que o Paraíso, colocado na própria terra, só seria alcançado, única e exclusivamente, através, da sociedade comunista.

Hàbilmente, também, os comunistas afastaram a idéia de Deus, criando uma cosmogonia materialista que atribui à matéria as leis da natureza e ao acaso as causas e razões da existência do universo. A existência de um poder superior e final, passa para um poder "cego" e "impessoal" — o Partido — que recebe assim como a encarnação da verdade e da infalibilidade e que como a divindade, merece obediência e submissão total e, a seu talante, pode dispor dos adeptos, cabendo a êstes apenas servir-lhes com devotamento, sacrifício, confiança e fé.

Resumindo, para destruir a religião tiveram os comunistas que criar um seu sucedâneo, no qual o Estado encarna o Ente Supremo — o Chefe do Conselho de Ministros figuraria seu Representante na terra (uma espécie de Cristo na religião católica) e o Partido assume o papel da Igreja. Dessa forma, conseguiram os comunistas soviéticos encarnar em sua estrutura todos os elementos mundanos essenciais da religião greco-ortodoxa, a antiga religião do tempo dos tzares, exceto, talvez, com relação aos mitos da Virgem Maria, que não foram ainda representados.

Uma das técnicas soviéticas que mais tem confundido as nações democráticas é que se baseia na utilização da semântica com o propósito específico de confundir os espíritos e deformar idéias e imagens arraigadas nas mentes dos indivíduos.

Êsse uso da semântica consiste essencialmente em buscar através de intensa propaganda a utilização de palavras e idéias chaves e perturbar o conhecimento adquirido na vivência dos regimes democráticos, levando à aceitação de imagens substitutas (...) dentro dos objetivos comunistas.

Tal técnica é baseada no sentido de, expressando a fragilidade ou a imperfeição do regime vigente no mundo livre, levar à adoção paulatina de outras idéias, sutilmente diferenciadas e coimadas de "sovietismo".

Vejamos a palavra DEMOCRACIA — de origem grega, expressa o govêrno do povo, ou seja o direito do povo se governar a si próprio. Conceito milenar, é de semântica definida, porém para os comunistas democracia tem acepção totalmente diversa — passa a ser "o REFERENDUM do povo para um govêrno impôsto pelo Partido". Lia-se a respeito "Os Fundamentos da Filosofia Marxista" de....., editado pela Academia de Ciências Sociais da URSS. Lá se declara textualmente que a democracia dos países socialistas é muito mais avançada do que a atualmente em vigência nos países não comunistas, porque, enquanto nestes o voto fica restrito a determinadas camadas da sociedade, no regime comunista êle é expresso pela totalidade

da massa de votantes. Com essa afirmação, a atenção do fator principal que caracteriza a democracia — o direito de livre escolha, existência de vários candidatos para eleger alguém, a presença de vários partidos de tendência diversas onde o votante irá escolher aquêle que lhe parece mais afim consigo mesmo para o govêrno, a defesa do país e a defesa dos interêsses do povo.

Tomemos um outro — IMPERIALISMO. Significa, em têrmos clássicos, um sistema político através do qual uma nação líder, intitulada METRÓPOLE, domina e explora, em seu próprio benefício, vários outros países normalmente considerados como colônias dessa Metrópole.

Dentro da semântica soviética, imperialismo é tôda e qualquer atitude tomada pelas nações democràticamente desenvolvidas contra ou a favor das demais nações, particularmente das chamadas subdesenvolvidas. Adicionalmente, buscam os soviéticos criar a imagem de que a única das grandes nações não imperialistas é a União Soviética — imagem inteiramente deturpada da realidade, já que hoje o maior imperialismo da face da terra é exatamente o imperialismo soviético, calcado na hegemonia da Rússia e que submete a seus desígnios mais de cem povos e nações, entre os quais poderíamos citar, a título de curiosidade, os Estonianos, Letões, Lituanos, Ucranianos, Georgianos, Armênios, Turquimenos, Kirguises, Beluches, Kurdes, Tadjiques, Mongóis, Muslins, Cossacos, Kasques, Bielorussos, Carelios, Iacutos, Usbeques, Azerbeidos, Samoiedos e Buriatos, Calmucos, Tártares, Komis e muitos outros submersos na URSS além dos que se encontram sob regime de ocupação à base do Exército Vermelho, como os Tchecos, Húngaros, Búlgaros, Rumenos, Poloneses, Alemães, Maldavos, Bessarábios.

A semântica comunista tem como propósito principal criar a impressão de que o sistema de vida do mundo livre é totalmente estático e não se modificou substancialmente desde os tempos de Marx e Engels, enquanto que o sistema soviético, dinamizado, marcha para um fim pré-determinado que dará paradeiro a tôdas as frustrações...

Aproveitando a técnica de não relacionar no tempo essas afirmações, podem os comunistas invadir tôdas as experiências adversas, forçar a *"regra do jôgo"* e garantir, com ardor e *"convicção"*, que suas afirmações, únicas *"verdadeiras"*, são indiscutíveis, irrefutáveis e de conhecimento universal.

Usando a técnica, aparentemente simples, de empregar sistema dualista de pensamento do tipo 'isto, aquilo", "bem, mal", "verdadeiro", falso", etc., os comunistas seguem a tese de ALDREF KORZYBSKI, de que grande número de distúrbios mentais, no que respeita a semântica geral, decorre da tendência das pessoas em empregarem normalmente o sistema dualista de pensamento. Essa apropriação permite a montagem de uma propaganda assáz eficiente, que utiliza as alternativas simples combinadas com a repetição e a monotonia, até a exaustão.

É evidente que para os indivíduos que não utilizam êsse sistema dualista de pensamento, o jôgo de raciocínio comunista carece inteiramente de significação. A realidade, porém, é que são poucos aquêles que podem pensar fora do sistema dualista e a propaganda comunista se orienta, assim, com resultados satisfatórios sôbre a maioria das populações dos regimes não comunistas.

Utilizam os soviéticos a técnica de emprestar realidade concreta às abstrações. O têrmo CAPITALISMO, por exemplo, é uma abstração. A propaganda soviética, entretanto, transforma-o numa entidade ontológica e reune numa só palavra todos os sistemas econômicos não soviéticos, omitindo deliberadamente as divergência fundamentais que existem entre êles. Dessa maneira, modificando a semântica em uso nos países democratas, transformando sutilmente o conceitoo expresso em palavras consideradas chaves, dando interpretações que sirvam à causa comunista, essa propaganda, gerando sérias confusões no espírito dos menos avisados, conduz a uma série de frustrações e permite engrossar a massa dos que atentam ao "canto de sereia" da ação psicológica comunista. . . . . .

Por outro lado, é preciso cuidar das populações internas e dos países comunistas e comunizados, evitando que através do pensamento, venham a ser desmascaradas as distorções impostas pela semântica orientada dentro dos propósitos do Partido. Criaram assim, os dirigentes do PC, uma espécie de interdição semântica, ou seja, a proibição da análise dos têrmos e dogmas marxistas e a imposição de que não haja conflito com a "lógica" do Partido. Isso explica porque, de quando em vez, intelectuais russos são acusados de revisionismo, reacionarismo vendido ao capital estrangeiro burguês imperialista, etc. quando em suas obras ousam discordar ou criticar a semântica imposta pela burocracia estatal. Êsse interdito proibitório é aplicado também à História, tanto da Rússia quanto do Partido. É necessário criar o mito e conservá-lo, apesar de que êsse mito fica bastante distanciado da realidade. Tal fato pode ser perfeitamente compreendido pelo exame de obras russas de História, publicadas na vigência do regime comunista e

explicadas na revisão periódica da Enciclopédia Soviética, onde, para atender aos interêsses partidários, a semântica é modificada e os fatos históricos reescritos, no afã de manter falsos mitos destruir aquêles que perderem a "validade" para a política do Partido e de apresentar ao povo novos heróis e nova semântica.

Disciplina:

DEMOCRACIA E SEGURANÇA NACIONAL

A democracia e a propaganda comunista

As democracias sofrem uma ação interna de propaganda de parte dos países comunistas, que se utilizam de todos os veículos a seu alcance e se destina a cumprir um duplo papel—: minar a resistência das nações democráticas ao assédio do marxismo-leninismo e levar às populações dêsses países a idéia da "redenção" através da ideologia marxista.

Tal propaganda cobre tôdas as gamas imagináveis, indo desde aquela feita totalmente às claras, a intitulada de origem *branca* até as formas mais sutis e aparentemente inocentes, intituladas de origem *negra.*

São propaganda de origem branca, as transmissões de Moscou, de Havana e de Pequim para a América Latina, em castelhano e português, as revistas procedentes dos países comunistas tais como Pekin Informa, União Soviética, China Ilustrada, Mulheres da China, Sempre Verde, Revista de Pekim, China Popular, Problemas da Paz e do Socialismo, Tchecoslováquia, Problemas do Comunismo, etc.

Essa propaganda se caracteriza pela excelência da apresentação, do material gráfico e é baseada na idéia central de predispor o leitor, através de belíssimas fotografias, papel de qualidade superior, desenhos e clichês muito bem escolhidos, a bem aceitar as teses aparentemente sem compromissos que são expostas nos diferentes textos.

Entretanto, aquela que é mais temível para as democracias, é a chamada de propaganda de origem negra, que engana ou deturpa sua origem para melhor confundir aquêles que estão sendo submetidos à endoutrinação, a qual no caso, tem caráter subreptício, em certos casos subliminar.

Por isso mesmo, é a mais meticulosamente planejada e destinada a levar mensagens a grupos sociais, artísticos, políticos, etc., prèviamente escolhidos. Serve-se, para tal fim, de todos os meios de propaganda a seu alcance, inclusive aí o cinema, o teatro e a televisão.

Importante também para a propaganda é a escolha do momento em que a mesma deve ser feita, de modo a ser obtida a maior receptividade possível. Como os momentos mais favoráveis são aquêles em que os ânimos estão exacerbados, devem ser aproveitados ao máximo os impactos emocionais e a ocorrência das crises; em muitos casos essas crises são adrede preparadas de forma a criar a oportunidade para o lançamento da propaganda na ocasião mais favorável.

Enquanto certas ações de propaganda são grosseiras e fàcilmente perceptíveis, outras entretanto são extremamente difíceis de discernir, razão pela qual o analista deve conhecer os *recursos* ou *estratagemas,* de que se servem os marxistas para a orientação de seus desígnios.

Resumidamente, são apresentados, a seguir, vários dêsses *recursos* de larga utilização pelos vermelhos na elaboração de propaganda que se destina as democracias:

— seleção dos problemas a focalizar
— especificação de argumentos
— simplicidade e facilidade
— fixação de conceitos insidiosos
— deturpação sútil de idéias e expressões
— impressionismo e grandiloqüência da propaganda
— certificado de idoneidade da propaganda
— utilização de personalidades "típicas"
— apoio da maioria (conceito do "vox populi")
— insinuação e insidiosidade
— reiteração alternada
— permanência
— exaltação das benesses do comunismo
— exploração dos mitos e dos "heróis-suma", tudo com vistas a obter:

Finalidades da propaganda

— solapamento das instituições democráticas
— exaltação da violência
— levantamento de teses-bandeiras (reforma agrária — o petróleo é nosso)
— inevitabilidade da marcha mundial para o comunismo
— desmantelamento das crenças religiosas
— solapamento das fôrças armadas
— destruição das crenças básicas da sociedade democrática (conceito de família, de casamento)
— arregimentação do proletariado e da dequena burguesia.

"Os fuzis" - Uma análise crítica

OS FUZIS surge como mais um dentro da série de filmes brasileiros que fixa como temática central a fome e a miséria das populações da área intitulada do polígono das sêcas.

Juntamente com Vidas Sêcas, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Aruanda, Seara Vermelha, e outros mais, "trata-se de narrar, descrever, poetizar, analisar e difundir os temas da fome — personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras." (Glauber Rocha — Uma Estética da Fome, in Revista Civilização Brasileira, n.º 3, julho de 1965).

Completaríamos o que foi dito acima, acrescendo personagens que se prostituem para comer, que morrem para que outros comam, que vendem filhos para comer, numa apresentação por vêzes paranómala, mas que passa a ser o denominador comum de quase todos os filmes que se filiam ao chamado Cinema Nôvo Brasileiro.

O tema central da fome, do miserabilismo da gente do interior, a cultura da fome, representa, para os filiados ao Cinema Nôvo, a própria essência do Brasil, a imagem real e tangível de nossa sociedade e a única expressão de nossa realidade presente.

"A fome, por isto, não é sòmente um sistema alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Nôvo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida." (Glauber Rocha, art. cit.)

Essa tese, preferida pelos cineastas brasileiros de formação marxista, é útil aos seus desígnios porque, através dela, passa-se ao objetivo principal que a tese propicia, a da pregação de uma outra estética, a da violência, fundamental para o desenvolvimento de um processo revolucionário de esquerda.

"Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: sòmente conscientizando sua possibilidade única, *a violência,* o colonizador pode compreender, pelo horror, a fôrça da cultura que êle explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um

primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino." (Glauber Rocha, art. cit.)

Fome e violência estão sempre presentes nos filmes do cinema nôvo; fome e violência estão presentes em OS FUZIS.

Sendo uma constante, a fome e a violência, sempre presentes nesses diferentes filmes, passam a constituir uma espécie de pano de fundo, de tema principal, em tôrno dêle girando os temas secundários que, êstes então, são variáveis de filme para filme.

No caso de OS FUZIS, os temas secundários são expressos pela apresentação de duas teses muito do agrado dos esquerdistas: a dos inimigos do povo, sintetizado na figura do dono do armazém de Milagres, símbolo da pequena burguesia e expressão clássica de açambarcador, que faz da fome o processo desumano para seu enriquecimento, e a do destacamento policial, expressão de reacionarismo a serviço da classe exploradora e traidores do povo porque saídos de seu próprio seio.

"3. Os *Traidores* no seio do povo"

. . . . . .

5.º) O *militar* reacionário que usa as Fôrças Armadas como instrumento de dominação popular ..... O soldado, o cabo, o sargento ou o oficial que aceitam atirar sôbre o povo não têm desculpa profissional: são, de fato, assassinos de seus irmãos." (Quais são os inimigos do povo? — Theotonio Junior — Cadernos do Povo Brasileiro, n.º 6).

Mas, na verdade, o tema central de OS FUZIS são as armas do destacamento, velhos fuzis modêlo 1895, peça de museu, apresentados como símbolo da opressão, da prepotência, instrumento de morte nas mãos de bêbedos e irresponsáveis.

Matando a esmo, pelo simples prazer de matar, imolando inocentes, garantindo a ganância e a inescrupulosidade, servindo de aguilhão contra um povo humilde e sofredor, cuja maior sina é a de ser faminto com resignação, o FUZIL é o símbolo da classe dominante comprometida com o imperialismo, com o latifúndio, com os açambarcadores e exploradores, alienada totalmente da realidade brasileira e divorciada das legítimas aspirações de seu povo.

Contra êsse símbolo é necessário agir. Agir com violência, com ódio, jogando tudo, até a própria vida. O símbolo da reação é expresso pela figura do Gaúcho, chofer de caminhão e ex-praça da fôrça policial.

Inicialmente alienado, preocupado em explorar os "paus-de-arara" e gozar os prazeres da carne que a beira-da-estrada lhe traz, vai pouco a pouco tomando consciência do drama sofrido do povo de Milagres e se rebelando contra a atitude estática assumida pelo mesmo face à fome que lhe roe as entranhas e a ganância que lhe rouba o sustento.

Essa conscientização se completa com a imagem brutal da incapacidade e do conformismo expresso pelo retirante que vê sua filha morrer de inanição e que humildemente, vai solicitar do vendeiro um caixote para que não seja enterrada sem ter, ao menos, um simulacro de caixão mortuário. Essa conscientização, agora integrada, explode em violência, por que a violência é a "mais nobre manifestação cultural da *fome*" e se traduz por uma ação desordenada, porém máscula e heróica, contra os caminhões, símbolos também da especulação e da ganância e contra os soldados, expressão de uma fôrça coercitiva a serviço dos exploradores do povo e de uma classe dominante desumanizada que, para uma área onde deviam mandar alimentos, mandaram apenas FUZIS.

E essa ação isolada, êsse ato de rebelião após a conscientização, gera, na massa estática, uma outra ação, ação de fuga, de sobrevivência, de instinto de conservação apenas, porque o povo de Milagres ainda não conseguiu compreender a sua fôrça e não pode afinar com a tomada de consciência do motorista de caminhão. E por que não conseguiu entendê-lo e acompanhá-lo em sua arrancada contra a opressão? Porque, e aqui surge o tema paralelo incrustado no filme OS FUZIS e que, aparentemente se encontra quase deslocado e fora de foco — o da religiosidade da população, a temática do sofrimento e da resignação, enquanto se espera a realização de um milagre, expresso no roteiro pela presença de um boi santo e seu pregador e pela procissão que circula, à guisa de promessa, pelo adro da Igreja e ruas adjacentes. É a retomada do tema de que "a religião é o ópio do povo" e de que os sentimentos de religiosidade devem ser afastados para que o povo possa realmente assumir o seu papel objetivo na história em lugar de ser apenas elemento contemplativo, conduzido ao sabor dos interêsses das classes dominantes e exploradoras. É a temática de que religião, seja ela qual fôr, impede que o povo possa assumir o seu papel de sujeito perante a história, êle que tem sido apenas objeto.

E quem é o povo? O povo, no filme que estamos analisando, é apresentado através de impactos: pela cega que perdeu a visão tentando salvar os netos de um incêndio, pelo vaqueiro que passa no rosto e no corpo escrementos de "boi santo" para se santificar também, pelo sertanejo que tenta vender a filha virgem por vinte contos, pelo círculo de assistentes à "aula" de téc-

nica de armamento, pelos seguidores do místico e seu boi, pela massa que assiste, inerme, à retirada de alimentos do armazém, pela jovem que se deixa seduzir pelo soldado Mário e por êste próprio, quando toma consciência da alienação de sua missão, após a morte do motorista, morto pelas costas, por um covarde "que deve estar com as calças borradas", na expressão de seu companheiro.

Para terminar, êsse povo, após esperar inùtilmente um milagre do boi-santo, resolve o problema de sua fome, pela imolação e esquartejamento do quadrúpede, despido já de suas "prerrogativas" de santidade e transformado naquilo que é a realidade para um boi comum — carne para consumo de centenas de famintos que, aí então, saem de sua estaticidade e de seu imobilismo para defender, árdua e bravamente, um pedaço daquele que fôra venerado e seguido até então.

Embora sendo um filme ambicioso, OS FUZIS é tècnicamente desequilibrado, extremamente complexo em sua feitura e dificilmente entendível, pela grande massa de aficionados do cinema, em suas mensagens de cunho marxista. Alcança seu objetivo no que tange à exploração dos temas de miséria e violência, e cria uma imagem deturpada e insidiosa da atuação do destacamento policial. A imagem difusa, de transcender o impacto da brutalidade e insensibilidade dos policiais para as Fôrças Armadas de um modo geral, possìvelmente desejada pelo realizador, não cremos tenha atingido seu objetivo.

É um roteiro calcado em verdades e meias-verdades, dentro da técnica de propaganda marxista, partindo de uma premissa inteiramente deturpada, do envio de um destacamento policial de um sargento e cinco soldados para um lugarejo perdido no sertão baiano (Milagres, que conhecemos pessoalmente, está à margem da Rio-Bahia e dista 125 quilômetros de Feira de Santana e 233 kms de Salvador), a pretexto de garantir o armazém de um vendeiro qualquer, por gozar de influência política junto às autoridades estaduais. Com dois temas secundários paralelos — a religiosidade servindo como instrumento de imobilismo, resignação e contenção, "opiando" o povo perante o drama social em que se encontra imerso — a presença dos inimigos do povo, espoliando, matando, violando, dessangrando as últimas energias ainda latentes nessa massa sofredora, temas que não se entrosam, não se interpenetram, não se sobrepõem, tendo a miséria e a fome como "background", como "leit-motiv", OS FUZIS tentam levar uma mensagem de conscientização das massas face ao drama das populações sertanejas específicas do polígono das sêcas.

A par dessa temática, vários impactos são introduzidos, a maior parte das vêzes de maneira desconexa, sem encadeamento, sem lógica, buscando a traumatização emocional do espectador e uma melhor receptividade aos temas desenvolvidos. Na apresentação dêsses impactos, o filme mostra-se mais desequilibrado ainda, combinando formas bastante sutis de expressão ao lado de formas grosseiras e mesmo repulsivas.

Dos impactos apresentados com sutileza extrema ressalte-se o da focalização da imagem de Cristo na procissão em tôrno de adro da igreja, gerando uma sensação de indiferença para com o drama humano, de alheiamento, de desvinculação da divindade para com a miséria circundante, impacto que se acentua ao fazer a imagem dar as costas para o espectador.

Sendo um veículo de propaganda de cunha marxista OS FUZIS utilizaram, em sua feitura, os seguintes recursos:

— permanência;
— fixação de conceitos e imagens insidiosas;
— deturpação sutil de idéias e expressões;
— utilização de personalidades 'típicas" da área sertaneja;
— impressionismo da propaganda;
— insinuação e deturpação de fatos reais.

Como objetivos a atingir, poderiamos relacionar os seguintes:

— fixação da *"Estética da Fome"*;
— desmoralização das crenças *religiosas;*
— caracterização dos "inimigos do *povo*";
— exaltação à violência;
— solapamento das instituições democráticas;
— solapamento das fôrças policiais;
— arregimentação das massas rurais;
— conscientização da intelectualidade burguesa face ao drama de miséria das áreas do interior.

aParte deseja manter o quanto possível os seus leitores informados em relação aos atos de censura quer sejam praticados, direta ou indiretamente, em âmbito federal, quer em âmbito estadual.

Êstes atos são raramente divulgados pela imprensa e a dificuldade de informação é grande, é lógico. Por isso, solicitamos a tôdas as pessoas ou grupos que forem vítimas ou souberem de restrições à liberdade de expressão, em qualquer nível e em qualquer lugar do território nacional, que informem a revista.

Correspondência: aParte
Rua Cônego Eugênio Leite 282
São Paulo

Hipótese ideológica aberta pela explosão da bomba H

Valentino Orsini

A luta armada na Guiné "portuguêsa" vem se desenvolvendo desde 1963. Atualmente mais da metade do território já foi libertada. O órgão político da guerrilha é o P.A.I.G.C. (Partido Africano de Independência da Guiné e Cabo Verde) cujo Secretário Geral Amilcar Cabral é considerado unânimemente como o mais autêntico líder revolucionário africano Em 1964, quando já quase 1/3 do território estava em mãos da guerrilha popular foram criadas as "Fôrças Armadas Revolucionárias do Povo" (F.A.R.P.) que, ao lado da guerrilha popular e das milícias militares do Partido, vem conduzindo a luta anti-colonial.

Paralelamente ao levante da Guiné o govêrno salazarista tem de lutar contra os movimentos anti-coloniais da Angola (desde 1961) e Moçambique (desde 1964). É claro que a luta só pode ser sustentada pelo govêrno de Lisboa graças à ajuda maciça dos seus aliados da OTAN, principalmente os U.S.A. e a Alemanha Federal. Pouco preccupados com a dissimulação, por vêzes os aviões que atacam as tropas de libertação nacional ou que bombardeiam as populações civis das áreas libertadas, ainda trazem pintadas as insígnias e bandeiras da Alemanha Federal.
Mais de 40% do orçamento português se destina a despesas militares e o serviço militar obrigatório passou recentemente de 18 meses para 4 anos, expediente que ao mesmo tempo que aumenta os efetivos do exército colonial, ajuda a resolver o problema da falta de empregos na metrópole. Um fuzil para matar guerrilheiros é o único instrumento de trabalho oferecido às classes populares portuguêsas.

Nas zonas libertadas há a reorganização da produção, criação de escolas, instalação de manufaturas, tudo sob o contrôle popular. Amilcar Cabral e seus homens realizam ao mesmo tempo uma guerra anti-colonial e uma revolução socialista. Queimando as etapas que só existem na cabeça dos burocratas contra-revolucionários, o povo da Guiné passa de uma organização tribal para o socialismo. Forja-se a nacionalidade, forjando-se o Estado Popular. Como disse o Comandante Ernesto Guevara ao falar das revoluções do 3.º mundo: "Não há reformas possíveis, ou revolução socialista ou caricatura de revolução."

Guido, comecei esta carta há muitos meses e nunca a terminei. Estava na Guiné Bissau, mais exatamente na zona do comando Sul entre os guerrilheiros Paigc. Então me parecia mais justo e mais sincero te falar do meu filme, do seu significado, do sentido que tinha para mim realizá-lo. Mas os encontros com aquela gente, os diálogos difíceis mas estimulantes (difíceis pela diversidade de línguas e pelas condições objetivas em que nos encontrávamos), o espanto sempre renovado de ver como uma nação em guerra se forma na floresta, conquistando cada dia consciência de si e do próprio futuro, e o cansaço, sim, o cansaço das longas caminhadas, o trabalho das tomadas me tiraram o tempo e a vontade de escrever. Escrevo agora, como posso. Enfrentei a aventura africana, como te falei antes de

partir, munido de um roteiro que me tinha custado meses de trabalho. Mas aquela experiência e sobretudo o contato direto com os que estão fazendo a revolução e não apenas falando sôbre ela, me levaram a radicalizar minha posição e a precisar a hipótese inicial do meu trabalho.

Se eu já experimentava um grande mal-estar, prêso aos limites da visão "eurocêntrica" dos problemas que afligem o nosso tempo, devo dizer que o encontro "ao vivo" com a relidade africana varreu qualquer resíduo do meu apêgo a esta posição cômoda. Nunca, como depois desta viagem, me pareceu tão clara e evidente a banalidade que caracteriza a ideologia burguêsa, e também, freqüentemente, a ideologia da esquerda européia, ou seja; considerar a Europa o centro do mundo com o qual o resto do mundo deve se comparar e comerciar para "existir". Ver-me, ver-nos, de lá, mergulhados nesta realidade opaca e obtusa, foi como ver velhos fantasmas que se agitam absurdos e sem sentido em um castelo elegante e sofisticado. Para ser mais claro quero dar um exemplo. Já há muitos anos discutimos o problema da guerra, da paz e da coexistência pacífica, falamos dêle como de um problema que diz respeito a todos. Mas na África, na Ásia e na América do Sul a guerra ou melhor a bomba H já explodiu. A fome, as doenças, mas sobretudo o homem reduzido a objeto e pôsto à margem da História, em "perpétuo e interminável movimento" são os resultados evidentes da deflagração. Por absurdo que pareça, a vida vive apenas onde os homens munidos de armas e de consciência política impõem ao velho e ao nôvo colonialismo sua vontade. O poder te reconhece como indivíduo, te conferindo pêso e significado só no momento em que ages como opositor contra êle.

A guerra, a paz e a coexistência pacífica são um problema nosso. Mas são verdadeiramente problema nosso? Parece-me que também o homem europeu se encontra à margem da História. E não me refiro apenas às zonas carentes, aos aglomerados populares do subproletariado, aos camponêses e aos operários braçais pobres, mas aos homens que vivem nas áreas onde o neocapitalismo está em pleno desenvolvimento. Aqui o homem explorado, exatamente por sua posição no processo de produção tinha no passado como tarefa específica contestar o sistema capitalista. Hoje ao contrário sofre um processo contínuo de diluição de classe e se encontra reduzido a objeto que consome os objetos que produz. Nêste ponto direi que entre a condição do homem europeu e a do homem dos países sub-desenvolvidos, mesmo levando em conta as diversidades históricas, não existe uma diferença substancial. A bomba H também já explodiu entre nós, sem alarde, mas nem por isso é menos mortal e corrói cada dia, e nos dias que virão as suas vítimas. A morte se dá por integração.

Quanto o nosso bem estar, a nossa integração custam aos outros povos? Creio que muito. Durante a nossa viagem, paramos mais de uma vez em aldeias destruídas por bombas de napalm. Um dia, durante tomadas em uma escola infantil — na floresta — sofremos também nós um bombardeio. Ali fomos testemunhas. Os aparelhos que bombardeavam eram máquinas perfeitas, modernas, projetadas com base em cálculos especializados de técnicos e montadas peça por peça por mãos experientes de operários. São construídos em uma fábrica italiana: a Fiat. Uma equação perfeita: capital — inteligência — trabalho. Resultado: a morte indiscriminada de outros homens. Como vês não existem saídas. O capitalismo nos torna cúmplices. Não tem importância se temos mais ou menos consciência depois; somos cúmplices de fato.

Redescobri assim em outro nível bem mais complexo, aquilo que anos atrás chamávamos de "sentimento trágico da vida", porém com uma variante não encontro mais êste sentimento na relação Homem-Natureza, ou na relação Homem-Existência, e sim na relação do Homem com a própria História. Vivemos a tragédia porque, como diz corretamente Sartre, somos "vítimas e carrascos" ao mesmo tempo. Vítimas, enquanto sofremos o poder de outrem sem contestá-lo; carrascos, enquanto permitimos ao poder exercer a violência contra nossos semelhantes. Esta condição dúplice tende a redimensionar aquelas vanguardas que na História assumiram a tarefa de levar adiante o discurso revolucionário, de romper o esquema desta história parada que não vive (Vietnã, Cuba, os movimentos guerrilheiros da África e da América do Sul.) É assim que a falta de nossas respostas torna-se determinante na encruzilhada histórica em que se encontra o movimento revolucionário de todo o mundo, que não sabe mais opor uma estratégia unitária própria ao mecanismo aperfeiçoado e monolítico do capitalismo internacional. O círculo se fecha. A tragédia se realiza (cai por terra apenas seu conceito clássico), se dá, não por ação, mas por falta de nossa ação.

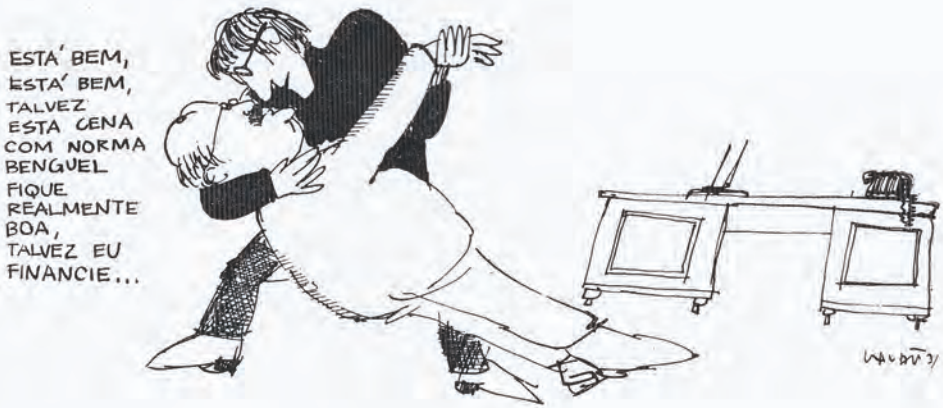
O filme parte disso, e sôbre êstes temas tenta articular um discurso. A consciência da encruzilhada histórica, da crise, a vontade de encontrar uma saída. Não se propondo naturalmente a fazer uma transfusão de sangue nas fileiras dos movimentos revolucionários em ação, mas ver, analisar, entender qual deve ser a batalha que

todo homem, todo grupo, todo partido revolucionário deve manter no âmbito do seu país, e portanto na sua história específica. Abramo e Fausto, protagonistas de meu filme, um africano e o outro europeu, se movem nesta direção, tentam decifrar suas realidades respectivas para encontrarem os pontos de coincidência. Dois personagens diversos, contraditórios entre si, semelhantes na maneira de encarar a História. Se Abramo no seu filme-ensaio (que deixa incompleto antes de morrer, para o amigo e mestre Fausto) reivindica a necessidade da luta armada para a liberação do seu continente, Fausto amplifica esta tese de Abramo, indicando a necessidade de tôdas as formas de contestação diretas e frontais, das políticas às ideológicas, para o movimento revolucionário.

A esta procura que os personagens empreendem, se sobrepõe a intervenção declarada do autor que assumindo a responsabilidade dos dois pontos de vista, sente a necessidade, através do próprio meio que adota, a linguagem cinematográfica, de realizar o primeiro gesto de violência, rompendo os esquemas tradicionais do espetáculo, destruindo os personagens como mediadores em relação ao público, apresentando-se sem mais nenhuma preocupação de credibilidade naturadística, só como atores que mimam num happening ideológico o pensamento do autor. A hipótese ideológica é uma hipótese aberta e a ideologia no correr do filme procura constantemente a si mesma, afirmando-se e negando-se sucessivamente, pois a ninguém é dado concluir. Tôda conclusão exige um nôvo comêço. A linguagem segue o mesmo itinerário. Não existe forma que não comporte uma responsabilidade, que não tenha inscrita em si uma ideologia. A consciência de que a linguagem, êste "Deus afogado no nosso sangue" faz parte de um patrimônio que recebemos de um cultura não nossa, deve tornar-nos vigilantes, porque a linguagem tem a fôrça de reintegrar cada atitude nossa de contestação do sistema.

Por isso viver tôdas as contradições da busca ideológica para mim significou também viver tôdas as contradições do "fazer cinema", num jôgo aparentemente absurdo, mas nunca fim em si mesmo, não o jôgo dos espêlhos, o olhar-se sem compromissos, caro as neovanguardas. Se no filme consegui encontrar êste equilíbrio, talvez êle possa resultar belo, realizado. Se assim não fôr, não me importo; quer dizer que devo recomeçar do comêço e fazer melhor da próxima vez. Recuso-me porém a considerar a obra como um último refúgio para a minha salvação pessoal. Na obra, no filme, quero apenas arriscar.

(Extraído da revista Cinema Nuovo. Tradução de Albertina de Oliveira Costa).



McLuhan e o ecumenismo controlado

Gabriel Cohn

"The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village" — McLuhan: *The Gutenberg Galaxy.*

"Myth is contraction or implosion of any process, and the instant speed of electricity confers the mythic dimension on ordinary industrial and social action today. We *live* mythically but continue to think fragmentarily and on single planes" — McLuhan: *Understanding Media.*

"When the growth of post-Einsteinian mythologies is recorder, McLuhan's work will have its distinct place. He stands at the frontiers." — *Times Literary Supplement.*

Ser qualificado como "o mais importante pensador desde Newton, Darwin, Freud, Einstein e Pavlov" pelo New York Herald Tribune" dificilmente terá causado muita estranheza a Marshall McLuhan. Menos do que surpreender-se como caráter bizarro dessa associação de vultos ilustres, êsse canadense de meia-idade, diretor do Center for Culture and Tecnology da Universidade de Toronto (e que atualmente ganha os seus 100 mil dólares anuais na Universidade Católica Fordham, nos EUA) possìvelmente terá sentido a falta de um nome nessa lista: o de Pasteur, com quem êle mais de uma vez se identificou em seus escritos. O Pasteur em quem pensa McLuhan é o espírito penetrante e solitário, que vislumbra entidades reais, presentes no próprio meio vital do homem, enquanto os sêres humanos comuns não percebem nada, e que sustenta a sua posição contra a cegueira e a incredulidade gerais, até lograr impô-la: o visionário explorador do reino do "invisível" que circunda o homem, mais do que o cientista sóbrio e sistemático.

O que Pasteur fêz em relação às bactérias, McLuhan se propõe fazer em relação aos meios — os "media" — que o homem engendra ao articular o processo básico constitutivo da sociedade, que é o da comunicação os meios de comunicação — isto é, tudo aquilo que serve para vincular o homem ao homem, desde a fala comum até a TV, passando pelos meios de transporte e a moeda e parando longamente na palavra impressa — são, para McLuhan, "extensões do homem": formam o meio ambiente no qual êle se move, se projeta e se forma. Aos diversos sentidos — visão, audição, tato, olfato — correspondem outras tantas e diversificadas "extensões" possíveis. O telefone é extensão do ouvido, o livro o é da visão, assim como a roda amplia, e modifica, as funções do pé humano. O ambiente criado pelo homem — o seu "environment" — é uma segunda natureza, e forma o próprio homem, ao moldar os seus padrões de percepção do mundo e de si próprio.

Mas, ao contrário da imagem de Pasteur que toma como modêlo, McLuhan não está só contra o mundo: seus admiradores e aliados são muitos, e em regra, mais influentes do que os seus também numerosos críticos. Numa polêmica que já dura anos, os seus críticos pouco mais têm conseguido do que tornar mais eloqüentes os seus defensores. Vale a pena, então, examinar um pouco melhor o conteúdo básico da obra dêsse autor, à procura da resposta para o problema da sua extraordinária ressonância. Desde logo, convém chamar a atenção para mais um ponto significativo: a obra de McLuhan encontra os seus maiores adeptos e desperta as maiores polêmicas nos países de língua inglêsa, em especial nos EUA. Sua influência, contudo, não se estende da mesma forma à Europa continental, onde se defronta com uma crítica cerrada: para a importante revista francêsa "Communications", McLuhan não mereceu mais do que uma resenha sóbria do seu livro principal (*Understanding Media*), na qual o seu valor se vê reduzido à formulação de algumas sugestões de eventual, mas não segura, relevância científica. Também isso faz parte daquilo que McLuhan tem de significativo: a sua obra é, como veremos, expressão típica de uma certa civilização, que circunscreve o seu apêlo mais profundo. É nos EUA que McLuhan pôde tornar-se tema de um artigo de capa de revista "Newsweek", ou ser proclamado "uma das maiores influências intelectuais do nosso tempo" ("Fortune") ou, ainda, ser indicado como uma espécie de porta-voz do mundo nôvo configurado pela juventude universitária: 'McLuhan está muito perto de dizer aquilo que os estudantes gostariam de dizer", comenta um jovem professor do Antioch College.

No que consiste, afinal, a importância da obra dêsse autor controvertido? Podemos resumi-la, no essencial, em três pontos. Em primeiro lugar, está a idéia de que o elemento fundamental para a compreensão dos efeitos sociais mais amplos de um meio de comunicação qualquer reside na natureza mesma dêsse meio: em última análise, são as suas características específicas de construção e funcionamento que determinam as peculiaridades das mensagens que emite. Assim, um jornal veicula mensagens de modo significativamente diverso de um aparelho de rádio, e essas diferenças são independentes do *conteúdo* das mensagens emitidas. O mesmo conteúdo, transmitido através de meios diferentes, terá efeitos sociais diversos. É a isso que se refere a conhecida fórmula de Mc Luhan: "The medium is the message". É nessa pequena "revolução copernicana" do estudo de comunicação, deslocando-o da análise dos conteúdos para exame dos "media", que reside a maior contribuição de McLuhan.

O suporte seguinte da sua obra deriva diretamente dessa intuição básica (cuja origem o próprio McLuhan atribui ao historiador canadense H. A. Innis). Postulada a importância decisiva do meio de comunicação como tal na articulação do universo das mensagens veiculadas numa sociedade, e atribuído a êsse conjunto de mensagens papel predominante na estruturação do modo de perceber o mundo e os homens, e, por essa via, da própria ação social, abre-se a McLuhan o caminho para estudar a História moderna (ou a História tôda) em função das mudanças básicas nos meios de comunicação dominantes, e a fazer previsões para o futuro próximo na mesma base. Por isso mesmo, não falta quem lhe atribua tôda uma filosofia da História, e o confronto com Spengler, Toynbee e até mesmo Marx. Na obra de Mc Luhan, êsse tipo de análise se manifesta na sua ênfase na importância da passagem de uma civilização moldada segundo os padrões de comunicação pela palavra impressa (analisada no livro *The Gutenberg Galaxy*) para uma outra, nossa contemporânea, cujo ponto focal é a dominância dos meios de comunicação de base eletrônica. De uma comunicação fragmentada, linear, de propagação lenta e de caráter individualizante (à qual corresponde, no plano sócio-político, o Estado nacional moderno, e, no plano econômico, a Revolução Industrial) passa-se para outra, integrada, não-linear e de propagação instantânea ("mítica") e de caráter comunitário (todos participam na vida de todos, e o envolvimento social é global: é a fase da sociedade mundial no plano sócio-político e da automação no plano econômico). O mundo transforma-se num grande "vilarejo"; há uma "tribalização" em escala ecumênica.

Por fim, chega-se ao terceiro ponto focal da obra de McLuhan, que só aparentemente tem um caráter mais circunstancial: a distinção famosa entre meios "quentes" e "frios" ("media hot and cool"). Aqui, mais ainda do que em outras partes de sua obra, McLuhan é impreciso e mesmo obscuro. O ponto de apôio para a distinção entre os meios "quentes" e os "frios" está dado pela natureza específica do impacto de cada um dêles sôbre a organização perceptual humana. Em outros têrmos: um meio será "quente" ou "frio" conforme a maneira como são *percebidas* e incorporadas as mensagens que veicula. O rádio, que satura um sentido isolado — a audição — com mensagens ricas de 'informação" perceptual (com dados de audição) sem deixar margem a qualquer esfôrço de complementação por parte do ouvinte, é um meio "quente": a participação do ouvinte na percepção da mensagem (no reconhecimento daquilo que está sendo transmitido) é míinma. Já a televisão, que

oferece uma imagem relativamente pobre em "informação" perceptual (apenas uma pequena parcela dos pontos formadores de imagem de um vídeo de TV é efetivamente utilizada) exige do espectador uma certa "participação" no ato mesmo de perceber a mensagem. Esta não se lhe impõe de modo acabado e "evidente", mas sua forma só se revela ao cabo de um certo esfôrço *inconsciente* de participação na sua própria formação, por parte do espectador (um psicólogo reconheceria nisso uma versão muito livre daquilo que a teoria da Gestalt chama de "fechamento" perceptual). Assim, a TV é o protótipo do meio "frio".

Pôsto isso — que implica, evidentemente, te, em um alto grau de imprecisão e até mesmo em uma certa dose de arbitrariedade: sòmente se consideram os diversos "media" no estado de desenvolvimento tecnológico em que se encontravam no início da década de 1960, e se postula que uma TV "quente" não seria mais TV — Mc Luhan parte para uma verdadeira "tour de force" de prestidigitação conceitual. Agora, já não são apenas os 'media" que se distinguem em "quentes" e "frios": essa qualificação das características dos meios de comunicação, de caráter puramente metafórico, é transposta para o plano dos seus efeitos sôbre os consumidores das mensagens que êles veiculam. Têm-se então, que a exposição a meios "frios" também "esfria" ('cool down") os indivíduos e grupos sociais, ao passo que o efeito dos meios "quentes' é no sentido de um "aquecimento" (hot up"). Esta é, sem dúvida, a parte mais vulnerável da obra de McLuhan; mas é, também, aquela em que reside o segrêdo último do apêlo que ela exerce: por essa via, passa-se de um salto do plano de uma duvidosa filosofia da História para aquêle de uma não menos duvidosa, mas fascinante, *técnica de contrôle social.*

McLuhan insiste seguidamente no caráter "subliminar" dos efeitos dos meios de comunicação. É perfeitamentee ilusório tentar controlar êsses efeitos com base no *conteúdo* daquilo que cada meio veicula. Para defender-se de um meio, sòmente recorrendo a um outro, diz êle em *Understanding Media.* Para contrabalançar os efeitos da exposição à imagem de TV, é necessário recorrer a outro meio: por exemplo, a palavra impressa. Por aqui ainda se vislumbra uma certa possibilidade de contrôle dos efeitos dos diversos "media" pelos próprios csnomuidores das mensagens que êles veiculam. Mas logo transparece que essa possibilidade tem muito pequeno pêso no pensamento de McLuhan. Os meios de comunicação, diz êle em *Understanding Media,* são o "ponto arquimédico", o fulcro do mundo moderno. Sòmente quem os controla pode ter o domínio dos seus efeitos; o que claramente é um corolário da fórmula "the medium is the message", de vez que esta estabelece que os efeitos de um meio de comunicação são inseparáveis do próprio meio. Significa isso que os efeitos, globais e profundos dos meios de comunicação são incontroláveis? Seguramente não, e nisso reside o núcleo *prático* da obra de McLuhan: os efeitos dos meios de comunicação são suscetíveis de contrôle, mas sòmente através daquêles que detêm o domínio dos próprios "media", e não do lado dos consumidores das mensagens que êles veiculam. Seguramente estamos nos aproximando, diz McLuhan em *Understanding Media,* de um "mundo automàticamente controlado a ponto de poder-se dizer: 'Menos seis horas de rádio na Indonésia na próxima semana, ou haverá uma forte queda de atenção literária' ou: 'Podemos programar 20 horas de TV a mais para a África do Sul na próxima semana, a fim de esfriar a temperatura tribal elevada pelo rádio na semana passada'. Culturas inteiras poderiam então ser programadas para manter o seu clima emocional estável, da mesma forma como estamos em vias de conhecer algo a propósito da manutenção do equilíbrio nas economias comerciais do mundo".

Aqui, finalmente, atingimos o núcleo mesmo do fascínio que a obra de McLuhan exerce sôbre um público como o norte-americano. Efetivamente, por detrás da construção obscura de suas obras, McLuhan compôs uma "utopia tecnológica", que retoma e articula os temas mais íntimos da mentalidade de uma nação cuja grandeza tende a se confundir com o domínio da técnica, e que vê o seu destino como aquêle do mundo todo. No mundo esboçado por McLuhan, o problema do contrôle dos meios de comunicação pelo homem, que parecia ser o tema inicial da sua obra, em breve se converte na questão do contrôle dos homens através dos "media" e das condições de "programação" dessa forma nova e profunda de domínio social a um nível planetário. O ecumenismo de McLuhan, anunciado na sua antecipação de um mundo tornado comunitário pela ação instantânea e omnipresente dos meios de comunicação eletrônica, tem o seu fascínio último no fato de ser *controlável.* Se é a obscura previsão de um mundo unido ao sabor da tecnologia da comunicação que atrai a tantos intelectuais e jovens estudantes e se é o manifesto desprêzo de McLuhan pelos "managers" comerciais dos meios de comunicação que lhe vale a simpatia de tantos artistas envolvidos nos "mass-media", é a possibilidade de *programar* êsse mundo nôvo que dá substância à obra de McLuhan: de modo imediato, através da tentativa de utilizar desde logo as suas sugestões básicas, no planejamento das campanhas de

propaganda; de modo mediato e menos aparente, na possibilidade que se abre, de vislumbrar um ecumenismo criado ao gôsto daquêles que detêm o contrôle dos "media" e que, por essa via, estão aptos a moldar o ambiente — o "environment" — humano em sua nova fase.

Por aí também fica marcado o caráter "localizado" da obra de McLuhan: seu fascínio dificilmente atingiria com a mesma intensidade um público não-americano, mesmo que se justificassem as suas reivindicações — absurdas, à luz daquilo que se produz, por exemplo, na França — de que 75% daquilo que escreve é nôvo.

Essa trajetória do pensamento de McLuhan se torna possível a partir do momento em que êle abandona a idéia que parecia ser o seu ponto de partida, de que os homens devem tomar consciência da real natureza dos "media" — vejam-se as suas alusões a Pasteur — e envereda por um tratamento do problema em têrmos da percepção das mensagens veiculadas pelos diversos meios de comunicação. Ao substituir o tratamento do problema da *consciência social* de um fenômeno por aquêle dos *mecanismos de percepção individual* — que, ainda quando explicados, seguem sendo "subliminares" — McLuhan fechou o seu campo de análise e parou a meio caminho de uma solução *social* (no limite, *política*) ao nível da ação consciente dos grupos sociais envolvidos, para ficar no plano de uma solução *técnica* (ainda que também tendencialmente *política*) do problema do contrôle dos efeitos dos "media".

É por isso que se torna ingênuo atribuir a McLuhan uma "filosofia da História". A partir do momento em que a ênfase é posta nos mecanismos de percepção, condicionados por um ambiente criado pelo homem mas "invisível" e, sobretudo, de ação "subliminar", fecham-se as portas da história e fica-se no reino da natureza. Não se trata, é claro, de contrapor a McLuhan soluções que lhe são alheias, mas de demonstrar as limitações da sua concepção dos problemas que propõe, por mais sugestivas que sejam muitas de suas formulações. Afinal as idéias básicas de McLuhan não são novas, por mais que êle reclame isso. Outros já pensavam os mesmos problemas, de maneira mais precisa e sistemática. A noção de "ambiente técnico" está claramente formulada por um psicólogo como Henri Wallon, e por um sociólogo como Georges Friedmann e seus seguidores do Centro de Estudos de Informação Visual em Paris; a análise histórica de formas de percepção está, por exemplo, em Pierre Francastel;; finalmente, uma visão mais ampla de todos êsses problemas está dada por aquêles autores que se apoiam numa concepção de história mais rica e não a abandonam durante a análise. "O tipo e o modo de organização da percepção sensorial humana — o meio em que ela se dá — é determinado não apenas natural mas também històricamente", diz o esteta marxista Walter Benjamin no seu estudo sôbre "a obra de arte na época da sua reprodução mecanizada". Ao pôr ênfase no caráter histórico dos modos de percepção, é possível a um autor como W. Benjamin ir muito além de McLuhan apesar de partir de proposições mais modestas, e mostrar como a crise da própria produção e recepção da obra artística na época da produção em massa tem raízes sociais que implicam em alterar a própria função da arte, num sentido que torna suscetível de ser suporte de uma ação política, de expansão da consciência social.

Entre essas concepções polares — aquela que/põe ênfase no impacto irresistível dos "media" e aquela que tende a vê-los como objetos históricos que, bem compreendidos, podem ser incorporados para *combater* uma forma de dominação social dada, há um longo caminho. É nesse caminho que param aquêles que vêem em McLuhan o 'oráculo da era elétrica". ("Life").

Privilégio

Betty Milan

Privilégio focaliza os *media* no verso e no reverso. Constata o impacto inevitável que resulta da sua ação instantânea e onipresente e se fixa nos elementos de que se vale, no exercício político de contrôle social, a máquina detentora dos *media*. Desmontada a máquina, desnuda-se a violência, desmistifica-se a propaganda capitalista. A eficácia de *Privilégio* resulta de seus recursos técnicos a explicitar.

Para mostrar o seu avêsso, o filme refaz na tela uma situação vivida pelo espectador e verbaliza os falsos significados a ela de hábito associados. Vive-se em dois momentos, o empático e o crítico. Nêste desmascara-se aquêle. O filme engana para corrigir e desfaz o reflexo viciado. Exemplificado. Steven Shorter está de volta à Inglaterra. Inscrito em letras garrafais seu nome oscila nas faixas. Apinhada nas ruas, a massa eufórica aclama Steven, que instalado num conversível, acena à massa. A grita popular e o gesto vitorioso de Steven, referidos à experiência prévia do espectador, configuram um significado específico — a do herói nacional, político ou de guerra. Entretanto, o que o significado associado à imagem diz, a fala seguinte desdiz: embora pareça, o herói nacional não é figura política, nem herói de guerra, é apenas cantor. Desmente-se o significado associado à imagem. Anula-se o vínculo reflexo imagem-significado. Para explicitar o esquema do filme, fixemo-nos no que faria a propaganda habitual. Imagine-se Roberto Carlos, o ídolo Brasa no lugar de Steven Shorter. Que diria o alto-falante? Simplesmente: o maior cantor popular. Preserva-se o significado heróico associado à imagem. Do vínculo calado, figura política-cantor, intencionalmente mantido no silêncio omisso do alto-falante, se vale a propaganda para converter o ídolo musical no delegado de anseios populares. O automatismo mental, tal imagem-tal significado, é ponta de lança da propaganda. Contra ela *Privilégio* apresenta-nos o cantor como faria a propaganda, mas interpreta os significados indevidamente ligados e disto resulta a sua eficácia. O espectador experimenta o avêsso de situações já vividas e o filme o descondiciona.

Na seqüência seguinte inverte-se o esquema. À experiência distanciada segue-se a empatia. Antecipa-se e desnuda-se o significado do que virá. O narrador alerta o público real. A violência das imagens não deve assustar. Sua função: aliviar o público fictício das tensões acumuladas. Nêste momento, mostra-se uma fotografia em prêto e branco. Nela a presença de policiais é sugestiva de violência. Elemento estático, ruptura no encadeamento ficcional, a fotografia suspende e comenta a ação: indica que a violência acumulada deve ser referida a um contexto que não o da seqüência exibida. Nesta o protesto contido, canalizado como quer a propa-

ganda, se fará grito numa circunstância que não ameaça o sistema. Prossegue o narrador: o que se verá na tela se passa na Inglaterra num futuro próximo. Na referência a um espaço-tempo aqui-agora da platéia real e do narrador a seqüência dramática é futura. Relativiza-se o espaço-tempo e o espectador se distancia. Fica suspenso o processo catártico. Depois de repetidas advertências, Steven é lançado no palco. Cai e vê perplexo a multidão. Malhado pelos guardas, entra na jaula. Prêso, espanca a grade, fere as mãos, e torturado canta. Potencializada pelo ritmo litúrgico, a música de Steven é opiática. O sincretismo rítmico é eficaz e significativo: na música de Steven, o pseudo-anarquismo. No seu canto, Steven exige liberdade, rejeita a compaixão. Entretanto, contraditória, mas significativamente se entrega ao público para que o liberte. A letra se nega e devolve ao público a fôrça que não tem, a liberdade de livrá-lo, desafiada no riso-ricto sarcástico do guarda, na fúria do cacetete. A fôrça é do guarda, não público. Se reage, é esmagado. Note-se que na cena duas vêzes a imagem refuta a letra: Steven não quer compaixão mas cai de joelhos, a "fôrça" é da massa, mas se se manifesta é amassada. Não obstante a incoerência de Steven, o conformismo revelado no ritmo litúrgico, as repetidas advertências prévias, a cena tem fôrça empática, engolfa o espectador na ação. Comprova-se a fôrça aterradora dos *media*. Resposta a uma problemática pessoal estereotipada, o mito é irresistível. Na identificação mito-espectador reside a sua fôrça. Imerso na cena, o espectador já não vê, é manipulado. Diante dos *media*, expropria-se a visão, anula-se a crítica, desfigura-se a singularidade. Se na cena a câmara isola e se fixa em indivíduos da massa, é que a psicologia das massas deve ser referida à psicologia individual.

Insere-se na seqüência seguinte o pseudo-documentário, recurso de distanciamento. A câmara enfoca um ator que narra o seu papel e se distancia dêle, que abandona o tempo-espaço fictício da ação e se relativiza. Assim é que, apresentada pelo narrador, Vanessa Ritchie simula entrevista. Volta-se para o público de tele-espectadores reais, refere-se a Steven, fala no vazio do seu rosto e no interêsse em pintá-lo. Nêste instante, o filme já não é ficção, é pseudo-documentário. *Privilégio* se vale repetidas vêzes da entrevista. Referida ao contêxto do filme, critica-se nêle o depoimento. Entrevistados, Julie, o editor e Alvin, o porta-voz dizem de Steven que é filho e irmão respectivamente. Disfarça-se no dado biográfico o vínculo econômico. O que "conta" é a relação, a mina de ouro SS não é mais que acidente. Dissolve-se no parentesco a máquina empresária. Inescrupulosa e sistemàticamente se mascara o interêsse da emprêsa. "Steven é a maior personalidade teatral, divinamente dotado de grande talento não se pertence, pertence ao público". Patrimônio divino já não serve à emprêsa. Mais que isso, se Steven é escolhido, se sucesso é dote divino, o que se inveja não é o status social de Steven e dos empresários, mas o talento individual. Escorada na identificação do público, com os bem sucedidos, a propaganda romanticiza o sucesso: talento, esfôrço individual, etc. Atenua-se o impacto psicológico da desigualdade econômica, desvia-se o indivíduo da ação política.

Outro recurso é a insistência em desmistificar os mesmos fatos. Assim como a propaganda habitual se vale da repetição para condicionar, *Privilégio* para descondicionar. Comemora-se numa boite anexa a uma das 300 discotecas Steven Shorter o aniversário de Alvin. Num dado instante êste se volta para Steven e beija-o no rosto. Vira depois para o câmara-man, indaga se quer outro beijo e repete o gesto. A tomada, ruptura explicativa do desempenho dramático, desmistifica a ilusão de naturalidade e exemplifica o processo mistificador. A atitude de Alvin comenta a ação e caracteriza Steven. O herói nacional não tem avêsso nem vida íntima, se dissolve na publicidade. Numa seqüência seguinte desmascara-se novamente a "naturalidade" das fotografias de publicidade. Steven está no trampolim. O diretor das emprêsas SS se aproxima. Quer fotografá-lo e encomenda um sorriso para as macacas. Steven sorri relutante, a pedidos. Anula-se na exigência a "espontaneidade".

Para desmistificar, recorre *Privilégio* à comicidade. Assim, aponta e ridiculariza nos empresários de Steven a sexualidade narcísica, a infantilidade crédula, a imbecilidade. A câmara vai ao banheiro: Configura-se no diálogo entre Julie e Alvin a estupidez musical de Julie. No comentário oportunista de Alvin a propósito da música, a hipocrisia. No olhar que se fixa embevecido nas costeletas, repositório erótico, a sexualidade narcísica de Alvin. É cômico. Por si só, o cômico é um anestésico, esfria e distancia o espectador da ação dramática. Na cena em que entrevista o administrador das emprêsas SS vale-se *Privilégio* do mesmo recurso. Enquanto aquêle levanta pesos gigantes, o entrevistador pergunta pela sua função nas emprêsas SS. Resposta: paga abôrtos atribuídos a Steven e classifica nos gastos gerais. A oposição fala-imagem é cômica e significa: hipertrofia muscular e atrofia intelectual; no gigante, a função mental nanica. No intuito de ridicularizar, o filme se vale mais de uma vez da conjugação inadequada de elementos. Convoca-se o clero e submete-se a êle a música arrependida de SS. Despista-se na letra, na batina e nas san-

dálias franciscanas dos intérpretes o compasso alucinado das baterias e dos gestos. O ridículo desmascara a proposta e afasta o espectador.

Resta-nos a análise do simbolismo e da redundância, recursos favoritos da propaganda, dominantes na cena que lança o nôvo ídolo conservador. Fixemo-nos nela. Em volta do estádio municipal o público assiste às festividades. É noite, a luz dos holofotes, focada em pontos estratégicos, cintila dirigida, corta o espaço. O fogo sinuoso das tochas, levadas em círculo se esvai na fumaça colorida que mancha e anula as referências espaciais. Aproxima-se a câmara e o cenário se complica. Cruzes metálicas, cruzes ígneas, cruzes luminosas, bandeiras nacionais, cartazes gigantes. A dimensão titânica dos cartazes impede a apreensão da figura concreta de Steven, que nêste contexto é símbolo apenas. Dispersos cruzes, bandeiras e cartazes fica restrito o seu significado a símbolos da igreja, do estado da propaganda. A tríade, cruz-bandeira-cartaz, ostentada no palanque central configura um significado nôvo que deve ser referido à ideologia da Santa Cruzada. Imagèticamente, a tríade realiza concisa e contundente a palavra de ordem conformista-nacionalista da propaganda. Explica-se na psicologia das massas o exagêro de recursos visuais. Inclinada a excessos, a multidão não reage senão a estímulos intensos, daí a redundância. Visto o cenário, fixemo-nos no que se passa. Inicia-se o desfile das brigadas nacionais. A marcha militarizada, ordenada, é a expressão formal da nova proposta: canalizadar a violência, ordená-la. Há nítido contraste entre o militarismo da cena e o estado caótico do público no show do teatro, situação que expressava proposta contrária, a de estimular a violência da massa. Segue o discurso de father Tate, o sol no firmamento eclesiástico. O epíteto, acrescido ao nome pelo bispo de Essex numa cena anterior, intensifica a magia, transfere luz e brilho ao nome. A evocação de elementos naturais é significativa. O sol não se tapa com peneira. Infunde fulgurância invasora no discurso que segue. Diz: "Louvado seja Deus". Nêste instante, despreende-se fogo dos canos e repete-se a marcha militar das brigadas. Som e imagem definem o lugar político da sua fala. Prossegue: "Desde o fim da guerra não ligamos para a coesão nacional, ficamos apáticos. Devemos combater a apatia com palavras: devemos nos conformar". A manobra é clara: substitui-se o vocabulário político pelo psicológico, a ideologia pela opção individual. O que foi anti-nacionalismo vira apatia, suscita culpa. Para redimí-la, qualquer palavra de ordem, dita pelo Sol no firmamento eclesiástico, serve, independentemente de seu significado político. A irracionalidade da fala, o misticismo, a palavra de ordem conformista, remete à ideologia fascista; o cenário à Goebbels, ao comício de Hitler. Se no comício, Hitler concitava a massa à frente da Suástica, no estádio municipal, father Tate o faz à frente do cartaz de Steven — presidiário revoltado. Note-se que a superposição é idêntica à de qualquer anúncio corriqueiro de mercadorias. Aproxima-se a mensagem conformista do ídolo popular, como se aproxima Elizabeth Taylor de uma marca de sabonete. Num e noutro caso, estimula-se por osmose o consumo da mensagem e do sabonete. De volta à cena. Depois do discurso, o bispo passa em revista as brigadas nacionais. Ouve-se uma rajada de metralhadoras. O som suscita a revista militar das tropas. Fica explícita na imagem a conivência reacionária do clero com a política. Imerso nas solenidades propiciatórias irrompe Steven. A fumaça dissolve o contôrno do rosto, Steven se despersonaliza, vira símbolo entre símbolos, a cruz, a bandeira, os cartazes. Veste um vermelho comportado, a postura é rígida, movimenta-se pouco, o penteado é impecável. A sua imagem é oposta à inicial. No teatro a roupa de Steven Shorter é suja, a côr fria, um cinza impreciso, não é impositiva, contràriamente ao vermelho sem ambigüidades, autoritário. A côr vincula-se tanto numa como na outra situação ao significado político de Steven. Steven canta, a música é monótona e hipnótica. Aproxima-se dos doentes e a câmara focaliza em close fisionomias em desespêro. Intercala fotografias em prêto e branco, retratos de outras fisionomias em desespêro, já identificadas num momento anterior. O recurso indica o alcance do fato e transforma os doentes em símbolos. Simbolismo e redundância, têm efeitos contrários. Se o emprêgo de símbolos distancia o espectador, a redundância é opiática, engolfa e manipula a platéia real, aponta para as suas potencialidades fascistas.

O Mito e a Massa

Vistos os recursos técnicos específicos de que se vale *Privilégio*, resta-nos analisar e discutir a ideologia implícita na idéia de massa que o filme realiza. Idéia de massa que entretanto só se explicita na referência à história do ídolo. Nas voltas e reviravoltas do seu percurso salta o que é peculiar à massa.

Steven é de chôfre herói nacional. O engano deixa em seu lugar o cantor. Sua função: catalizar a violência da massa, que no entanto só deve ser explosiva no momento oportuno. O ídolo funciona qual bomba relógio. Inicia-se depois o processo desmistificador. Steven é agente de vendas, marca patente de alimentos para cães. O

filme insiste didàticamente no vínculo mercado-ídolo. Na reunião de empresários SS o diretor se volta para os presentes num tom melodramático e diz: a vida íntima de Steven é a êle que pertence, mas a sua saúde a nós concerne. Sanidade vira patrimônio da emprêsa, mercadoria a explorar. Gerador inesgotável de capital, Steven vai participar, numa outra seqüência, de um filme patrocinado pelo ministério da agricultura, feito para estimular o consumo nacional de maçãs. O ídolo nacional é no filme herói libertador de Jerusalém. Seu único estímulo: maçã. Oh! maçã, divindade nutrícia e libertadora. Não resta dúvida, a "revolta" do ídolo serve o mercado. O que se comprova na reviravolta de 180 graus da sua proposta. A época é difícil, o comunismo ameaça o sistema. Em vez de catalizar, Steven deve bloquear a violência. Terá de se arrepender pùblicamente em nome da lei e da religião. A violência ameaça o sistema e o clero. Diminui a freqüência às missas. Steven patrocinará missas. Será lançada a maior campanha nacional, patrocinada pelo ministério e pela igreja. Num primeiro momento, tratava-se de liberar a violência. Nêste, a violência liberada põe em cheque o sistema, trata-se de sitiá-la, segundo os interêsses econômicos e políticos da máquina detentora dos *media*. A viabilidade da contradição Steven-rebelde-Steven-conformado deve ser referida à psicologia das multidões. Nelas a co-existência de idéias opostas é possível, sem que surja de sua contradição lógica, conflito algum. Imerso na multidão, o indivíduo cai num estado próximo ao do fascínio do hipnotizado pelo hipnotizador. Anula-se nêle a consciência, se transforma no escravo de suas atividades inconscientes da sua impulsividade, manipulada pelo hipnotizador, e já não é crítico. No indivíduo que integra a multidão, exalta-se a emotividade e se desfaz o senso crítico, daí a sugestionabilidade, a passividade e a indiferença em relação ao produto consumido. Bem ou mal, o público consome as duas propostas.

Na figura de Steven, singulariza-se a psicologia da massa. "Steven se adapta a qualquer situação". É de cêra, na frase de Alvin, configura-se o ídolo e se define a fórmula *hominis* que interessa à propaganda. Valoriza-se a bem do consumo, a consistência mental gelatinosa. Steven vive dissolvido na publicidade. Quando Vanessa Ritchie lhe pergunta o que faz nas horas vagas responde que dorme, assiste TV ou ouve a própria música. Isto é, se não se anula no sono, nem na marca SS, vive plasmado pelos *media*, daí a dificuldade de pintá-lo. Tal qual no indivíduo imerso na multidão, nêle domina a afetividade. determinado pela impulsividade incontrolável, tende à realização imediata das intenções, nada premedita. Assim é que, o desgôsto se resolve na birra, nunca se articula o ódio num protesto conseqüente. Ao ar livre, Steven e seus empresários reunidos à mesa para o almôço. Prato do dia: lagôsta. O garçon se aproxima de Steven e pergunta que bebida deseja. Steven hesita e responde: chocolate. A estranheza dos presentes se formula no "O quê?" do garçon. Steven insiste no chocolate, mais que isso, num gesto impositivo obriga-os demais a engolir chocolate, subjuga a moda e o bom gôsto. Referido ao contexto mais geral, o gesto é nìtidamente a queixa de Steven contra o "We shall conform". Não obstante o desconfôrto, assume o papel conformista. Entretanto, se no sentido de seu apêlo, 49.000 pessoas reiteram a fé na bandeira nacional e na religião, a notícia é aterradora. Enfurecido, Steven atira o que encontra pela frente. A raiva vira quebra-quebra nunca se pensa. Imediatista, inconseqüente, a fera sôlta não vê barreiras e se atira sem lastros como a massa na direção do afeto. A sua raiva, vara os limites estreitos do quarto de Vanessa, vai a público. Steven é homenageado num banquete. Vai ao microfone. Depois de longo silêncio, balbucia frases desconexas, vomita seu ódio. Detesta o público, se detesta. Impulsiva e compulsivamente repete: "Eu os odeio". A fala de Steven é automática, o seu gesto de descerebrado, de um robot.

Exaltado, impulsivo, inconseqüente, vulnerável, Steven retrata a massa que manipula. Estranhamente entretanto, esta só se configura se referida àquele. Se a massa aparece, é de relance ou em close, individuada num de seus elementos que a representa. Assim é que, para introduzi-la se repete simbòlicamente a fotografia em prêto e branco de uma garota identificada no show do teatro. Ou a massa não é digna de nota, ou se anula no seu arquétipo.

Nunca emerge na sua especificidade, é ahistórica. Porque a violência, a voracidade que não discrimina propostas contraditórias, a passividade crédula da massa não se articula com as relações de produção, *Privilégio* não explica a receptividade da massa. Para dar conta dela faltaria o que subjaz à psicologia das massas e aos interêsses das emprêsas de comunicação: as contradições materiais efetivamente vividas nas relações de produção.

GABINETE
DO
CARDEAL ARCEBISPO
DE
SÃO PAULO

SÃO PAULO, 23 de dezembro de 1966.

Excelência Reverendíssima,

O jovem cantor de televisão e de rádio ROBERTO CARLOS, o mais popular entre a juventude brasileira, e que tem colaborado comigo na Campanha da Fraternidade, vai a Roma, a fim de gravar discos, e desejaria ser admitido ao beija-mão do Santo Padre Paulo VI. O jovem estará em Roma de 26 a 29 do corrente mês.

Posso assegurar que a amizade do Arcebispo Metropolitano com êste jovem, expoente da música popular chamada Iê-iê-iê, tem sido benéfica para a mocidade em geral, levando-a também a colaborar na Campanha da Fraternidade, principalmente para a construção de um pavilhão para o Pequeno Cottolengo de São Paulo.

Com os meus antecipados agradecimentos, renovo a Vossa Excelência os sentimentos da minha elevada estima e do meu fraternal afeto.

+ Agnelo Card Rossi

+Agnelo Cardeal Rossi
Arcebispo de São Paulo.

A Sua Excia Revma
Mons.Mário FASALLI ROCCA
di CORNEGLIANO
Maestro de Camera de Sua Santidade
CIDADE DO VATICANO.

Mistificação e realidade

Angela Mendes de Almeida

A mais prestigiosa revista da Editôra Abril, *Realidade*, publicou todo um número dedicado à juventude (n.º 18, setembro de 1967). Se por um lado, o tema juventude é, em qualquer época, símbolo de um conjunto de predicados positivos, atualmente êsse tema adquire uma nova conotação. Jovem é aquilo que sintetiza as peculiaridades mais "vanguardistas" em qualquer campo de atividade: jovem guarda, cinema jovem, etc.

A escolha da Abril poderia ter sido determinada pela vulgarização do padrão "jovem" (enquanto "vanguardista") pela propaganda; mas resta analisar se a abordagem de *Realidade* enfatizou as peculiaridades históricas do padrão jovem, ou seja se focalizou o jovem enquanto 'vanguarda" em cada atividade; ou se, numa concepção mais tradicionalista, abordou o jovem comum, o jovem que se caracteriza como tal pela idade e não pelo "vanguardismo".

Uma análise acurada da edição de setembro/67 mostra que *Realidade* permaneceu mais próxima da segunda conceituação. O editorial frisa esta intenção: *Nêste número tentamos mostrar como é, o que pensa e o que quer a juventude brasileira. Para isso, nossos repórteres foram ao encontro dos jovens em todos os campos de atividade.....". Realidade* não foi procurar o que pensam os jovens mais ousados e rebeldes, aquêles que, das maneiras mais diversas (positiva ou negativamente) estão na "vanguarda". Preferiu pegar o jovem comum, o "jovem média", aquêle que sintetiza as características gerais de todos os jovens em relação à sua época e não as características mais avançadas de um jovem em relação à sua época. Através de um levantamento extensivo de dados empíricos chegou a um *retrato fiel* da juventude, um retrato que reproduz o jovem comum.

O método de obtenção dêste *retrato fiel* é o que *Realidade* utiliza sempre no tratamento dos outros assuntos: o levantamento extensivo da opinião pública anônima e a apresentação da média aritmética dessas opiniões como sendo o *retrato fiel* do que pensa o setor entrevistado. Observando os diversos editoriais e as matérias sob a responsabilidade dos editôres, extraem-se de todos êles a intenção manifesta a que se propõem: a de *consultar o público* para apresentar *um panorama real* sôbre o assunto. As opiniões consultadas são, em geral, de pessôas anônimas, integradas numa coletividade, e que não têm o poder de, individualmente, através da sua manifestação, provocar uma transformação. Quando um cidadão anônimo e o Ministro da Fazenda se manifestam sôbre a política cambial, o pêso destas duas opiniões é qualitativamente diferente. O que o Ministro da Fazenda opinar deve corresponder à sua ação; não correspondendo, está caracterizada uma defasagem entre o

que o Ministro diz e o que êle faz; o Ministro pode ser responsabilizado por esta defasagem. A opinião de um cidadão anônimo, porém, como não acarreta uma ação correspondente, fica ao sabor de critérios arbitrários (em geral, do senso comum); é uma opinião desvinculada da prática de quem a emite e que reflete sòmente a concepção que o indivíduo tem sôbre um mundo no qual êle não interfere.

Ora, um conjunto de opiniões anônimas só pode configurar um todo significativo se: 1) estruturadas num quadro estatístico; 2) quadro êste inserido numa concepção explicativa do mundo.

Tendo optado pela pesquisa da opinião anônima, *Realidade* teria que seguir êste procedimento. Essa dupla necessidade não afeta revistas que se especializam em publicar a opinião de personalidades conhecidas. Tais opiniões não necessitam de tratamento estatístico porque retiram o seu valor positivo da sua qualidade de "única"; e podem não ser inseridas numa teoria explicativa porque, de certa maneira, elas já são explicativas por si só. Isto porque, a opinião de uma personalidade famosa cuja situação social é conhecida, reflete a particularidade de um caso inserido no processo social. Ou seja: as declarações de um ator de cinema, mesmo as suas opiniões inconseqüentes, reproduzem uma face do processo social global; é a opinião de um indivíduo que ocupa um status determinado, numa certa estrutura social, e êsse status propicia uma determinada dose de prestígio e/ou poder. Se, no caso, trata-se de um ator de cinema americano, a reprodução de sua opinião pode ser vinculada imediatamente ao status que êle ocupa na sociedade capitalista estruturada em classes sociais.

Entretanto, o tipo mais comum de reportagem de *Realidade* (até o n.º 18), o da consulta extensiva à opinião pública anônima, não é explicativo por si só no sentido acima referido. A estruturação estatística existe nas reportagens de *Realidade;* o que não existe é uma teoria explicativa. É que a metodologia utilizada baseia-se numa concepção da auto-suficiência dos dados estatísticos, de sua "objetividade" científica. Inserir êstes dados numa teoria explicativa seria apelar para o "subjetivo". Dentro desta concepção, os dados em si configuram um *retrato fiel* da realidade; tal retrato é objetivo porque nêle não interferem "interpretações subjetivas". Quem adota esta concepção, baseia-se no mesmo pressuposto daqueles que, dentro da ciência social burguêsa, entendem o conhecimento científico como reflexo direto e natural dos dados imediatos da experiência quotidiana. Não leva em conta que o conhecimento só é científico (e objetivo no sentido acima) se consegue produzir um conceito adequado do conjunto dos dados reais; evidentemente, a pura apresentação dos dados da experiência, sem integrá-los, através de uma teoria explicativa, num conjunto provido de significado, não é a produção de um conceito adequado da realidade. Na melhor das hipóteses é a apresentação de um conjunto de dados atomizados, verídicos, mas não objetivos e nem científicos.

Assentado que tais reportagens não configuram a realidade, ou seja, que não são um *retrato fiel* no sentido de objetividade, resta saber qual a distância que existe entre a realidade e o conjunto de dados atomizados que reproduzem. Em outras palavras, se a visão de tais reportagens não configura a realidade, configura o que? A resposta é quase mecânica: configura uma visão deturpada da realidade. Mas como se dá essa deturpação? Um conjunto atomizado de dados, não inserido numa teoria explicativa do mundo, dá uma visão a-típica e a-histórica; ou seja, as reportagens de *Realidade* elidem o que é característico da atual etapa do capitalismo, elidem a estrutura de classes e tôdas as conseqüências que ela gera.

Estas afirmações só podem ser comprovadas na análise detalhada das matérias da revista. O número dedicado à juventude (n.º 18) é o que maiores possibilidades oferece para uma comprovação rica e abundante. O que se diz, porém, dêste número é generalizável para todos os números anteriores.

O desprêzo pela caracterização histórica e típica aparece na série de reportagens sôbre os jovens nos *diversos campos de atividade*: (*O jovem operário*, p. 55; *O jovem dirigente*, p. 69; *O jovem universitário*, p. 81; *O jovem do interior*, p. 93; *O jovem bancário*, p. 105; *O jovem camponês*, p. 115). A escolha dos *diversos campos de atividade* não demonstra preocupação com as diferenças de classe; prova mais imediata disso é que ao lado de bancários, operários, camponêses, categorias cuja classificação deriva do lugar que ocupam no processo de produção capitalista e da sua inserção numa determinada classe social, temos também interiorano, categoria referida à geografia. Porém, é no roteiro de entrevista adotado que fica clara a concepção de que bancários, "dirigentes", camponêses, etc., são estratos paralelos e equivalentes, e não classes (ou categorias de classes), estruturadas hieràrquicamente. Do roteiro único constam questões sôbre: aspirações, opiniões sôbre política, família, sexo, preconceito de côr e religião. Tudo é abordado como se a opinião política de um camponês fôsse do mesmo gênero da de um "dirigente" de em-

prêsa; ou como se a maneira do jovem encarar as relações sexuais com as mulheres fôsse de pêso equivalente na vida do operário e na do universitário. O resultado é que cada reportagem contém uma série de informações curiosas, mas não configura a vida típica de um jovem da categoria abordada; é como se todos os jovens entrevistados, operários, "dirigentes" de emprêsa, universitários, interioranos tivessem mais coisas em comum porque são jovens, do que mais coisas que os separam porque pertencem a classes sociais diferentes. É por isso que, por exemplo, quase todos os entrevistados não entendem nada de política e acreditam, de algum modo, em Deus; cada resposta isolada poderia ser inserida em tôdas as reportagens. E, na medida em que o roteiro é um só, e o método é meramente descritivo, a própria atividade profissional de cada categoria entrevistada fica descaracterizada.

Fica ainda mais claro o desprêzo pela caracterização histórica e social, no ensaio de Carmen da Silva — *O conflito de gerações*, p. 44. A autora desenvolve êste tema, ilustrando-o com exemplos da história. Mas o tom jocoso de um lado, e conciliatório de outro, serve exatamente para descaracterizar o caráter histórico dos conflitos. Cada fato citado procura pintar a rebeldia dos jovens como rebeldia de jovens, enquanto tais, contra velhos, e não como rebeldia de jovens contra uma determinada estrutura social anacrônica mantida por velhos. Tibério e Caio Graco, Alexandre da Macedônia, Galileu Galilei, Romeu e Julieta, Darwin, Marx, Freud e Einstein são todos postos na mesma bandeja como frutas diferentes, porém frutas todos. *Todo movimento progressista que a história da humanidade registra, todo passo adiante — seja qual fôr a idade de seus promotores — é o resultado de um conflito de gerações*, diz C. da S. (p. 48). De um lado a autora num passe de mágica, substitui a luta de classe pela luta de gerações; de outro, substitui as etapas históricas (antigüidade, feudalismo, capitalismo, etc.) por *movimentos progressistas*. No final, ensaia um avanço, afirmando que o conflito de hoje está dentro de um nôvo contexto, ao qual chama de *cultural* (?); o nôvo contexto cultural é exemplificado como fato de que os jovens, hoje, lutam contra velhos *cujos dedos, precisamente, podem apertar — ou não — aquêles terríveis botões* (p. 52). Nêste ponto o leitor fica pensando se a história não começa agora, com a economia de guerra e o perigo atômico; mas engana-se o leitor; para Carmen da Silva, a história continua não sendo histórica, mas como há 3.000 atrás, uma opção entre: *pão ou fome, liberdade ou escravidão, amor ou ódio, sobrevivência* ou *morte*, enfim, os eternos dilemas da humanidade.

A deturpação da realidade pelas abordagens de *Realidade* não se realiza só no sentido de descaracterizar etapas históricas e conseqüências da estrutura de classes; ela atua também no sentido de neutralizar os polos antagônicos, os pontos mais radicais de cada setor abordado. O *panorama real* que apresenta é um todo atomizado e não significativo, porém adequadamente amorfo para representar um quadro "môrno" e conformista, onde os polos se confundem e se integram, em vez de aprofundar as contradições.

A técnica, às vêzes artificial, para apresentar êste quadro "môrno" se ramifica em vários pequenos expedientes que aliados ao critério "objetivo" de abordagem já descrito, produz um sistema bastante elaborado de "descaracterização" do típico, de neutralização dos polos.

Um dêsses expedientes é a "imparcialidade" do reporter. Entre as reportagens sôbre os jovens de diversas categorias, a do universitário (p. 81) dá os maiores exemplos do viézes dessa imparcialidade. Aqui o método meramente descritivo de tôdas as reportagens sofre um golpe; porém sutilmente. Ainda aqui o reporter apenas reproduz o que ouve, e descreve o que vê. A redação, entretanto, se encarrega de selecionar o que interessa e de dar uma conotação "descaraterizante" às afirmações radicais. Ou seja, como nêste caso, o mesmo roteiro produziu respostas mais radicais que rompem com a nebulosidade geral, a redação da reportagem foi "trabalhada" para neutralizar os polos. De início diz o reporter que vai ver se os estudantes são *realmente tão subversivos como os pintam* (p. 81); a frase, inserida num contexto sério, fica a meio caminho de uma galhofa que atinge tanto o govêrno, por temer a subversão, como os estudantes, por terem o seu grau de capacidade de subversão posta em cheque; ao mesmo tempo a frase, já no início do texto, desmoraliza a atividade política que irá ser descrita. — Mais adiante o reporter insere a frase que uma garota diz a seus colegas: *Vocês se consideram os salvadores da pátria. Depois de formados, qualquer salário que lhes dê um certo confôrto acaba logo com essa consciência revolucionária* (p. 85); o ceticismo da frase, que tanto poderia ser de um membro do govêrno, como de um pai de família, como de uma estudante, atinge em bloco a todos os que fazem política, pondo em cheque a sinceridade de sua dedicação; além disso, a frase, na bôca de um estudante, põe a nú as dissenções internas do movimento estudantil. — Em outra página diz o reporter: *Fiquei até surpreendido com a facilidade com que universitários pregam as mais avançadas idéias, chegando mesmo a afirmar que é preciso fazer uma revolução social* (p. 87); que

alguém hoje em dia fique *até* surpreendido com as idéias avançadas dos estudantes e com o fato de que êles *chegam mesmo* a pregar a revolução social, é dizer que alguém se surpreende com o óbvio "ululante"; em todos os países do mundo os estudantes têm dado provas de que estas atividades já estão incorporadas à sua praxis. Portanto, a conotação da frase (através do *fiquei até* e *chegando mesmo*) leva os estudantes a um estágio muito aquém daquêle que êles já atingiram e pinta as atividades políticas atuais como inofensivas. — Logo em seguida o reporter enumera a *infinidade de istas* que a faculdade possui, nivelando os *comunistas* aos *turistas* (p. 87); mais uma vez a atividade política é desmoralizada. — Num outro trecho, o reporter pergunta a um estudante o que é o Acôrdo Mec-Usaid, e a resposta é: *Não sei bem. Acho que são os americanos que querem tomar conta do ensino* (p. 85); o *não sei bem, acho que* sugere o inocente útil do Estadão, o jovem idealista iludido por agitadores estranhos inflitrados no movimento estudantil. — No final da reportagem, depois de transcrever o fim do discurso de um líder, o reporter comenta: *Parecia até que dali sairia uma nova passeata* (p. 85); o comentário sugere um movimento inconseqüente, que sai em passeatas sem nenhum motivo plausível. Ao final a sensação do leitor é a de que os estudantes estão brincando de fazer política, são irresponsáveis e inconseqüentes; porém isto não é dito como crítica, mas apenas sugerido. A imparcialidade do reporter, portanto, funciona no sentido de mostrar a atividade política dos estudantes como uma atividade a-política e sem conseqüências práticas efetivas.

Outro método é o aplicado na elaboração do questionário para a pesquisa feita por *Realidade* (n.º 17), da qual ela extraiu *o retrato da juventude brasileira de hoje*. Cada pergunta tem cinco escôlhas; porém o sentido das respostas não coloca alternativas recìprocamente eliminatórias, e sim diversas formulações complementares, uma das quais é a que responde mais adequadamente aos valores da ideologia pequeno-burguêsa. A análise de algumas perguntas mostram isso claramente. A de n.º 6: *Suas relações com seus pais podem ser caracterizadas como*: tem as seguintes alternativas: a) *simplesmente agradáveis;* b) *válidas em certas horas;* c) *essenciais para a sua vida;* d) *inteiramente indiferentes;* e) *cheias de conflitos e problemas*. Ora, nada impede que as reações entre pais e filhos sejam essenciais, simplesmente agradáveis, por isso válidas em certas horas, e em outras horas indiferentes e em outras ainda cheias de conflitos; porém a formulação mais abrangente e que, por outro lado, não compromete, é a que diz *essenciais para a sua vida*. — Outro exemplo é a pergunta n.º 9: *O emprêgo ideal é aquêle que oferece*: a) *o maior salário;* b) *as maiores oportunidades a longo prazo;* c) *as possibilidades de se realizar profissionalmente e como ser humano;* d) *a melhor oportunidade de servir aos outros, à comunidade e ao país;* e) *o máximo de prestígio e poder*. No mundo capitalista são os maiores salários que oferecem as melhores oportunidades a longo prazo, as possibilidades de realização, prestígio, poder, e, em se querendo, a oportunidade de servir aos outros, à comunidade e ao país. Porém há uma fórmula que sintetiza os valores pequeno-burguêses: a que fala das *possibilidades de realizar-se profissionalmente e como ser humano*, i.e., a que alude à ascenção social e ao humanismo.

O caso desta última pergunta recoloca a questão de um método para neutralizar os antagonismos e produzir uma imagem amorfa. Se a maioria respondesse que o melhor emprêgo é o de maior salário, estaria apresentando um quadro característico da época do capitalismo nascente, mas hoje denegrido com a atribuição da pecha de usurário ou interesseiro aos que assim pensavam. Por outro lado, dizer que o melhor emprêgo é o que dá oportunidade de servir aos outros, configuraria uma resposta muito altruísta e pouco condizente com a independência e o espírito empresarial que se prega. Os dois polos (o mais egoísta e o mais altruísta) são eliminados, e encontra-se uma fórmula que sintetize o egoísmo pequeno-burguês, porém a serviço de um valor que paira acima das coisas concretas, a essência humana. Esta era a resposta que *Realidade* queria ouvir e foi esta a que ouviu. Diz o texto de apresentação dos resultados (p. 19): *E eis uma boa notícia: o maior grupo, quase a metade dos jovens considera ideal o emprêgo que lhes possibilite realizar-se profissionalmente e como ser humano*. Isto deixa claro que a formulação das perguntas predispõe às respostas; e que as respostas configuram um quadro "môrno", uma juventude conformista, sem radicalismos de esquerda e de direita, que não é rebelde e nem retrógrada. Diz *Realidade*: *Os jovens acreditam ao mesmo tempo em Deus e no socialismo, não pensam em revolução, acham que há muita coisa errada no Brasil, mas a maioria prefere não protestar contra os abusos e erros* (p. 18). Trata-se de uma juventude otimista para com o seu futuro e o do Brasil, que tem ótimas relações com a família, boa vontade, bons costumes e nenhum conhecimento sôbre política. De fato, ela prefere o socialismo, mas a sociedade estabelecida não deve temer pois essa mesma juventude acha que *a democria é um govêrno do povo, pelo povo e para o povo* (p. 26). E acrescentam os redatores: *A chamada "minoria ativista" precisaria ser muito mais ativa para que*

se possa temer uma revolução pelos jovens: há apenas um revolucionário em potencial para cada cem entrevistados. A preocupação em descaracterizar os antagonismos, sugerindo que "no fundo é tudo a mesma coisa", é por demais patente para que não se formule hipóteses. A própria revista nos dá uma pista ao explicar a capa, situando-a como *uma tentativa de sintetizar uma juventude de rebeldes e acomodados, prêtos e brancos,. . . .* Sintetizar os opostos, neutralizando as suas características típicas, é o resultado dos *retratos fiéis.*

Através dos exemplos citados ficou exemplificada a distância que existe entre a produção de um conceito adequado da realidade (um quadro objetivo) e a visão deturpada que *Realidade* nos apresenta: uma visão que elide tudo que possa situar o leitor no processo histórico em que êle vive; que apresenta um quadro amorfo e atomizado, onde crer em Deus e preferir o socialismo são opções equivalentes.

Porém, é bom notar que, ao nível explícito da consciência dos editôres, *Realidade* dá realmente um *retrato fiel* da realidade. A própria escolha do nome já demonstra como a revista se vê. A consulta dos editoriais permite montar uma auto-definição de *Realidade: a maior revista brasileira de interêsse geral* (Edit., n.º 13), *que tem a coragem de enfrentar os fatos* (Edit., n.º 6); seu objetivo é *servir, — instruindo, divertindo, informando e estimulando os seus milhões de leitores* (Edit., n.º 13). Daqui se vai ainda mais longe: não sòmente *Realidade* acha que dá uma visão objetiva ao leitor, como pretende, explìcitamente, influenciá-lo *instruindo, informando, estimulando.* Assim sendo, a relação *Realidade*-leitor se coloca num certo grau de reciprocidade: a revista se preocupa com seus leitores; quer educá-los e por isso lhes apresenta um panorama sempre objetivo. (1)

A idéia de educar não está, na sociedade atual, desligada da de mistificar. Tôda educação burguêsa que recebemos é mistificadora, não só porque falsifica dados, mas principalmente porque nos impõe uma visão ideológica marcada pelos valores da sociedade capitalista. Porém, a influência de *Realidade* não é só passiva, através da visão ideológica que nos apresenta; é, também, ativa porque a revista se apresenta com uma intenção consciente de educar.

Isto é compreensível se se analisar a Editôra Abril enquanto emprêsa capitalista no atual estágio do sistema. Com a concentração de capitais e a crescente necessidade de fazer "brotar" lucros, a produção intelectual, i.e., os ensaios, reportagens, no caso, passaram a ser integralmente uma mercadoria, perdendo totalmente a sua autonomia: a produção intelectual passou a ser feita para o consumo, atendendo aos interêsses do mercado. Ou seja, a produção intelectual se subordinou ao gôsto das massas e êste gôsto foi tomado como um dado estático, não transformável. Porém, na evolução dessa concentração, a produção intelectual deixou de ser mercadoria para consumo imediato, transformando-se num investimento a médio prazo. O grau de complexidade da emprêsa permite, no caso da imprensa, que ela utilize a produção intelectual como propaganda do "status-quo", o que lhe trará um rendimento posterior. É a isso que Adorno dá o nome de *ideologia da indústria cultural* (2). Ela induz ao conformismo com o atual estado de coisas. Ela transforma o público, "educando-o", embora sua intenção seja a de conservar; por isso Adorno sugere que essa transformação é regressiva, i.e., que a consciência do público retrocede, sob a ação da indústria cultural.

No caso de *Realidade,* sabemos que dando uma visão a-histórica da realidade, ela está elidindo a estrutura de classes que governa as relações sociais, e que não sendo compreendida, não pode ser transformada. Assim, o jovem que nos apresenta é conformista e moderado; mas como a matéria é propaganda, ela atua sôbre o público no sentido de incitar ao conformismo, ou de, pelo menos, evitar as inovações. Quando informa e instrui, *Realidade* está condicionando o jovem leitor a imitar o modêlo do jovem — resultado da síntese de polos extremados.

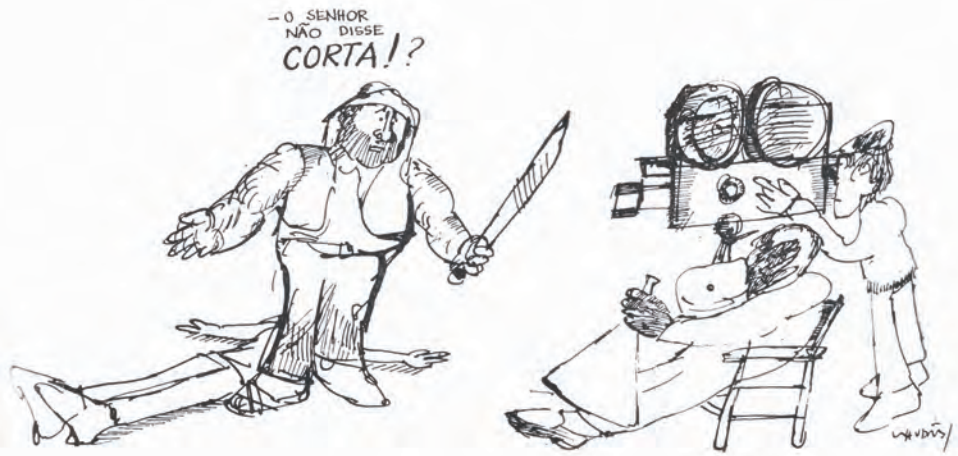
Mas *Realidade* não é, nem de longe, uma revista retrógrada. A sua singularidade está no fato de que, quando ela se propõe a *instruir* e a *estimular,* a ser *corajosa* e *imparcial,* está, na verdade, sendo ao mesmo tempo conservadora e sensacionalista. A revista pode ter tais atributos concomitantemente porque êles se realizam em níveis diferentes: para *informar* é necessário ventilar todos os assuntos; para ser *corajosa*

(1) A propósito da intenção pedagógica dos editôres, é bom lembrar o episódio ocorrido no 1.º Seminário do TUSP (maio de 66), na sessão dedicada às discussões sôbre cultura popular. A polêmica girava em tôrno do que seria o caráter *popular* da arte em geral: o da forma adaptada ao nível atual do gôsto da massa; ou o do conteúdo relativo às necessidades reais da massa. Em dado momento irrompe na sala o sr. Civita, a quem é dada a palavra. Começa êle dizendo que os que ali estavam eram *intelectuais desligados da realidade;* que *era preciso dar aquilo que o público queria, e de vez em quando, um poucoquinho a mais;* e que *Realidade* (a revista ainda não tinha sido lançada) *seria o máximo de cultura que o povo brasileiro poderia absorver naquele momento.*

(2) ADORNO, Theodor W. — "L'industrie culturelle" in *Communications,* n.* 3, p. 10.

é preciso defender (e *Realidade* o faz com tôda a sinceridade) teses avançadas (divórcio, liberdade sexual, etc.). Porém a coragem só se manifesta no nível das teses que não abordam a estrutura econômica, social e política do país. Com isso, todos os valores da ideologia dominante (iniciativa, ascensão, fé, família, liberdade, etc.) são enaltecidos e enriquecidos.

A revista da Abril, assim, sob a aparência de uma publicação imparcial e "objetiva" apresenta uma visão ideológica e propõe essa visão como modêlo educativo. O número sôbre a juventude, se fôr tomado como modêlo, estará funcionando como um investimento para a Editôra Abril. O modêlo proposto enquadra as inovações nos limites da inocuidade e omite o que possa lançar problemas na cabeça da juventude. Os frutos dêsse investimento, a Abril os colherá a médio e a longo prazo. Serão os frutos da passividade política e da subjugação do indivíduo à ideologia difundida pelos meios de comunicação de massa.



O contexto tropical

O. C. Louzada Filho

A uma primeira aproximação, nada mais afastado da expressão de uma "realidade brasileira" do que certas composições recentes de alguns compositores, por exemplo as de Gilberto Gil e Caetano Veloso, sobretudo dêste último. Os trabalhos de Caetano jamais nos poderiam servir a uma aproximação a essa realidade, antes servindo para afastar da reflexão sôbre ela quem com êles se preocupe.

Após momentos bem caracterizados por composições como Carcará, ou a Roda de Gilberto Gil, deparamos com músicas que se integram no que se produz nos núcleos europeus e norte-americanos mais "up to date". Ali, tínhamos o reflexo quase fotográfico da sêca e do nordeste, sublinhado pelas estatísticas da migração interna, associado à proposição ativista e imediata, ainda que indefinida, do "pega, mata e come" ou do dar de presente ao expoliador "a sua cova no chão". Hoje encontramos uma linguagem do absurdo e do grotesco, referências a "Lenço sem Documento" que lembram a sigla do ácido lisérgico, criação de imagens quase surrealistas.

Esta linha que, para Caetano Veloso se inicia com Alegria, Alegria (1) e prossegue com uma série de outras músicas generalizadamente taxadas de "psicodélicas" na classificação de "disc-jockeys" e ouvintes, sugere no entanto, análise mais cuidadosa.

Tomemos como exemplo inicial a Tropicália de Veloso. Na gravação a música se inicia com uma voz que, entre dissonâncias e ruídos que lembrariam sons de trópicos virgens e luxuriantes, refere-se a Pero Vaz Caminha e sua carta, terra generosa e bela. A partir daí, à primeira vista, a música lembra remotamente painel brasileiro, atualizando e "modernizando" uma linha integrada por Ary Barroso, samba enrêdo e superproduções coloridas em paisagem dos Trópicos.

A letra, de início, coloca "sôbre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões, aponta contra os chapadões meu nariz. Eu organizo o movimento (...)". Êstes momentos sugerem ação. Seria possível associá-los, de imediato, a música contemporânea a Tropicália e apresentada nos mesmos shows e disco: o Soy loco por ti America, de Gilberto Gil, e sua espera do "amanhã que cante" quando tornar-se-á pueblo o "nombre del hombre muerto", "antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica". No entanto, a ação pronto se dilui: "(...) eu inicio o Carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto Central do país".

Aviões, caminhões e chapadões: o movimento proposto vira chôcho e grandilo-

(1) Na verdade, esta linha já se anunciava anteriormente, em composições como Boa palavra.

qüente na nova obra faraônica. O início da música define ápice e perigeu gritantes. Mais que isso, implica em carga aleatória e alegórica, grandes gestos em cenário de papelão, conexões oníricas, coloridas porém frouxas e batidas: "o monumento é de papel crepon e prata os olhos verdes da mulata, a cabeleira esconde atrás da verde mata o luar do sertão".

Na verdade, tôda a música se realiza numa alternância de festa e proposta de luta, degradação e louvação, brasileirismo lírico e miséria. Há o grotesco de emitir "acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes, senhoras e senhores êle põe os olhos grandes sôbre mim" ao lado da vastidão de chapadões onde movimentos se organizam; imagens de feia beleza do jardim onde "os urubus passeiam a tarde inteira entre girassóis" ao lado do lirismo de "água azul de Amaralina"; ao "luar do sertão" pode-se associar a "criança sorridente, feia e morta" que "estende a mão".

As imagens, referências e situações que compõem a Tropicália acabam configurando um "kitsch" particular. Êle recolhe características imediatas do contexto, grandiloqüência e élan, "domingo é o fino da bossa, segunda feira está na fossa, terça feira vai à roça". Da somatória de suas várias componentes sobra: o élan (e é preciso levar em conta a música ela mesma, e seu ritmo) e um vazio de vasto cenário desconexo.

A imagética da música de Caetano termina por lembrar a associação que Gilda de Mello e Souza (2) sugere entre Terra transe e a pintura de Jerônimo Bosch: "Terá muita importância o fato de Bosch exprimir 'o sentimento de mal estar e de inquietação que paira sôbre os campos e as cidades do Norte da Europa por volta do ano de 1500'; e Glauber insistir no presente e na América Latina? As duas visões traem a desesperança, e a de Bosch (como a crítica nos informa) deriva da obsessão do fim de alguma coisa, que tão cêdo não será compensada pelo advento de nenhum acontecimento extraordinário". Tomando a comparação emprestada, lembraríamos como a fragmentação das imagens, na composição de Veloso, a acumulação de detalhes e associação grotesca entre êles, sua pululação, lembrariam de certa maneira a pintura do mesmo mestre flamengo. Sobretudo, não seria difícil distinguir nessa música a mesma obsessão por uma "situação de vácuo" presente na multiplicidade grotesca e aleatória dos detalhes e imagens integrantes de um todo desconexo.

(2) Cf. Gilda de Mello e Souza, *Terra em transe*, in *Teoria e Prática*, 2

Êsse vácuo, na verdade, situa-se. É, por exemplo o que ocorre em uma composição como Paisagem útil. As praias, as ruas e a paisagem do Rio de Janeiro são ali invocadas no ritmo lento que lembraria tôda uma linha do tipo Barquinho e o cantinho e um violão do Corcovado (afora a clara referência à Inútil Paisagem). A indolência contemplativa lembra a beleza do mar que "vai longe do Flamengo" e de automóveis ao cair da tarde que "parecem voar". Com a noite a paisagem se amplia, dôce e quase triste emoção contemplativa. A ironia, final, situa essa vastidão vazia quando "no alto do céu do Rio uma lua oval da Esso comove e ilumina o beijo dos pobres, tristes, felizes corações amantes do nosso Brasil". O "décor" e a situação se clarificam na gasolina que move os automóveis do belo cenário, presidido pelo mesmo truste, que o ilumina.

Levando em conta, também, outras composições, êsse "tempo de vácuo" não é "nada". É antes a soma desajeitada de possibilidades e resquícios irrealizados e por isso mesmo pouco sujeitos à lógica rígida dos acontecimentos e situações históricas plenamente efetivados. É a situação difusa, e emocionalmente aguda, de se estar "loco de amor" por Latinoamérica, como na composição de Gilberto Gil com seu céu estrelado e sua "camponesa, guerrilheira, manequim". É a situação fronteiriça entre perspectivas de ação e as componentes desintegradas de uma visão que, colonial, se exprime pela louvação grandiloqüente e vazia: "E viva a Banda, da, da; Carmem Miranda da, da da, da". (in Tropicália).

No grotesco e na desarticulação das componentes do painél de Tropicália reflete-se a desarticulação do próprio contexto e da situação que a inspira. Esta, por sua vêz, tem suas coordenadas e origens na determinação da periferia pelas áreas metropolitanas e pelo marasmo cansado por essa dominação. O aspecto de grande cenário de papelão, colorido e vazio, de grandes gestos de pequeno efeito, é comum a tôda manifestação periférica .E é retomado em composições como Superbacana onde Copacabana é centro de "super-homem, superflit, super-hist super-vinc, super-Viva, super-chance", de forma que "o mundo explode longe (...) o vento espalha e as migalhas caem tôdas sôbre Copacabana". Na praia-cidade tropical que "esconde o super-amendoim, o espinafre, o biotônico, o comando do avião super-sônico, do parque eletrônico, do poder atômico, do avanço econômico", o que resta finalmente é, enquanto o mundo explode, "explodir colorido no sol dos cinco sentidos nada no bôlso ou nas mãos", entregue à colônia de consumo da produção externa. Nada é importante e tudo brilha apoteòticamente.

Tudo é artigo de consumo, fornecido pelas metrópoles industriais, e detonador de alegorias coloridas: "um batalhão de cow-boys barra a entrada da legião dos super-heróis".

Ao vazio e à grandiloqüência acumulados por muito tempo na situação periférica e aos bens de consumo a ela impostos pelos núcleos produtores e nela louvados, misturam-se ao mesmo tempo o que são traços particulares da terra informados por uma intenção que lhe é simpática: água de Amaralina, chapadão, fala nordestina. E também o que, produto da terra, se integra ambìguamente no repertório colonial: Carmem Miranda, Banda, mulata, luar do sertão. Isso tudo na linha dessa música "tropicalista", veiculado por uma linguagem que ela mesma é emprestada à área pelos núcleos desenvolvidos e sujeita ao mesmo mecanismo de catalogação estática: desde o "luar do sertão" chega-se ao nôvo lugar-comum da "música psicodélica". Só que esta linguagem, emprestada, vem servir à crítica do contexto, e a partir dêle à crítica dela mesma através da presentificação das contradições dêsse mesmo contexto.

É essa presentificação que ocorre em Tropicália, agigantada e grotesca, ainda enquanto informada pela simpatia e pela sugestão de ação, ou ações. A imagética grandiloqüente e rebarbativa serve à crítica do contexto pela contradição que carrega em si mesma.

Subversivos

Filme de Paolo e Vittorio Taviani, 1967.

Nos últimos anos apareceram filmes cada vez mais numerosos que abordam o tema da consciência revolucionária no mundo moderno. Entre êles, podemos citar o italiano *Gaviões e passarinhos*, de Pier Paolo Pasolini, o francês *A guerra acabou* de Alain Resnais, e o brasileiro *O desafio* de Paulo Cesar Sarraceni.

Subversivos, o filme mais recente dos irmãos Taviani, aborda o mesmo tema, no momento da crise provocada pela morte de Togliatti.

O filme foi apresentado no Brasil no quadro do I Festival de Cinema Nôvo, promovido pela Fundação Bienal de São Paulo e a Sociedade Amigos da Cinemateca, em janeiro e fevereiro dêste ano.

Publicamos o roteiro de *Subversivos*, conforme a montagem definitiva do filme tal como foi publicado pela revista *Cinema 60*, n.º 62/63, em tradução de Rodolfo Ilari.

Campo — Exterior — Dia.

Uma gata arqueia o dorso, agride. Ermanno é arranhado no rosto pela gata.

Casa camponesa — Interior — Dia.

Uma camponesa em frente a um espelho põe os brincos nas orelhas, compenetrada, um pouco obtusa.

Campo — Exterior — Dia.

Uma bandeira vermelha, a meio-pau, no celeiro.
Na eira em frente ao celeiro, Muzio movimenta-se batendo fotos.
Uma camponesa, com roupa de festa, de brincos, está parada, em posição, sob uma faixa onde se lê: "O companheiro Togliatti morreu".
No estábulo dois gatinhos recém-nascidos, cegos, movimentam-se na palha.
Muzio alcança no estábulo Ermanno, que está fotografando os gatinhos.

Muzio: Ermanno!

Ermanno: Ela me arranhou!

Muzio: Que têm a ver os gatinhos com o entêrro de Togliatti?

P.P. de Ermanno.

Ermanno: "Que fareis à minha morte, pobres gatinhos cegos?"

Os gatinhos cegos

... disse a gata.

Da polaróide está saindo uma foto: gatinhos cegos.

Automóvel — Interior — Dia — Exterior.

Muzio está dirigindo.
Ermanno mostra a foto a Muzio.

Muzio: Olhe que se voce está dizendo isso por minha causa, estou com o olho aberto.

Ermanno: Bem, faremos um serviço caprichado.

Muzio: Êles querem um serviço oficial.

Ermanno: Faremos duas coberturas! Uma para êles e uma para nós.

Muzio fica cabisbaixo, tomado de um sentimento contraditório entre a surprêsa e a inveja.

Muzio: Por quê?... Você tem alguma idéia nova?...

Ermanno: Alguma? Centenas!

Muzio (*irônico*): Ah! Cartier Bresson! Avedon!

Ermanno: Quem são êles ao meu lado? e ao seu lado Ozium?

Recobra-se, corrige-se.

Muzio: Pare de chamar-me Ozium! Eu me chamo Muzio.

O carro corre pelo campo.

Voz de Ermanno (off): É tão bonito seu nome às avessas: Ozium! Muzio é mais duro.

Ermanno debruça-se pela janela.
O carro passa por baixo de uma aldeia no tôpo de uma colina.

Ermanno: Vamos para lá?

Muzio: Não está no itinerário.

Ermanno: Mas é por isso mesmo!

Muzio faz um gesto de enfado.

... Você é um velho!

Muzio: Olha quem fala: você tem vinte e três anos e aparenta quarenta.

Ermanno: É o que quero! Odeio os "vinte anos", não permitirei nunca a ninguém dizer que é a mais bela idade da vida.

Estação ferroviária de Bolonha, Exterior — Dia.

Um grupo de homens e mulheres estão correndo, ao lado do trem que vai para Roma. Levam, enroladas, bandeiras vermelhas.
Procuram seus lugares.
Sebastiano. Também corre, dando indicações exatas ao grupo, do qual êle é evidentemente o chefe. Pára. Olha ao redor.

Sebastiano: Giulia?!

Giulia no carro, muda de marcha para partir.

Um camarada: Cadê o nosso vagão?

Sebastiano: No fim, lá no fundo.

Sebastiano na plataforma. Põe no chão duas malas. Dirige-se a um companheiro que se debruçou pela janela.

Sebastiano: Você toma conta delas para mim?

Praça da Estação — Exterior — Dia.

Sebastiano corre para o carro de Giulia.

Sebastiano: Giulia, o trem está saindo... Corra, Giulia.

Giulia, voltada para trás, ocupada em dar marcha a ré. Um rosto estabanado. Põe o carro em primeira. Anda para frente. Quase esmaga Sebastiano que parou na frente. Sebastiano dá um pulo para trás.

Sebastiano: Cuidado!

Sebastiano adianta-se com um gesto decidido, para tirar Giulia do carro.

Mas Giulia vai para trás. Tranca a porta. Sebastiano corre do outro lado, para pegar sua bolsa, no assento.

Mas Giulia fecha também essa porta.

E enquanto isso, fala, explica, rindo nervosamente de suas ações.

Giulia: Vamos... Sebastiano... não subo no trem. Pensei que... mas três horas fechada, sem poder descer... É besta... mas você sabe... eu não vou... Vá você.

Sebastiano tem um assomo de revolta. Empurra com violência a porta. Recobra-se. Apoia-se no capô, vencido.

Sebastiano: Está certo: Você me obriga a ficar também.

No rosto de Giulia, começa, a aparecer uma expressão de angústia.

Giulia: Não é isso...

Torce-se tôda para travar as portas por dentro, com um gesto quase que automático. Tem um breve lamento, no esfôrço de virar-se: não alcança os fechos.

Giulia: Volto para casa.

Por favor, não me obrigue a ir.

Estação de Bolonha — Exterior — Dia.

Sebastiano e Giulia estão sentados no carro.

Sebastiano: As malas!

Saem velozmente, juntos, do carro.

Giulia e Sebastiano estão em frente às malas. Êles as recuperam. Descarregam sua tensão.

Ela anda de braço dado com Sebastiano, irônica, divertida.

Giulia: Num trem comum eu vou. Desde que seja um trem que páre em tôdas as estações. Assim, se eu quiser descer, desço.

Sebastiano: Mandaremos um telegrama, para avisar.

Giulia e Sebastiano estão sentados num banco, no fundo da plataforma. Sebastiano põe-se repentinamente de pé. Espreguiça-se. Atira os braços violentamente em tôdas as direções.

Ruídos de um jato em crescendo.

Aeroporto de Fiumicino — Exterior — Interior — Dia.

Ruídos de jatos chegando e partindo.

Ermanno, no terraço dos visitantes, debruça-se na amurada. Grita com tôda a fôrça do seus pulmões:

Ermanno: Ra-phael! Louis Raphael! Paul!

Corre pelo terraço do aeroporto. Grita ainda.

Voz anunciando: Acaba de chegar o vôo n.º 32, de Caracas.

Ettore: Louis! Paul! Pa-ul!

Raphael, Louis estão passando pela alfândega. Sorriem para Ettore, que perto da saída balbucia:

Raphael! Oimene!

Ettore tira, dentre os passageiros que saem, Raphael e os outros camaradas venezuelanos

Abraça-os, no pescoço, no peito.

Os companheiros sorriem, embaraçados.

Raphael, abraçado a Ettore, sôbre o ombro dêle, grita:

Raphael: As malas!

Ettore: Carregador!

Ettore afasta-se dos camaradas. Vira-se por um instante. De sua bôca contraída escapa um som breve, como um soluço.

Louis, rindo, passa-lhe a mala.

(Todo o diálogo é em espanhol, com algumas legendas em italiano).

Louis: Olá!

Ettore: Você também? Mas quantos vieram para o entêrro de Togliatti?!...

Ettore, fora do aeroporto, busca alguém entre os camaradas.

Ettore: E Michel?

Louis não entende. Aponta, contrariado, para o ruído do jato.

Michel! Mi-chel!

Louis entendeu.

Louis abre a mala. Tira um jornal. Abre-o. Passa-o a Ettore, que o olha longamente. Detalhe: uma foto no jornal: o cadáver, inchado pela água, de Michel. Observam-se sinais de tortura.

O ruído do jato pára. Silêncio absoluto. Ettore desequilibrado por duas grandes malas — uma de cada lado — precede a pequena turma. Anda com dificuldade, inseguro.

Raphael: Você deve tomar o lugar de Michel.

Ettore: ... Eu?...

Paul: Você está fora há dois anos. A polícia já o perdeu de vista.

Ettore tem um assomo de cólera.

Ettore: Mas de quem é esta mala?

Louis: Passamos logo pelo Partido?

Raphael (*para Ettore*): Você pode partir amanhã mesmo. Há um vôo às 20 horas para Caracas.

Ettore: ... amanhã?...

Centro de Roma — Exterior — Dia.

Subjetiva do carro: uma curva no centro de Roma.

Ettore: Eu poderia partir daqui a três dias?

Raphael: De certo, a revolução não vai estourar esta noite.

Ettore: Eu gostaria de assistir ao entêrro.

Raphael: Que é, êsse amor repentino por Togliatti?

Ettore: Imagine! Para mim, êle morreu dez anos atrás.

Via delle Botteghe Oscure — Exterior — Dia.

A massa comprime-se na porta da sede do Partido.

Velório — Interior — Dia.

O diretor de cinema Ludovico e seu assistente Luciano estão na fila. Aproximam-se do esquife.

A multidão empurra. Ludovico resiste. À medida que se aproxima do esquife, seu rosto revela um nôjo invencível. Por trás acossam-no. Ludovico arqueia as costas.

Ludovico: Oh! Oh! Quem está empurrando?! Passe. Passe!

Por trás, uma nova onda empurra. Ludovico sua. É detido por um camarada destacado para disciplinar a ordem, o qual faz avançar os outros.

Ludovico e Luciano olham em direção ao esquife.

O esquife.

O jovem assistente, Luciano, olha emocionado.

Do ponto de vista de Luciano: PP de homens e mulheres que passam na frente do esquife.

Também Ludovico olha. Seu olhar é inconformado.

Luciano adianta-se. Pára em frente ao esquife. Levanta a mão fechada. Passa além. Ludovico pára em frente ao esquife. Sem olhá-lo. Levanta a mão fechada, embaraçado, a meia altura. Afasta-se imediatamente. Ultrapassa o seu assistente. Abre caminho no meio da multidão que sai. Empurra.

Um homem vira-se porque foi empurrado por Ludovico. É o mesmo que antes empurrara e que Ludovico mandara passar para frente.

Homem: Agora é o senhor, quem empurra.

Botteghe Oscure — Exterior — Dia.

Ludovico está fora. Respira. Recupera-se. Luciano alcança-o correndo, curioso, como perguntando: o que aconteceu?

Luciano: Mas para onde foge você?

Ludovico acalma-se. Responde-lhe com certa ironia.

Ludovico: Sou supersticioso. Não resisti. Desde que tive aquêle ataque não suporto nem esquifes nem enterros.

Luciano: Olha: o carro está aqui.

Carro — Interior — exterior — Dia.

Ludovico e Luciano estão de carro. Luciano dirige. Ludovico canta uma curiosa melodia.

Luciano: É boa!

Ludovico: Uma melodia do século XVI.

Luciano: Você já está pensando na faixa sonora do filme?

Ludovico recomeça a cantar.

O carro passa, da esquerda à direita, em frente a: um grande posto de gasolina, um prédio de vidro, uma selva de sinais de trânsito, na saída da cidade, etc...

Canto de Ludovico (*nenhum ruído ambiental*).

Praia — Exterior — Dia.

Entre os pinheiros, chega o carro de Ludovico e de Luciano.

Luciano desce. Ludovico fica no carro.

Luciano corre para a praia.

Luciano: Lá estão êles.

Entre as dunas, perto do mar, está acampada uma pequena equipe cinematográfica. Poucas pessoas ocupadas com seu trabalho. Ludovico ainda sentado no carro, concentrado.

Frente ao mar, o vulto de um velho, alto, com uma longa túnica quinhentista: Leonardo da Vinci.

Ludovico, como que apelando para tôda a sua energia, afasta-se do assento.

Ludovico: Fôrça, coragem.

Dirige-se para a praia.

Sentado em frente ao mar, Leonardo.

Leonardo dispõe os figurantes na cena.

Ludovico está explicando a cena ao ator que interpreta Leonardo.

Ludovico: Você alcançou o ápice daquilo que se pode alcançar com a arte... alguém que pintou "La Gioconda", entende...

Ator-Leonardo: Não, entendo pouco, se você continuar a falar para dentro.

Ludovico olha para trás, com desprêzo mas recomeça, descendo.

Ludovico: Você é venerado, amado, impõe respeito. Querem coroá-lo poeta, cientista, filósofo, sei lá o que mais. Mas isso não lhe basta. Você está velho, perto da morte. A arte não lhe basta. Pelo contrário, ela o enoja.

Você tem vontade de largar tudo, andar por entre os homens. Como mendigo... pregador... nem você sabe ao certo.

Nas dunas, aparece um príncipe, seguido por seu criado.

Olha... os visitantes eu os ponho aqui, ao redor das dunas.

Outras dunas. Aparece a cabeça de Sandro, um jovem em trajes quinhentistas: quase um adolescente. Emocionado. Procura com

o olhar. Vê ao longe Leonardo. Aponta-o para...

Sandro: Ei-lo.

...um outro jovem, de uns trinta anos, que sobe a duna. Um jovem pensativo. Olha para Leonardo.

Leonardo face a face com o mar.

Detalhe: pés ensanguentados, empoeirados, que são libertados das sandálias.

Voz: Talvez êle me atenda, se êle souber que venho de San Miniato para vê-lo.

As manivelas da Mitchell, viradas em sentidos contrários, segundo um ritmo calculado por segundo. A mão de Ludovico regula êsse ritmo.

Leonardo em frente ao mar. Um dos visitantes — o de pés ensangüentados — o alcançou. Anda ao redor dêle. Volta lentamente para o pequeno grupo.

De vez em quando, êle pula, toca nos pés. A areia queima.

Vozes dos visitantes: Que é que você lhe disse? Êle reza? O que faz?

O visitante de pés chagados olha decepcionado.

Visitante: Bah!

O príncipe: com respeito mas com firmeza.

Príncipe: Vou eu.

O jovem de trinta anos visto no início detém o príncipe. Olha para Leonardo.

Jovem pensativo: Deixemo-lo em paz. Quem sabe que pensamentos passam entre êle e o mar.

Ludovico olha para o Ator-Leonardo. Olha e pisca, provocador.

Ludovico: Agora!

PP de Leonardo, que boceja.

Ludovico insiste.

Ludovico: De nôvo.

Outro bocêjo de Leonardo.

Ludovico insiste.

Ludovico: De nôvo.

Outro bocêjo de Leonardo.

O mar.

Cabine de trem comum — Interior — Dia.

Giulia, na cabine, adormeceu profundamente. Tôda para .trás; as pernas para frente, a bôca entreaberta.

Estação — Exterior — Dia.

O trem parou numa pequena estação de província.

Cabine de trem comum — Interior — Dia.

Na cabine, Giulia e Sebastiano estão sós. Giulia continua dormindo. Também Sebastiano ajeita-se para dormir a seu lado. Apoia-se no encôsto, como se estivesse numa cama. Fecha os olhos. Com um gesto normal, põe a mão na perna de Giulia, por baixo da roupa, até a coxa. Deixa-a ali, pacìficamente. Dorme.

Aldeia antiga — Exterior — Dia.

Algumas letras de um cartaz. A câmara lê às avessas.

Voz de Ermanno: I t t a i l g o t... u e r r o m.

Ermanno e Muzio no carro parado. Ermano olha atentamente para o cartaz. Soletra consigo mesmo...

Ermanno: I t t a i l g o t u e r r o m l a p...

O cartaz, anunciando a morte de Tolgriatti. Muzio, do carro, bate uma fotografia.

Desvio — Exterior — Dia.

Um vale.

Os dois amigos desceram do carro. Êles estão passeando. Olham o panorama.

Muzio: Voltamos para Roma... ou damos um pulo até...

Seta do desvio, indicando Palaia.

... a i a l a p ..., para visitar seu pai e sua mãe?

Ermanno dá de ombros, como para dizer: "Para mim tanto faz".

Palaia — Exterior — Dia.

O carro atravessa a praça antiga e pequena de Palaia. Gente sentada no bar, junto à fonte.

Voz de Ermanno: ...Quando penso que há quatro anos apenas aquelas caras me metiam mêdo...

Casa paterna — Interior — Dia.

Na penumbra, um grande retrato de Ermanno muito jovem, com os cabelos compridos.

Sob a tela, uma escrita: "Auto retrato de Ermanno aos 16 anos".

As venezianas estão fechadas para o sol de verão.

Ermanno faz um sinal para que Muzio o siga; também a doméstica o segue. Os três atravessam a casa na penumbra. Ermanno indica o caminho a Muzio: tornou-se muito gentil, quase afetado. Sente-se o dono da casa.

Ermanno abre finalmente uma janela que dá para o vale. Vira-se com entusiasmo para Muzio.

Ermanno: Eehh?!!!

A empregada aponta para o fundo do vale.

Empregada: Seus pais.

Assim como são vistos pelos três: afastados no vale, os pais de Ermanno voltam lentamente para a aldeia.

Campo — Exterior — Dia.

Campos. No fundo, a aldeia.

O pai, velho professor septuagenário, chora, abraçando o filho.

Procura conter-se mas em vão.

Ermanno reage embaraçado mas com afeição.

Muzio tem um meio sorriso de circunstân-

cia. No fundo, a cena comove-o um pouco. A mãe é uma mulher inteligente, irônica.

Mãe: Vamos, vamos, voltemos.

O pai se recompõe. Senta-se num murinho. Irônico e autoritário.

Pai: Antes eu descanso.

O pai tomou Ermanno pelo braço. Mais adiante, a mãe e Muzio. De repente, o pai pára e grita para a mulher:

Pai: Renata! Envergonhe-se!

A mãe e os outros olham-no.

Você esqueceu que o diploma de filosofia de seu filho foi publicado. (*Depois, com ironia, para Ermanno:*) ... você escreve meio torto.

Estrada da aldeia — Exterior — Dia.

Ermanno, Muzio, o pai e a mãe caminham depressa, cabisbaixos, fechados em grupo. Muzio ri divertido. O pai chefia o grupo. Aponta com um olhar para uma casa recém construída, na frente da qual os quatro estão passando.

Pai (*endiabrado, alegre*): De cabeça baixa, indiferentes! É a nova casa do contador Fascetti. Êle está na janela. Finjamos não vê-lo.

Muzio ri.

O senhor ri, Muzio, mas eu, a êsse, não dou satisfação!

Da janela da nova casa, o contador Fascetti olha na direção do grupo que passa compacto e cabisbaixo.

Casa paterna — Interior — Dia.

A mesa da família está posta para quatro pessoas.

Uma tigela. O guardanapo, apoiado nela, é extremamente volumoso; esconde algo: uma surprêsa.

Ermanno olha o guardanapo com uma careta.

Ermanno: É o meu lugar.

Muzio: Prepararam uma surprêsa para você .

Ermanno: Mãe!

O pai senta-se à mesa. Olha para o prato e para Ermanno, que está desenrolando o guardanapo.

Envelopes e papéis timbrados. Os cartões têm o nome do "Dr. Ermanno Mioni". Ermanno levanta-se e vai abraçar seu pai, que, novamente, se comove. Ermanno beija-o. Beija a mãe.

Ermanno volta para seu lugar. Tem um momento de indecisão. Depois senta-se com certa violência. Diz, ainda, agressivo:

Ermanno: É uma pena. Não vou me servir dêles. Não serei professor.

Acrescenta imediatamente, para evitar discussões:

Ajudarei Muzio no seu estúdio fotográfico. Sustentar-me-ei sòzinho.

Mãe: Nós somos gratos ao seu amigo, que o ajuda, que lhe quer bem...

A Muzio:

Também Ermano, sabe, lhe quer muito bem...

Muzio comove-se, o que não acontece, desta vez, com o pai.

Pai: E a filosofia?

Ermanno: É sòmente uma técnica. Ela me limitaria.

O pai volta-se sêco para Ermanno. Para falar-lhe. Mas a mulher faz um sinal com a cabeça, como para exigir "cuidado" e aponta para...

... a empregada, que põe a sopeira na mesa.

Ermanno, num canto, ocupa-se com um curioso trabalho. Recortou cuidadosamente as letras de seus cartões de visita, e está colando-as num outro cartão.

Ermanno (*sòzinho*): O n n a m r e... i n o i m...

Da mesa, chegam as vozes dos três.

Mãe: No fundo, Togliatti teve uma bela morte...

Muzio: Eu me dei conta de que gostava realmente dêle... Esta morte me...

Pai: Desagradou. Desagradou a mim também. Eu nunca fui comunista, mas nas últimas eleições votei nêle...

O pai levanta-se. Silenciosamente, aproxima-se de Ermanno, por trás.

Mãe (*para Muzio*): Êle votou nas idéias de seu filho...

Ermano reconstituiu às avessas o título do papel timbrado. Os dizeres "Doutor Ermanno Mioni" tornaram-se " R o t u o d O n n a m r e I n o i m ". Ermanno não percebe que o pai o olha por cima dos ombros. Enquanto Ermanno aplica cuidadosamente a última letra, o pai dá-lhe um tapa, entre desprêzo e afeição.

Ermanno volta-se ràpidamente, levantando a mão sôbre a cabeça, instintivamente, para proteger-se, como uma criança surpreendida em falta.

Ermanno: Que foi que eu fiz?

A foto de uma criança de poucos meses, rechonchuda e nua.

Voz de Muzio (*propositalmente alegre*): Professor, olhe, êste é meu filho Ermano.

Pai: Ermanno?

Muzio: Como êle.

Muzio faz sinal que sim, olhando para Ermanno. A mãe olha as fotos, volta-se para Muzio.

Mãe: O senhor é doido por esta criança, não é?

Muzio hesita.

Muzio: Eu?

Depois afirma:

Sim.

Estação Termini — Exterior — Dia

Paola, com um telegrama na mão, corre para...

... Sebastiano, no degrau do trem normal, que pára numa linha secundária.

Sebastiano: Ainda bem! Você recebeu meu telegrama!

Paola, sem demora, abre a mão: na mão estão cinco fichas telefônicas.

Paola: Corra! Os outros já chegaram há cinco horas.

Sebastiano corre para um telefone. Paola está prestes a subir no trem, mas Sebastiano volta.

Sebastiano: Os números de telefone!

Paola mostra-lhe uma pequena fôlha. Na fôlha estão marcados, com precisão, cinco números de telefone em coluna.

Paola: Tudo previsto, chefe!

Sebastiano observa-a.

Sebastiano: Como você ficou romana, em dois anos!

Paola: Mas ainda erro ao tingir o cabelo!

Sebastiano corre a telefonar.

Paola: Cadê Giulia?

Sebastiano (*aponta para o trem*): Ainda não acordou.

Paola caminha veloz para o trem.

Trem — Interior — Dia.

A porta da cabine abre-se: Paola, com um pequeno maço de flôres na mão, olha para dentro da cabine, sorrindo sòzinha, como quem vai fazer uma surprêsa.

Giulia, deitada no assento, ainda está dormindo. Paola faz-lhe cócegas com as flôres no nariz, nas orelhas. Giulia não se move. Faz apenas uma carêta grotesca.

Paola: Giulia, Giulia!

Sacode-a. Giulia não acorda. Paola não sabe o que fazer. Olha ao redor, incerta. Depois, debruça-se sôbre ela, de repente; sacode-a com violência, gritando

Oh!

Giulia: O que foi? Que horas são? Onde estamos?

Paola é dominada por um acesso de riso. Dobra-se em dois. Giulia levanta o olhar para ela. Sòmente agora é que ela a vê. Giulia está radiante. Ela também é dominada por uma alegria imprevista.

Giulia: Paola! Paola!

Toma-lhe a mão.

Paola toma-lhe a outra. Procura levantá-la com certa violência.

Paola: Mais um de seus transes hipnóticos.

Giulia resiste. Pára de rir. Repentinamente séria.

Giulia: Que é que você pensa que está puxando? Eu vou levantar.

Levanta-se.

Você berrou nos meus ouvidos. Não é preciso berrar assim. Não é preciso.

Paola, imediatamentee passiva, procura descer as malas. Tem certa dificuldade. Giulia indispõe-se com o seu servilismo.

Giulia: Deixe disso! Isso é conosco! Que é que está fazendo?

Paola: Às suas ordens, chefe!

Giulia debruça-se na janela, enquanto arruma o cabelo. Olha para a estação, os trens, o movimento.

Giulia: Roma!

Sorrindo, solidária, Paola inclina-se a seu lado.

Giulia retrai-se. Senta, exausta, mas dominada por certa alegria.

Giulia: Estou "na lona".

Estação Termini — Exterior — Dia.

Os três em grupo, aproximam-se da saída.

Sebastiano: Rápido, rápido!

Giulia tem nos lábios um curioso sorriso: está contente. Sebastiano faz sinal de que se apressem.

Sebastiano olha para Giulia, estranhamente contente. Caminha ao lado dela, olhando-a sempre com uma curiosidade irreverente.

Giulia não percebe.

Sebastiano (*a Paola*): Olhe, agora ela parece contente.

Giulia é tomada de surprêsa.

Sebastiano. Você vai com Paola.

Paola dá o braço a Giulia, que se separa dela com vivacidade, e alcança Sebastiano.

Giulia: Não. Não me deixe aqui com...

Sebastiano: Preciso correr para a Direção.

Giulia cada vez mais nervosa. Pára. Sebastiano, temeroso de que Giulia recomece com as histórias de sempre, volta até ela. Toma-a pelo braço, e faz sinal a Paola de segurá-la pelo outro. Giulia opõe fraca resistência. Paola e Sebastiano são quase obrigados a arrastá-la. Giulia é obrigada a correr de maneira ridícula. Resiste. Pára. Vai-se.

Giulia: Ando sòzinha.

Sebastiano está sinceramente desconcertado. Êle e Paola falam por meio de gestos: "Mas o que tem?" — "Não sei" — "Deixe comigo" — "Pode ir".

Paola corre atrás de Giulia. Sebastiano corre na outra direção.

De vez em quando pára detido pelo pensamento desagradável de Giulia, e olha na direção para onde a mulher se afastou.

Giulia no meio do movimento da rua. Sai e entra do quadro conforme o ritmo do trânsito.

Quarto de Giovanna — Interior — Dia.

Giovanna, agitada, entra e sai do quarto. Escolhe ràpidamente roupas para pô-las na mala.

Casa da família de Giovanna — Interior — Dia.

No centro da elegante sala de visita, Ettore está sentado na ponta de uma poltrona.
A mãe de Giovanna, de pé, às suas costas, olha-o com ódio.
Ettore percebe de repente que ela está atrás. Volta-se.

Quarto de Giovanna — Interior — Dia.

Giovanna prepara a mala. Seu rosto exprime emoções contrastantes. Ora preocupado, ora iluminado por um prazer oculto. Ora voltado para a sala de visita. Repentinamente, segura do seu raciocínio, diz em voz alta, na direção da sala de visita:

Giovanna: ... para ficarmos juntos três dias, era preciso esta fuga oficial!...

Casa de Giovanna — Sala de jantar — Interior — Dia

Ettore, depois da pergunta de Giovanna, presta ainda mais atenção.
A mãe pôs-se entre Ettore e a porta de onde chega a voz de Giovanna.

Voz de Giovanna: Bastava inventar uma mentira: "vou passar três dias em casa de uma amiga".

Ettore (*como antes*): Não havia tempo.

A mãe, conforme as frases, olha ora para Ettore ora para a porta, procurando entender.

Voz de Giovanna (*como antes*): Mas você, daqui a três dias, estará na Venezuela. Eu, aqui, ajustando contas com minha mãe. Ela está aí?

Ettore: Está. Cale-se. Claro que está aqui la señora.

As mãos de Giovanna pegando roupas de baixo.
A mãe, ladeada por dois vultos de mulheres: as irmãs.

Mãe: Egoísta. Megalomaníaco. Transviado. Vadio. Egoísta.

Ettore procura levar a coisa na brincadeira.

Ettore: ... mas señora!... Outro melhor que eu, onde acharia su hija, aqui, en Itália?!

Mãe: Giovanna é menor de idade. Eu te denuncio à Polícia. Te mando de volta a teu país.

Ettore hesita um pouco.

Ettore: ...Polícia?!

Quarto de Giovanna — Interior — Dia.

Ettore face a face com a mãe.

Ettore: E o escândalo?

Mãe: Eu dou parte!

Ettore: Vaca!

Giovanna aparece entre a mãe e Ettore. Seu olhar torna-se mau.
Investe furiosamente contra Ettore.

Giovanna: Minha mãe sou só eu quem xinga. Fora! Fora!

Casa de Giovanna — Escadas — Interior — Dia.

Giovanna e Ettore descem, juntos e apressados, as compridíssimas escadas.
O olhar de Giovanna está excitado, mas sem alegria.
Ettore sente-se um pouco culpado. A mala de Giovanna está com êle. Enquanto atravessam o patamar, o elevador abre-se. A mãe aparece entre as duas portas. Está desesperada. Os três ficam a olhar-se. Giovanna recomeça a descer as escadas. A mãe faz menção de seguí-los mas percebe que não consegue. Grita:

Mãe: Se vocês se casarem, eu me encarrego da manutenção dêle, em Roma.

Fecha novamente o elevador. Aperta o botão interno.
O elevador desce ràpidamente. Ettore e Giovanna vêem-na correr atrás dêles. Corre cada vez mais depressa. A competição torna-os curiosamente alegres. Mas o elevador é mais rápido do que êles. Quando Ettore e Giovanna chegam ao térreo, o elevador os precedeu. Diminuem os passos, esperando que a mãe saia. O elevador fica imóvel e fechado. Volta a subir, sem que as portas se tenham aberto.

Rua — Exterior — Dia.

Ettore e Giovanna alcançam um carro "Fiat 500".

Giovanna: ...mas é certo que, pobre mulher, você viu em que estado?

Ettore: Daqui a três dias eu volto para a Venezuela. Tenho todos os direitos. Quero você para mim. Gozo ao ver os outros sofrerem com isso.

Ettore senta na direção. Fica pensativo.

Ettore: Dirija você. Não tenho carta.

Giovanna, sem descer do carro, passa por cima do câmbio, e pára nos joelhos de Ettore, que está colocando a mala no assento traseiro.
Ettore sente contra si o corpo jovem de Giovanna. Aperta-o. Abraçam-se. Apertam-se. Beijam-se.

Quarto de Ettore — Interior — Dia.

As cabeças de Ettore e Giovanna, nús na cama.

Ettore: Desculpe, você me fêz perder a cabeça.

Giovanna: Você é sempre o mesmo.

Ettore: Vou dar-lhe um filho.

Giovanna: Não!

Ettore: Você me fêz perder a ca-

beça. Desculpe.

Giovanna: Estou lhe dizendo que não tem importância.

Ettore tenta alcançar a mesa com a mão, sem descer da cama.

Estende-se até o limite.

Arranca da mesa a foto de Michel torturado e afogado. Mostra-a a Giovanna.

Ettore: Não quero ter um fim como êsse...

Põe-se de pé.

Ou como êste!

Ajudado pelas molas do colchão, de um salto, agarra uma barra que atravessa o teto. Seu corpo semi-nú pende no vazio.

É assim mesmo que êles nos penduram.

Encolhe as pernas.

As pernas encolhidas... Porque embaixo há uma roda

... Ponha a cadeira...

Giovanna (divertida e assustada): Ponho o quê?

Ettore: A cadeira. Depressa... Não agüento mais! Aquela cadeira... aquela roda está afiada como uma navalha, e carregada de eletricidade. O freguês não consegue mais segurar-se. Cai e...

Ettore pula para baixo, como um corpo jogado

... êles o cortam em fatias, como um presunto.

Giovanna: Você estava bonito, lá no alto, todo nú, na cruz.

Giovanna ri com ironia afetuosa.

Você também achou, fale a verdade.

A coisa excitou Giovanna contra a vontade dela. Com a mesma violência com que Ettore se tortura masoquìsticamene, ela o beija.

Os pés de Ettore e Giovanna, juntos.

Voz de Ettore: Pensando bem, não é mêdo; é...

Os pés de Ettore mexem-se. Uma perna levanta-se lentamente.

... possível que a minha perna, hoje peluda, com você em Roma, possa ser o que é... E que daqui a poucos dias, em Caracas, possa tornar-se um mingau nas mãos de sei lá quem?...

Voz de Giovanna: Você mudou.

As pernas de Ettore apoiam-se pesadamente no soalho.

Ettore: Eu não devia deixar a Venezuela. A Europa me tapeia. Se eu ficasse lá... É preciso viver numa só dimensão... Se não, você não vê, tudo parece relativo.

Giovanna aparece atrás dêle que está de costas.

Giovanna: Se você não acredita mais em sua revolução, então fique aqui.

Ettore: O quê?

Giovanna (*mais tìmidamente*): Fique!

Ettore pula de pé.

Ettore: Cretina! Cretina! como uma mulher!

Ettore reaparece na tela, vestido para sair, vem para a porta.

Ettore: Cretina! Louca!

Giovanna, ainda na cama, seminua, procura as outras roupas, gritando assustada, com uma voz quase infantil

Giovanna: Ettore! E eu?... e eu?!?... Ettore!

Praia — Exterior — Dia.

O barraco perto da praia.

Voz de Ludovico: Luciano!

Luciano de maiô, deitado ao sol.

A câmara corre, enquanto o operador prepara o quadro.

Operador: Está pronto. E Ludovico?

O diretor de produção abre os braços.

Diretor de produção: Mah!

A porta do barraco, fechada.

Voz de Ludovico: Luciano!

Alguns figurantes com suas roupagens brincam com o carro da câmara.

Voz de Ludovico: Luciano!

Luciano levanta-se. Olha com curiosidade para a casa. O diretor de produção olha intrigado. Luciano senta novamente, mas de nôvo pula de pé. Faz sinal de correr ao diretor.

Barraco — Exterior — Dia

Ludovico, no banheiro, está com as pernas para frente. A perna direita treme, cotorce-se. Ludovico está assustado.

Ludovico: Para casa! a perna direita! Um outro ataque!

Luciano e os outros levantam-se. Tentam levá-lo embora. Ludovico, com uma careta de dor, bate com raiva nas costas dêles.

Não, não. Assim não!

Êles se afastam. Ludovico fica sòzinho. Apoia-se ao muro. Estende uma das mãos para Luciano.

O que fazem? Vocês me largam? Êles estão me largando!

Cruza as mãos.

Assim, assim!

Luciano e o diretor de produção cruzam as mãos, juntos: fazem uma espécie de cadeira. Ludovico senta-se nelas Levantam-no. Levam-no embora.

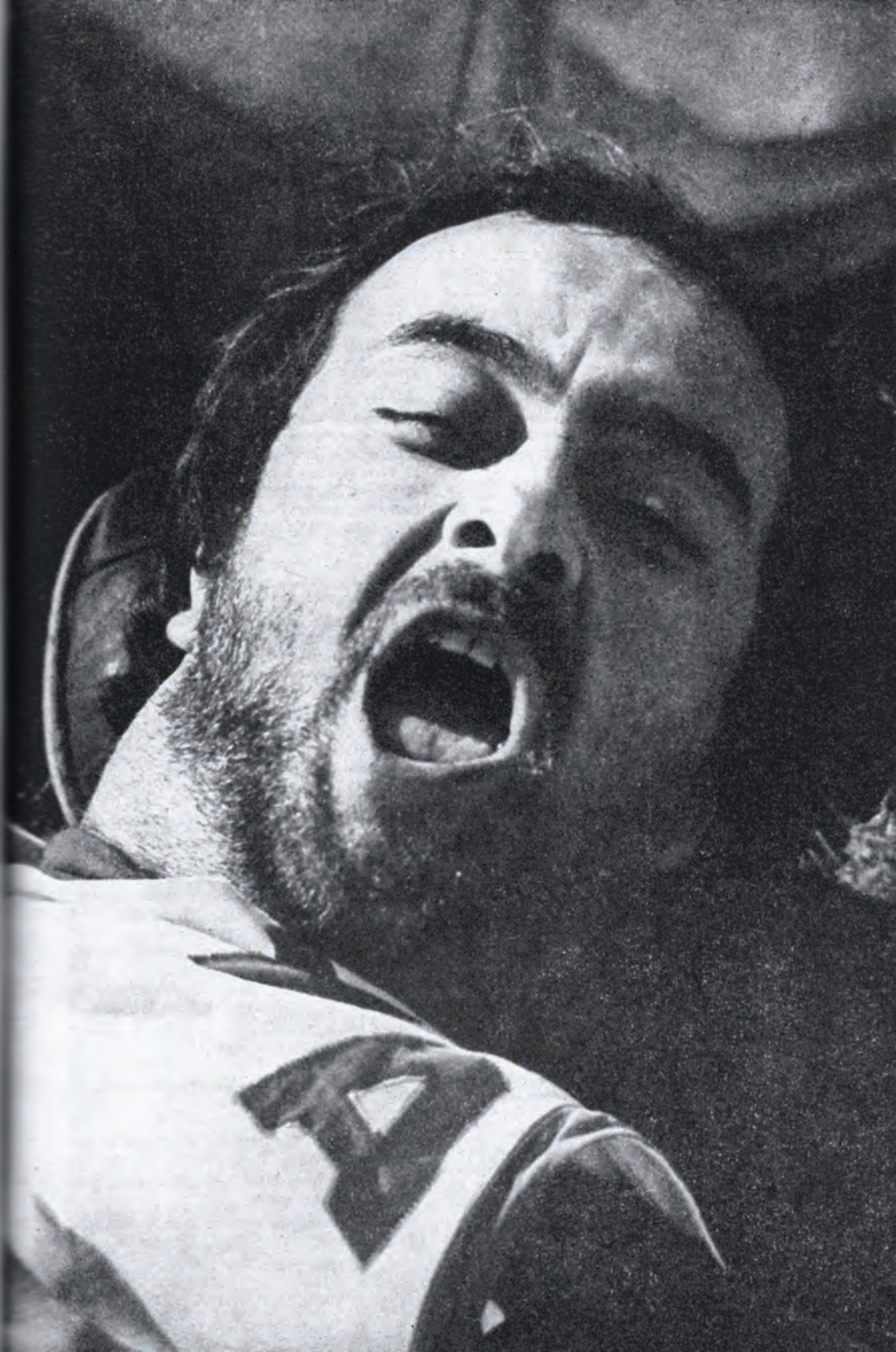
Praia — Exterior — Dia.

O operador, perto da máquina, não percebeu nada.

Vê sair o grupinho da casa. Grita.

Operador: Ludovico, a luz está como você queria, maravilhosa!

O diretor de produção, que continua a carregar Ludovico nas mãos cruzadas, junto a Luciano, caminha na direção do operador. Ludovico agita-se. Quer ir para o carro.



Ludovico: Para casa!

O grupinho, com Ludovico carregado nos braços dos dois, move-se incerto aqui e acolá.

Diretor de produção: São detalhes. Peça a Luciano que os filme.

Luciano: Imagine!

Inspetor: Hoje à noite ou nunca. Aqui, êles não nos deixam mais voltar.

Luciano, sem saber o que decidir, volta-se para Ludovico.

Luciano: O que fazemos?

Ludovico não lhe dá atenção. Não ouve sequer suas palavras. Sua perna treme. Ludovico sacode os dois carregadores, aterrorizado e raivoso.

Ludovico: Para casa!

Velório — Interior — Noite.

Giulia está parada perto do esquife, esperando passar. Procura vencer os soluços. P.P. de: uma mulher que chora,
um homem deseperado,
um outro homem com a cabeça entre as mãos.

Giulia, arrebatada pela histeria coletiva, soluça descompassadamente na frente do esquife.

Um vigia olha preocupado.

Giulia, não conseguindo vencer os soluços, afasta-se ràpidamente, cabisbaixa.

Erra a direção.

O vigia acompanha-a até a saída. Giulia volta.

Giulia: Perdi o agasalho.

Apanha o agasalho. Dirige-se para a saída.

Mas cadê a saída?

Diante da Séde do Partido — — Rua — Exterior — Noite.

Giulia afasta-se pela rua, quase correndo. A rua é iluminada. Caiu a noite.

Os ruídos do trânsito atenuam-se aos poucos. Desaparecem.

Em silêncio, a câmara sobe até o céu negro.

Casa paterna — Campo — Exterior — Interior — Noite.

Uma janela escancarada dando para a noite.

Casa paterna — Quarto — Interior — Noite.

Ermanno, de cuecas e camiseta, está de pé em frente ao espelho do guarda-roupa. Olha sua própria imagem. Levanta-se na ponta dos pés. Sério, vai e volta, olhando-se de perfil no espelho.

Levanta a camiseta descobrindo um estômago volumoso.

Casa paterna — Corredor — Interior — Noite.

O banheiro dá para um corredor escuro em que se pode ver uma sombra. É a mãe, de peignoir, que espera.

Sai Muzio, já de pijama. Não repara na mãe, que o toma pelo braço, fazendo-o estremecer de mêdo.

Muzio: A senhora me pregou um susto!

A mãe faz-lhe sinal para seguí-la, em silêncio.

Mãe: Desculpe. Meu marido gostaria de falar-lhe.

Quarto dos pais — Interior — Noite.

A enorme cama dos pais de Ermanno. O pai já está deitado. Tirou os óculos. Tem dois travesseiros nas costas.

Muzio e a mãe estão perto. Falam. Não se ouvem suas vozes.

Atrás da porta semifechada no escuro, no corredor, entrevê-se Ermanno. Ouve sem ser visto. Uma vez que os três falam à meia-voz. A foto de uma mulher "de quarenta anos". Não feia, agradável até, mas claramente quadragenaria.

Pai: Agora ela é a mulher de Ermanno, e está acabado.

Mãe: Mas 14 anos de diferença! O senhor é seu amigo; o que nos diz? — A verdade!

Muzio: Creia, minha senhora: Ermanno precisava casar.

A mãe faz um gesto, protestando.

Palavra!

Ermanno afasta-se no corredor.

A mãe fala desconsolada mas com realismo.

Mãe: Nós somos obrigados a crer no senhor; não temos mais idade para julgar.

Com nosso presente dividido pelos filhos, destruímos o nosso passado, que foi todo dedicado a êles.

Ermanno, no corredor, volta a ouvir.

A mãe solta os cabelos nos ombros. Muzio olha-a com simpatia e admiração.

Muzio: Ora, minha senhora; desculpe a liberdade, mas a senhora é ainda uma mocinha.

A mãe volta-se e olha-o.

Casa paterna — Terraço — Exterior — Noite.

Ermanno e Muzio estão debruçados no terraço.

Ermanno: Êles aplicaram uma boa sabatina em você?

Muzio aborrece-se com o tom irreverente de Ermanno.

Muzio: Não. Por quê?

Casa paterna — Quarto — Interior — Noite.

Muzio já está deitado.

Muzio: E pensar que meu filho fará que nem você com seus pais! Quantas vêzes você ainda voltará a vê-los? Uma vez cada dois mêses; na melhor das hipóteses, por quatro ou cinco horas. São quarenta horas por ano. Por quantos anos mais? Digamos dez. São apenas quatrocentas horas.

Você não pode permitir que aquêles dois caminhem cada vez mais depressa para o fim... sem mexer um dedo sequer.

Eu imporei a meu filho que apareça ao menos uma vez cada quinze dias.

Ermanno, inquieto, vai até a janela.

Rua da aldeia — Exterior — Noite.

Do ponto de vista de Ermanno: a rua da aldeia, vazia ou quase.
Pormenor: a placa com o nome da rua.

Quarto da casa — Interior — Noite.

Muzio olha para Ermanno, que está na janela. Ainda de cuecas e camiseta.

Muzio: Seu pai parece ter sido um belo homem. Você é artista, mas feinho.

Ermanno faz menção de voltar-se, mas não se volta.

Ermanno: Eu só sei que daqui a cinqüenta anos, esta rua terá uma placa com outro nome: o meu: Ermanno Mioni.

Muzio olha para Ermanno com certa maldade e inveja.

Muzio: O que escreverão? Grande fotógrafo?

Ermanno (*sêco*): Não sei.

Ermanno, perto da cama, sente-se nú e indefeso. Com um súbito acanhamento, deita-se na cama e cobre-se com o lençol. Muzio blasfema sòzinho. Fecha os olhos.

Casa paterna — Corredor — Quarto dos pais — Interior — Noite.

O campo na noite, através das janelas abertas.
Os pais na grande cama. Dormem.

Casa paterna — Quarto — Interior — Noite.

A lâmpada na mesa de cabeceira volta a acender-se.
Muzio é que a acendeu.
Está inquieto.
Não consegue adormecer. Faz calor.
Muzio olha a seu redor.

Ruas romanas — Exterior — Noite.

A multidão passa na frente do esquife de Togliatti.
Ettore aproxima-se da pequena multidão noturna. Tem na mão um sorvete, que está tomando com grandes lambidas.
Está um pouco indeciso sôbre aonde ir. Caminha. Pára.
Põe-se novamente em movimento.
Ainda a fila dos que vão ver o esquife.
Ettore afasta-se. Não vai à sede do Partido.
Afasta-se na direção oposta, com passadas rápidas.
Ettore tem na mão um nôvo sorvete, enorme.
Uma vitrina iluminada.
Ettore mancha a roupa com o sorvete.
Ettore, perto de uma fonte luminosa, limpa o terno. Senta.
O movimento noturno.
Ettore boceja.
A rua, o hotel para onde Ettore conduziu os camaradas venezuelanos.
Altas horas da noite. Da porta do hotel saem os camaradas venezuelanos.
Falam animadamente entre êles, em espanhol. Discutem aonde ir.
Ettore os vê. Sorri. Vai chamá-los. Pensa. Afasta-se.
Os camaradas caminham na direção de Ettore.
Ettore cola-se a um muro, escondendo-se na sombra de um terraço.
Os camaradas venezuelanos passam lentamente. Falam. Páram. Dão alguns passos à frente.
De vez em quando chegam algumas palavras em espanhol.

Camaradas venezuelanos: Menos calor. Guerrilha. Putas. Ettore. Hotel Roma. etc.

Do terraço, a água de uns vasos que acabam de ser regados pinga na cabeça de Ettore, que tem um estremeção de susto. Acalma-se. Encolhe-se ainda mais na sombra. Muda de posição. Mas a água lhe cai na cabeça ainda mais abundantemente.
Ettore permanece imóvel debaixo da água.
Os camaradas venezuelanos afastam-se.
Ettore está ensopado.
Passa um garôto. Evidentemente vai a um trabalho matinal.
Olha Ettore que está urinando.

Apartamento de Paola — Interior — Noite.

Giulia, despenteada, os olhos inchados, observa algo, dolorosamente.
Do ponto de vista de Giulia: Paola, de "short", está trabalhando perto de uma torneira ligada por um tubo de borracha ao pequeno terraço para o qual se abre o minúsculo apartamento.

Sôbre o tubo, no alto, no terraço, aparece a bôca de um grande regador.
Pernas núas de Paola. Paola volta-se um instante para Giulia.
Giulia, como surpreendida a cometer uma falta, desvia ràpidamente o olhar.
Paola abre a torneira.
A água sai do bico do regador. Cai no terraço como uma pequena fonte.
Paola, satisfeita, olha para Giulia. Aproxima-se da água. Vira novamente as costas a Giulia.
Giulia volta a olhá-la com interêsse. Vira a cabeça.
O quarto de Paola, visto de ângulo do outro quarto.
Giulia levanta-se e move-se um pouco reclinada para frente, com dificuldade.
Os pés de Paola, nus sob a pequena cachoeira.
Giulia, sentada, reclinada para frente, lê algo num jornal aberto no chão, entre suas pernas. É um jornal francês.

Giulia (*desafinadamente*): Que quer dizer, em francês, "ravi"?

Voz de Paola: ... Mas...

Giulia parece ler mas está chorando.
Paola percebe.

Paola: Sebastiano aborrece você...

Giulia sacode a cabeça, sorrindo, como para dizer "não, não, por favor, Sebastiano nada tem a ver com isso." E faz outro gesto rápido, como para dizer: "Não se aflija, não foi nada".
Paola, alongada na espreguiçadeira, boceja de sono.
Sempre com os pés na água. Fecha os olhos. Quase adormece. Giulia a olha.
Paola abre um ôlho.
Novamente, Giulia desvia o olhar, assustada. Fecha também os olhos.
O tubo de borracha.

Casa paterna — Interior — Noite.

Ermanno, acordando de repente, acende a luz na mesa de cabeceira.
Muzio na sua cama, de olhos abertos.

Rua de Roma — Exterior — Noite.

Ettore, ainda molhado pela água das flôres, imóvel sob o pequeno terraço. Enxuga a cabeça. Afasta-se.

Apartamento de Paola — Interior — Noite.

Giulia apanha o jornal do chão. Dobra-o duas vêzes, quatro vêzes, oito vêzes. Com fôrça.

Via delle Botteghe Oscure — Exterior — Noite.

Algumas pessoas ainda passam pelo esquife de Togliatti.

Séde do Partido Comunista — Interior — Noite.

Sebastiano sem camisa, cansado, numa salinha da direção.
Ao lado, mais duas pessoas. Trabalharam até aquêle momento. Sebastiano distribui refrigerantes aos demais.

Via delle Botteghe Oscure — Exterior — Noite.

Via delle Botteghe Oscure semivazia. Coroas fúnebres apoiadas à parede.

Casa de Paola — Interior — Noite.

Giulia

Giulia: É que eu sou anormal. Seja dito de uma vez!

P.P. de Paola, de pé.
Começa a entender. Olha para Giulia.

Paola: O quê?

Giulia, aliviada pela confissão

Giulia: Desculpe. Eu a coloquei numa situação desagradável. Mas era preciso que eu começasse por dizê-lo a alguém. Se eu continuasse a recalcar-me, acharia realmente que estou agindo contra a nautreza. Contra a minha, pelo menos.

Paola fecha a torneira da água. Silêncio.

Giulia: Depois, pense o que quiser. Eu estou me sentindo melhor.

Giulia penteia-se.

Eu não deveria ter casado. Isso sim.

Vai à poltrona. Apanhar a bôlsa.

Vou para um hotel. É melhor.

Paola tira a bôlsa do seu alcance.

Paola: Fique

Giulia repentinamente indefesa.

Giulia: Agora é você quem me causa embaraço.

Paola (*como se falasse para si mesma*): Mas eu sempre soube...

Giulia olha-a no rosto, mas descobre o olhar cúmplice de Paola.

Giulia: Mas o que é que você tem na cabeça?

Giulia sai do quarto. Depressa.

Escadas da residência de Paola — Interior — Noite

Giulia no alto das escadas, parada: por mais tempo.
Giulia no alto das escadas, parada: por mais tempo ainda.

Telhados de Roma — Noite — Alvorada — Exterior.

Através dos vidros de uma janela, os telhados de Roma, apenas distinguíveis na primeira luz da alvorada.

Quarto de Paola — Interior — Alvorada.

Giulia e Paola, núas, dormem abraçadas.

Jardim da casa parterna — Exterior — Alvorada

Ermanno e Muzio, estremunhados, saem para o terraço. Olham para o jardim.
No jardim, uma massa escura — a mãe — reclina-se sôbre uma roseira.
Muzio, descendo ao jardim, aproxima-se da mãe por trás.

Muzio: Bom dia.

Ermanno, do terraço, olha para o jardim. A mãe indica-lhe um botão, com vivacidade irônica.

Mãe: Não consigo nunca ver o momento em que se abrem. É a sexta vez que levanto antes da alvorada. Fico aqui esperando... distraio-me por um momento: já desabrochou. Mas esta manhã...

Quarto dos Pais — Interior — Alvorada.

O pai ainda está na cama. Na frente, Ermanno. O pai tirou a carteira do criado-mudo. Está dando ao filho algumas notas de dez mil. Ermanno as recebe, um pouco tímido, uma de cada vez.

Rua na frente da Casa Paterna — Exterior — Alvorada.

A mãe despede-se do filho e do amigo dêste.

Mãe: Volte logo! O senhor também, Muzio. Entendeu, Ermanno? se você não quiser que sua mãe acabe pensando sòmente nas rosas.

Quarto dos pais — Interior — Alvorada.

O pai está sentado na cama.
Os olhos vermelhos. Calado.

Carro — Interior-exterior — Alvorada.

Ermanno dirigindo. Pisa no acelerador. Muda de marcha. O carro passa em frente às câmaras, deslanchando. Ermanno, entusiasmado com a velocidade, canta algo entre grito e canto, como os vaqueiros, quando soltam uma boiada que se atira num rio.

Ermanno: Ah! ra la la!!!

(*acompanhando a melodia de "Sombras Vermelhas"*)

O carro no meio dos campos.

Rodovia — Exterior — Dia.

Ermanno, repimpado no assento lê através do pára-brisa...

... a seta indicando ROMA. Ermanno, como de costume, o lê às avessas.

Ermanno: AMOR

Subúrbio romano e carro — Interior-exterior — Dia.

O carro de Muzio e Ermanno está adentrando um dos bairros caóticos do subúrbio romano.

Muzio: Como exploram! Que casas nojentas!

Outra seta: ROMA.

Voz de Ermanno: AMOR!

O carro entra por outra rua do bairro; Muzio resmunga novamente contra a desordem das construções.
Ermanno abana a cabeça.

Ermanno: É bela, minha Roma. E como eu me sinto bem nela! É bom que construam. Mais casas: mais gente. Quero sumir nela.

Muzio olha-o surpreendido. Gostaria de protestar. Pensa novamente. Olha Ermanno.

Ermanno: Você tem razão...

Olha para a cidade. Êle se convence. Sorri admirado.
Ermanno, totalmente dominado pela alegria de estar novamente na grande cidade, levanta as mãos, os braços, como para reger uma grande orquestra invisível.
Com um gesto decidido, volta a abaixar os braços: a orquestra começa a tocar.

Tema musical dinâmico e alegre do Western, ampliado pela orquestração.

Subjetivas da cidade (subúrbios).

Banheiro de Ermanno e Rosanna — Interior — Dia.

Rosanna, a mulher de Ermanno, a mesma que foi vista em fotografia na casa dos pais, está na banheira. Olha, enamorada, cobiçosa, na sua frente para...
... Ermanno, que se despe ràpidamente, sem pudor, em um clima de intimidade que o liberta de qualquer complexo de feiúra.

Ermanno: Meu pai e minha mãe sempre me perguntam de você: Rosanna isto, Rosanna aquilo... Como lhe querem bem! Meu pai está "caído" por você.
Que é que você lhe fêz?

Rosanna: Coitados! E pensar que eu acreditava...

Ermanno desaba na banheira com um gemido de felicidade.

Rosanna: Você não cabe!!!

Ambos procuram alcançar-se, abraçar-se, mas inùtilmente. A água espirra para todos os lados.
Rosanna lava cuidadosamente um pé de Ermanno.
Ermanno toma-lhe de um pé e faz-lhe cócegas.
Rosanna agita as pernas, grita, ri.

Ermanno: Levante!

Uma parede do banheiro. De baixo, vêem-

-se os bustos de Ermanno e Rosanna. Levantam-se na banheira.
Apertam-se.
Rosanna lança uma olhada para um espêlho.

Ermanno: O que está fazendo?

Rosanna: Espere!

Decididamente, afasta-se de Ermanno. Alcança o espêlho. Vira-o. Acerta-o, até que nêle se espelhe a imagem de Ermanno. Rosanna vai até êle. Abraçam-se.

Quarto de Paola — Interior — Dia.

Giulia sentada na cama, de camisola.
Paola cobre-se com o lençol.
Sebastiano, de pé, no fundo da cama, olha-a.

Sebastiano: Vocês estão zombando de mim.

Sorri forçadamente.

Sebastiano: Vocês estavam zombando de mim.

Paola puxa para si o lençol, para levantar-se e vestir-se, cobrindo-se assim os olhares de Sebastiano.
O lençol, puxado por Paola, descobre Giulia semi-núa na cama.
Giulia reage imediatamente: alonga o braço e puxa o lençol, para cobrir-se.

Giulia: Cuidado!

Sebastiano: Você está querendo dizer que você e ela, esta noite...

Novamente, Sebastiano dá de ombros. Ri incrédulo, cansado.

Vocês queriam zombar de mim.

Paola, que se veste, de joelho atrás da cama, suspira aliviada com a resposta de Sebastiano.
Sebastiano faz sinal que sim.

Paola: Mas é claro que ela quis zombar de você.
Vamos, vire-se.

Sebastiano vira-se.
Sebastiano sente-se ridículo. Diz, piscando, meio obceno:

Sebastiano: Porque se a coisa não era brincadeira, avisem-me da próxima vez, que eu também "topo".

Giulia dá-lhe um tapa rápido e sêco no braço, mais outro, mais outro, como para protestar e lamentar-se.

Giulia: Quieto, quieto, quieto!

Sebastiano tem um sobressalto. Volta-se para ela esperançoso. Como se com aquêles tapas Giulia estivesse a desmentir tudo.
Giulia levanta-se velozmente da cama. Abre a porta do banheiro. Fecha-se por dentro.
Sebastiano, sempre com o rosto contraído por um sorriso forçado, joga-se para trás, na cama.
Olha Paola, que finalmente acabou de arrumar-se e solta um "ah!" de satisfação.
Sebastiano olha: O travesseiro sôbre a cama. O teto.
Sebastiano dá-se conta de estar ainda com seu sorriso forçado.
Distende os músculos da bôca, dos olhos, faz-se sério.

Banheiro de Paola — Interior — Dia.

Sebastiano, deitado na cama ainda, diz de repente a Paola, zangado.

Sebastiano: Logo você, nós precisávamos encontrar, em Roma!!!

Paola: Ajude-me. Dê um jeito na minha remoção. Quero ir embora da Itália. Ficar no estrangeiro, na América do Sul, por exemplo! Seria melhor para os três!

Sebastiano levanta-se da cama. Olha Paola como para dizer "Mas então é verdade?"

Paola: Dê um jeito! Alguém deve dar um jeito. Sòzinha, eu não tenho chance...

Sebastiano tenta responder-lhe. Mas sente a bôca empastada.
Bebe no mesmo copo em que bebeu Giulia, mas não há mais água.
A porta do banheiro abre-se. Giulia entra novamente. Segura de si e um pouco grotesca com sua blusa enfiada do avêsso.
Giulia agarra o lençol, puxa-o para cima. Dobra-o em dois, em quatro, em oito.

Giulia (*a Sebastiano*): Você me ajuda? Por favor!

Sebastiano, quase automàticamente, ajuda Giulia.
Dobram-no com precisão.
Giulia aproxima-se de Sebastiano para a última dobra. Suas mãos chegam quase a tocar-se.

Giulia: Zombamos de você.

Sebastiano: Agora é que você está zombando de mim.

Paola pisca para Giulia.

Paola: Sua blusa está do avêsso!

Giulia percebe que está com a blusa do avêsso.
Nervosamente, tira-a, vira-a e volta a vestí-la.

Ruas de Roma — Exterior — Dia.

Um grande PP fotográfico de Leonardo da Vinci: que está gritando. O enorme vulto irado aparece e desaparece entre os carros; corre as ruas; atravessa o trânsito. É uma grande foto da cena do filme que Ludovico roda, carregado por uma perúa do produtor. A perua está correndo no trânsito.

Hospital — Interior — Dia.

Dois enfermeiros levam Ludovico por um corredor. Seguram-no pelos braços: um de um lado e o outro do outro.
Não lhe falam. Ludovico abandona-se completamente a êles. Obedece-lhes em silên-

cio. Cansado, pára por um momento. Respira. Os três põem-se novamente a andar. A uma dezena de metros do grupinho segue a mãe. Uma mulher de cêrca de sessenta anos. Elegante.
Tem uma certa dificuldade em segui-los. O olhar é atento.
Os dois enfermeiros que levam Ludovico abrem uma série de portas, uma depois da outra. Ludovico obedece. De vez em quando os dois mudam de posição para que Ludovico possa andar mais ràpidamente. Do fundo do corredor, um especialista vem ao encontro dêles; apenas um gesto de cumprimento. Entra com seus assistentes por um corredor. A mãe é detida por dois enfermeiros: não é permitida a entrada.

Enfermeiro: Não é permitida a entrada.

Mãe: Eu sou a mãe dêle. Vou entrar.

A mulher indica o grupo, em que está seu filho. Com a fôrça de uma polidez ainda senhora de si, consegue passar, recuperar a distância percorrida pelo grupinho.
Ludovico, alquebrado, sentou um momento num banquinho branco.
Um médico faz sinal aos enfermeiros.
Os enfermeiros tomam novamente Ludovico pelos braços. Levam-no para trás. Refazem, no outro sentido, um pedaço do caminho já feito. A mãe perdeu-os de vista. Sai e entra por algumas portas. De repente, acha-se na frente do filho que é levado para outro quarto.
A mãe e o filho trocam um olhar.

Hospital — Exterior — Dia.

Luciano, o assistente de Ludovico, na frente do portão, vem ao encontro do diretor de produção, que desce da perúa.
O diretor faz-lhe um sinal de interrogação.

Diretor: Ludovico já subiu?
Luciano: Sim, com a mãe.
Diretor: Já está sendo examinado?
Luciano: O professor dar-lhe-á o diagnóstico.
Diretor: Pode ser doença?...
E faz um sinal, como para dizer: mortal?
Luciano: Uma doença esquisita. Já teve ataques semelhantes. Sempre os superou.
Diretor: Mas quanto ao filme?... Pretende suspender?...
Luciano: Desde ontem não responde nem para o telefone...

Hospital — Interior — Dia.

Ludovico é içado numa bicicleta fixa no chão. Pedala. Volta-se para um enfermeiro: para saber se deve continuar.
Ludovico: Preciso continuar?...
Precisa continuar. Ludovico continua a pedalar.
A mãe vê, através da porta, o filho de bicicleta. Sorrindo curiosa, pergunta porque a uma enfermeira.
Mãe: O que fazem?
Dois enfermeiros pegam um doente na sala dos curativos. Levantam-no. Põem-no na padiola. É um doente operado, que deve fazer um curativo. O professor inclina-se sôbre êle. Sôbre o ferimento. O homem articula algumas palavras em voz alta, surprêso.
A porta é fechada.
E de repente grita.
Doente: Não, não. Não. Não.
Um médico assistente dá ordens aos enfermeiros.
Médico assistente: Logo depois, o cineasta.
Ludovico é despido: tiram-lhe a camisa, a camiseta, as calças.
Revela um esqueleto magro, branco.
A mãe tenta instintivamente entrar, mas é fechada fora da porta.
Mãe: Eu vou!
Ludovico é deitado de bruços. O corpo nú, indefeso, na cama, à espera.
O professor descobre as pernas da toalha que fôra jogada sôbre o abdômen de Ludovico.
O professor aperta com fôrça. Ludovico grita de dor.
Ludovico: Mãe!
A mãe, na sala de espera, olha a seu redor, tonta, como se não tivesse entendido. Levanta-se.
Luciano aproxima-se dela. A mulher vira-se para êle. Tenta entrar. Luciano a impede.

Hospital — Exterior — Dia.

O diretor de produção, seguido por Luciano, caminha para um telefone público.
Diretor: Vou telefonar para a Produção.
Proponho que você acabe o filme.
Luciano reage como se fôsse atingido por um choque. Pára um instante. Corre atrás do diretor. Puxa-o para trás.
Luciano: Mas desta vez também o ataque foi superado.
Diretor: Mas o diagnóstico foi claro: cinqüenta probabilidades de... e cinqüenta de... E se tivesse uma recaída logo em seguida?! Não é melhor telefonar?
Luciano: Espere um momento!...
Mas deixa-o ir. O diretor vai até o telefone.
Espera.
Luciano esconde violentamente o rosto entre as mãos.

Hospital — Interior — Dia.

Chapas radiográficas, representando peças anatômicas de Ludovico.
O professor e seu assistente acabam de examiná-las.
Médico assistente: Uma vez feita a injeção lombar, pode voltar para casa?
Professor: Pode fazer o que quiser, até outro ataque.
Um médico assistente olha pela porta que dá para o corredor e vê Luciano que se aproxima.
Médico assistente: O senhor é parente?
Luciano, apanhado de surprêsa por essa pergunta inesperada, afasta-se. Faz sinal de que não, automàticamente, com a cabeça.
A mãe fala ao Professor.
Mãe: Mas o senhor não exclui o pior.
O dorso de Ludovico, marcado pela injeção lombar.
O médico aplica a injeção lombar em Ludovico, que grita.
A mãe vai gritar também. Mas nenhum som sai de sua bôca. Luciano e um enfermeiro a sustentam. A mulher quer alcançar o filho. Move-se aqui e ali, não sabendo para onde ir, para que porta ir.
Um enfermeiro abre as janelas.
Ludovico abandonado numa cadeira, nu.
A mãe, ajoelhada no chão, veste-o pelos pés. Luciano ajuda-a.

Velório — Interior — Dia.

O esquife.
Uma grande multidão silenciosa aproxima-se lentamente.
Levanta a mão fechada.
Ermanno passa enfrente ao esquife.
Muzio passa na frente do esquife. Olha-o. Abaixa-se. Vê de soslaio a Muzio que, enquanto se afasta, olha um instante para êle. Com olhar de cumplicidade, Ermanno murmura em voz baixa.
Ermanno: Era tempo.

Um camarada volta-se para êle. Muzio, assustado, afasta-se, confunde-se com a multidão, atrás do esquife.
O camarada aproxima-se, curioso e ameaçador, de Ermanno.
Um outro camarada vem juntar-se a êles.

2.º Camarada: O que quer? Quem é?

O primeiro camarada faz menção de responder, acusando Ermanno. Mas Ermanno adianta-se.

Ermanno: Sou um comunista, mais comunista do que você.

Muzio, meio escondido, afasta-se. Bate um flash.
A multidão aperta na entrada.
Confusão. Os camaradas do serviço de ordem caminham ràpidamente para a entrada.
Ermanno e Muzio sentados, a certa distância do esquife, entre fotógrafos e projetores.

Ermanno: Belo amigo!

Muzio não responde. Tem os olhos molhados.
Ermanno olha surprêso e embaraçado.

Você não vai chorar por isso, vai?

Ermanno olha na direção do olhar do amigo: o esquife.

... ou você está chorando por causa dêle?!

Muzio faz sinal que não. Sorri, comovido e divertido.

Muzio: Pensei: e se você estivesse no esquife...

Ermanno: Oh!

Muzio: Como eu choraria! eu lhe faria um entêrro daquêles!
Estava pensando no discurso: todos — tenho certeza — chorariam comigo.
Eu sabia fazer comícios, você sabe!

Muzio assume um tom oratório, embora em voz baixa:

Ermanno, irmão, você não tinha o direito de morrer. Antes de você estava eu, mais modesto... Você era genial, rebelde...

Muzio interrompe-se:

esclareçamos... Eu diria isto se você estivesse morto. Na frente dos mortos, todos os salmos terminam com Gloria!!...

Ermanno: Continua...

Muzzio: Vós, nós, não o ajudamos a ser...

Ermanno ouve, sério, afirmativo

... não o ajudamos a tornar-se... um grande...

Ermanno pede a Muzio que continue. Mas Muzio não sabe continuar.

... que é que você se teria tornado?

Ermanno não sabe o que responder.
O esquife.

Voz de Ermanno (*off*): Agora que você me fêz pensar nisso, eu preferiria estar lá dentro de verdade. Seria mais conveniente para mim.

Muzio levanta-se. Põe-lhe no pescoço a máquina fotográfica.

Muzio: Mas a mim convém que você vá correndo até a estação. Estão chegando mais delegações. Fotografe como você quiser! Faremos uma grande cobertura.
Espero por você, às quatro horas, no estúdio.

Ermanno levanta-se. Faz menção de passar em frente ao esquife. Muzio tenta desviá-lo.

Não, não adianta que você passe por aí, Ermannino...

Ermanno passa na frente do esquife. Olha-o por um instante. Olha para Muzio. Repete soletrando, sem som:

Ermanno: (*...era tempo*).

Estúdio fotográfico — Interior — Dia.

Muzio está no centro do estúdio. Imóvel. De vez em quando faz um gesto, como se quisesse tomar uma decisão: sair, telefonar. Renuncia.
Olha para o relógio: cinco horas passadas: a mulher espia do outro quarto.

Mulher de Muzzio: Ermanno não...?

Muzio faz um gesto de impaciência.

Campo de baseball — Exterior — Dia.

A bola voa no campo.
Ermanno, de protetor e uniforme de baseball, recebe, atira a bola, dando instruções.

Ermanno: Mais forte. Aqui. Experimente de nôvo.

A máquina fotográfica de Ermanno foi pendurada na cêrca.
Todos os demais jogadores são pequenos como êle, pois são garôtos de 13 a 15 anos.
O jôgo.
Os garotos cercam-no. Ermanno é o treinador dêles.

1.º Garôto: Professor, onde me coloco eu?

2.º Garôto: E eu ,professor?

3.º Garôto: Professor, jogo com o senhor?

Ermanno toma-os pelo braço. Dá explicações técnicas, sério, compenetrado.
O jôgo continua.
Ermanno corre.
Um jovem jogador corre. Marca um tento.
Ermanno, entusiasmado, dá um pulo de alegria.
Ermanno deixa-se cair na relva do gramado. Deita-se com os braços e as pernas abertos.
O gramado sob o sol.

Estúdio fotográfico — Interior — Dia.

O rosto do menino de Muzio: tem sòmente um ano.

Deitado no divã, Muzio admira o filho, que por sua vez está deitado na sua barriga.
Muzio emite sons inarticulados, respondendo ao filho.
O diálogo por meio de sons, de monossílabos, continua longamente, entre o homem e a criança.
Os sons inarticulados ecoam no quarto coberto de fotos.
A foto ampliada do menino de Muzio.

Campo de baseball — Exterior — Dia.

O relógio de Ermanno, pendurado na cêrca do campo, marca cinco horas e vinte minutos. De trás de uns arbustos, aparece e desaparece Ermanno: está vomitando.

Cinema — Interior — Noite.

"Pierrot le fou" (Belmondo), grita correndo para o mar.
Pierrot volta-se para o público.
Vai rebentar a cabeça com dinamite.

Pierrot: Aquilo que eu queria dizer... Boh!...

Espalhado numa poltrona, prostrado pelo cansaço, Ermanno repete, sem perceber, movendo os lábios, as palavras pronunciadas por Belmondo.
Pierrot amarra ao redor da cabeça os rolos de dinamite.
Ermanno, empolgado por aquilo que está vendo.
É agitado repentinamente por calafrios.
Na tela, a dinamite, ao redor da cabeça de Belmondo, explode.

Elevador — Interior — Noite.

Olhando-se no espêlho do elevador, Ermanno enrola ràpidamente na cabeça uma toalha, do mesmo modo como Pierrot enrolara a dinamite.
O elevador está parado.
Ermanno não sai. Fica parado por longo tempo.
Depois faz um gesto obsceno em direção do espêlho, para a imagem reflexa de si mesmo "suicida".
Tira a toalha da cabeça. Sai do elevador.

Voz de Ettore (*off* — em espanhol): No Raphael, No, hermano.

Hospedaria romana — Exterior — Noite.

Ettore senta-se à mesa com os outros.

Ettore: Eu volto para a Venezuela, mas para fazer a revolução.

Raphael senta-se.

Raphael: Estamos na merda, Ettore, nós fomos condenados pela história.
Ettore: A direita do Partido. Não a linha revolucionária. A guerrilha continua ou não continua?

Os outros pretendem protestar. Ettore levanta-se.

Parem.
A tripada terminou. Passemos para o Pallano.

Outra hospedaria — Interior — Noite.

O grupo dos companheiros sentados ao redor da mesa de uma outra hospedaria. Uma mão acaba de compor na mesa o nome de Marx, com miolo de pão. Ettore põe na bôca uma garfada de carne. Vira-se, um pouco enojado e quase surpreendido, para seu vizinho.

Ettore: Mas eu não estou com fome...

Abandona-se na cadeira. Ausente. O diálogo continua entre os outros.

Camarada italiano: Você não acorda à noite pensando no desastre final atômico?
Um outro: Para falar a verdade não!
Raphael: como não? É uma realidade que condiciona tudo.
Um outro: O fim atômico é uma forma de evasão para os fracos... ... é uma forma de comodismo para o neutralismo, não é, Ettore? Oh!

Ettore recobra-se.

... um fantasma cômodo para o internacionalismo soviético...

Ettore confirma.

Ettore: Eu me oponho a êsse tipo de internacionalismo.
Raphael: Claro! Ettore se opõe.
Ettore: Os marines desembarcaram em São Domingos, e nem um gesto dos soviéticos.

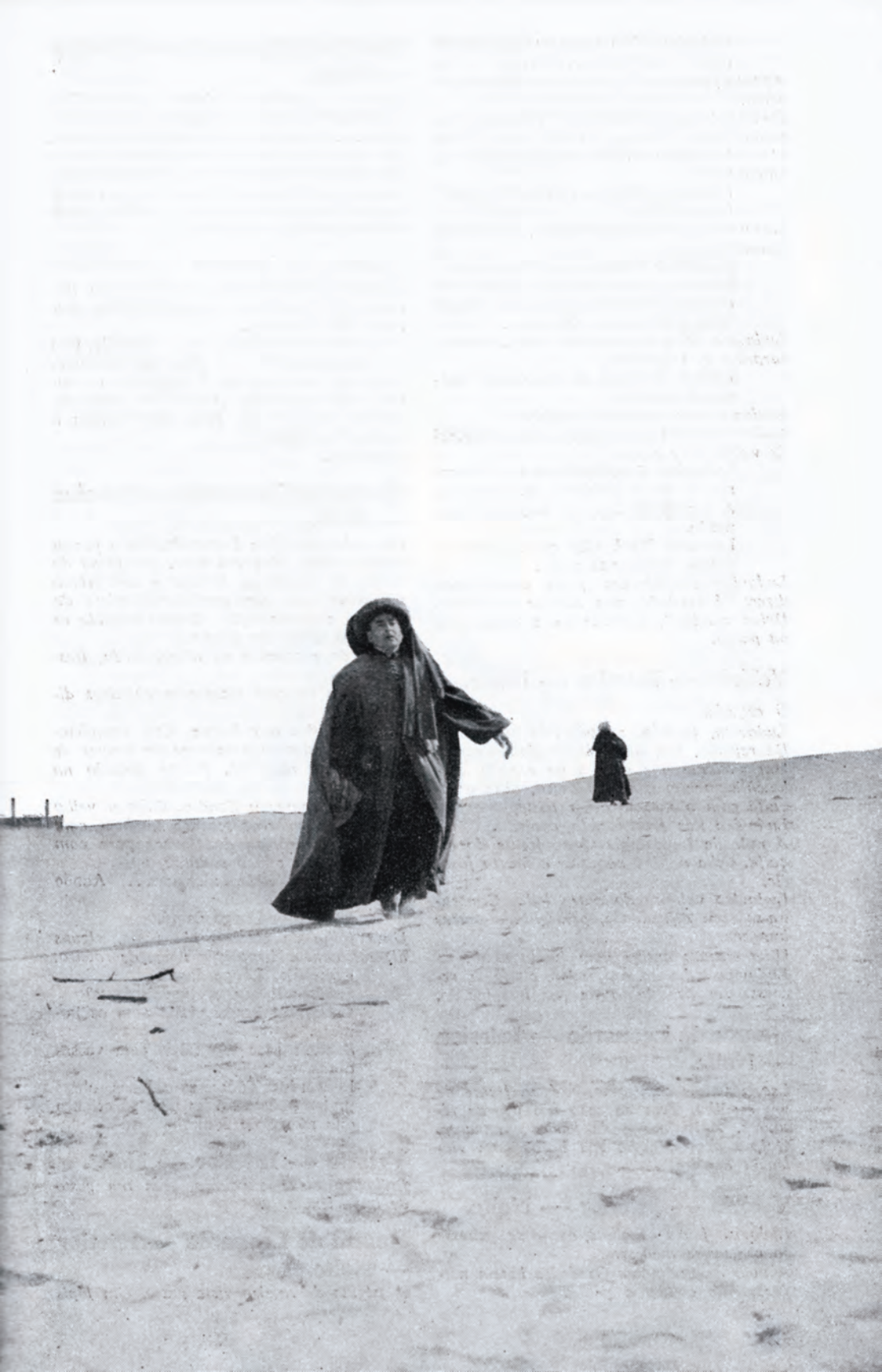
Ruas de Roma — Exterior — — Noite.

A ampliação fotográfica de Leonardo gritando passa pelas ruas, colocada na perúa da produção.

Ruas próximas da Séde do Partido — Exterior — Noite.

Ludovico está descendo da perúa, que é dirigida por Luciano. Ludovico veste roupa tôda preta. Luciano tenta inùtilmente detê-lo:

Ludovico: Não adianta que você insista. Não desisto. Eu farei também meu turno no velório.
Luciano: Mas você agüentará ficar duas horas de pé, parado?
Ludovico: O meu encontro com o... necrotério foi adiado. Você não ouviu?
Luciano: Mas se os esquifes o impressionam tanto, não me parece boa idéia...



Ludovico: É a menor coisa que eu posso fazer para... êle...

Aponta para a séde. Ludovico afasta-se do carro.

Depois de um momento de hesitação Luciano, ainda incerto, sai do carro. Corre atrás de Ludovico. Pergunta-lhe depressa, embaraçado.

Luciano: Então... amanhã, você filma?...

Ludovico o olha sem entender, como contrariado.

Ludovico: Como assim?!?...

Luciano (*Como antes*): Sabe, se você quisesse descansar, eu podia filmar para você alguns detalhes...

Ludovico dá uma pequena risada, entre a surprêsa e o escárnio.

Ludovico: Você se considera realmente capaz?

Luciano cada vez mais confuso.

Ludovico corta a conversa. Faz-lhe sinal de voltar para o carro.

Ludovico: É melhor que você vá verificar se o ambiente está pronto: a sequência é a da fuga de Leonardo.

Luciano: Você não queria rever a divisão das cenas antes?

Ludovico faz-lhe um gesto como para dizer: "é verdade, mas não se incomode. Deixe comigo". Luciano entra novamente na perúa.

Velório — Interior — Noite.

O esquife.

Ludovico, parado, de pé, vela o esquife. De repente, tem um calafrio de horror.

Um visitante põe a mão no esquife, melancòlicamente. Olha Ludovico, olha o esquife com o mesmo olhar triste.

Ludovico fica embaraçado, enojado.

A mãe de Ludovico está na frente do esquife. Olha o filho como se o morto fôsse êle.

Ludovico volta-se do outro lado. Concentra-se com dificuldade, perseguindo outras imagens.

Uma tesoura antiga num fundo claro.

Ludovico olha ao seu redor, como se receasse ser descoberto na sua imaginação.

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

Leonardo, de camisolão, está na frente de um espêlho. Tem na mão um par de tesouras. Aproxima-se da barba abundante. Golpes firmes: corta sua barba com violência heróica.

Velório — Interior — Noite.

Ludovico fecha os olhos, como se quisesse concentrar-se melhor.

A mão de Ludovico: Os dedos batem nervosamente contra a perna.

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

Leonardo ainda na frente do espêlho. Como na imagem precedente, toma a tesoura. Aproxima-a da barba abundante. Um golpe de tesoura: uma grande mecha fica na mão de Leonardo; êle se olha assustado como uma criança. Com um gesto automático, faz menção de emendar novamente a mecha na barba.

Velório — Interior — Noite.

Ludovico, com um movimento quase imperceptível levanta a cabeça com uma sensação de liberdade.

Um dos camaradas que vela o esquife, vira a cabeça para êle e o olha curiosamente. Ludovico recompõe-se. É obrigado a assumir uma expressão formal de seriedade. Contra sua vontade, seus olhos voltam a pousar no esquife.

O esquife.

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

Um cobertor cobre Leonardo. Êle o puxou até os olhos. Abre um ôlho. Em tôrno da cama, os visitantes, Sandro e um criado olham-no com um sentimento misto de respeito e comiseração. Sandro convida os hóspedes a sair do quarto.

Leonardo escancara os olhos, irado, tresloucado.

A mesma imagem vista com objetivas diferentes.

Leonardo tira o cobertor. Está completamente vestido: uma mistura de roupas de frade e de mendigo. Põe-se sentado na cama.

Na porta apareceu Sandro. Olha o velho com amor, veneração; mas também com a paciência irônica dos jovens para com os velhos um pouco caducos.

Sandro: Sêde ajuizado... Aonde quereis ir?

Leonardo: Longe daqui.

Uma fôlha de roteiro. Na fôlha, alguns dizeres, com a disposição típica de roteiro.

Leonardo: Longe daqui.

Sandro: E que pretendeis fazer?

Leonardo: Pregar, falar com os homens.

Sandro: Mas vós falais com vossas obras.

Leonardo: Tôdas as minhas obras juntas podem salvar uma só criança que morre de fome?

Velório — Interior — Noite.

Ludovico mexe a cabeça, com um gesto de impaciência.

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

A página de roteiro vista antes. Um lápis

traça duas linhas em diagonal: apaga com raiva. Depois escreve: armário.
O armário.

Velório — Interior — Noite.

Ludovico olha na direção de Sandro.

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

Leonardo: com um sorriso um pouco amalucado, peralta, senil, aponta para Sandro um armário.

Leonardo: Pega meus últimos desenhos.

Sandro, entusiasmado, abre o armário.

Sandro: Quereis terminá-los?!

Leonardo faz sinal que sim.

Êstes?

Leonardo: Não, os do fundo.

O armário está cheio de fôlhas. Leonardo aponta para Sandro um grupo de pergaminhos numa prateleira muito no alto. Para alcançá-los, Sandro entra no armário.

Paul: As pessoas não estão mais dispostas a se deixarem torturar em troca de promessas demasiado remotas.

O cardápio — nomes de pratos típicos romanos.

Louis está explicando a um outro convidado.

Louis: É preciso recuar, conter-se.

Ettore agride-o, tirando-lhe a palavra.

Ettore: ... em posições táticas de paz democrática, etc.

1.º italiano (*aponta para Louis*): Se êle tiver razão, também na Venezuela a revolução chegará daqui a vinte anos.

Raphael: Pode ser. E nós nos dedicaremos a melhorar o nível de vida.

Ettore: Viver melhor é uma concepção entre epicurismo e iluminismo, que eu recuso.

Eu sou contra o bem-estar.

Olha suas mãos, mostra-as ao amigo.

Você vê estas mãos?

Lousi: ... sim.

Ettore: Estão sujas, vou lavá-las!

Toilette da hospedaria — Interior — Noite.

Raphael sai da toilette juntamente com dois camaradas venezuelanos.

Raphael: Ettore é um ingênuo, um anarcóide. Olhem o Vietnam. Imagine nós. Não estamos errando, como diz êle, não é?... Ou temos apenas a pretensão de estarmos mais adiantados no movimento internacional?

Paul: Mas enquanto isso estamos sendo esganados.

Raphael: Mas Ettore é um visionário, nós sabemos disso...

Da escada chega a voz de Ettore.

Todos voltam-se para Ettore na escada.

Ettore: Eu os ouvi. Cuba, com seus discursos, não teria existido!

Reivindico a utopia como momento da verdade!

A história não é sòmente desenvolvimento; é também descontinuidade, negação.

Hospedaria — Interior — Noite.

Todos estão comendo.

Dois amigos olham Ettore com um sorriso afetuoso e zombeteiro.

Camarada italiano: Olha Ettore! Parece Cristo na última ceia.

Ettore aponta Raphael para os italianos.

Ettore: Camaradas, vocês sabem porque volto para a Venezuela? para combater contra êle.

Aponta para Paul, que sorrí, apoiando.

Contra êle..., não.

Aponta para Louis.

Mas contra êle, sim!...

Camarada italiano: Muito bem, Ettore!

Ettore: Calem-se, vocês italianos, calem-se. Vocês me dão razão porque não souberam fazer a revolução e se consolam dizendo: "o terceiro mundo vai fazê-la". Eu volto para a Venezuela porque a história não "acontece"... inventa-se!

Velório — Interior — Noite.

Ludovico olha para Leonardo. Faz um sinal com a cabeça como para dizer: "agora!".

Quarto de Leonardo — Interior — Noite.

Leonardo, com o mesmo olhar de Ludovico, põe-se ràpidamente de pé. Tranca as portas do armário. Sandro bate contra a porta. Leonardo foge para a porta. É tomado por uma angústia repentina. Senta um instante. Levanta-se novamente. Corre para fora do quarto.

Velório — Interior — Noite.

Sem perceber, Ludovico move a cabeça, os lábios. Ludovico controla-se em tempo. Fica imóvel. Por longo tempo. Repentino, incontrolável, passa em seu rosto um estremecimento de alegria. Por um instante.

Outra hospedaria — Interior — Noite.

Giovanna sorrí, na soleira da hospedaria, vendo Ettore.

Ettore não a vê. Está ainda discutindo com os camaradas. A hospedaria está vazia. As mesas estão descobertas. Ettore segura os camaradas que estão levantando-se para sair.

Ettore: Não, não saiam. Continuemos. São sòmente duas horas.

Raphael: Estou com sono!

Camarada italiano môço: Eu fico, se você quiser...

Ettore: Obrigado.

Os venezuelanos vão-se. Os italianos estão indecisos.

Ettore: Daqui a dois dias partirei. Não poderei mais vê-los...

Com uma sensação confusa de emoção e embaraço, êles sentam novamente.

Camarada italiano: Feliz você, que parte!

Ettore o olha sem responder.

Um outro: Recomecemos... então...

Mas o silêncio pesa sôbre todos.

Ettore: Giovanna!

Giovanna está atrás de Ettore. Ettore a vê. Abraça-a. Leva-a até os amigos. Convida-os a olhá-la, com a liberdade teatral que lhe é característica.

Ettore: Não é linda? não é lindíssima?

Vamos, sem falsos pudores, você é bonita, e portanto deixe-se ver. Todos êles são meus irmãos! Que se divirtam também.

Camarada (*a Giovanna*): Vocês se casaram?

Ettore: Mais ou menos. Mas que escândalos na casa dela. Eu a tirei das garras dêles. Os gritos!

Giovanna sorri, sem graça.

Camarada: Por quê? sua família não estava de acôrdo?

Ettore: Nós os mandamos to...

Giovanna: Ettore!

Ettore: Parecia o final do segundo ato do "Barbeiro de Sevilha".

Giovanna está indignada, aborrecida.

Giovanna: Se você faz disso uma piada! E depois as coisas não foram assim!

Ettore: Êsse foi o sentido da coisa, Giovanna! Foi seu sentido mais profundo. Vivam os exagerados, se êles são capazes de tirar o sentido mais profundo das coisas!

Os camaradas levantam-se, embaraçados. Fazem menção de se irem.

Ettore os detém.

Aonde vão?! Esperem!

Giovanna tenta acalmar a situação, compreendendo o desejo de Ettore.

Giovanna: Fiquem. Eu também sento. Fiquem.

Os amigos sentam novamente. Ettore abraça Giovanna. Afasta-se porque lhe sai um arrôto pela bôca. Giovanna olha-o ao mesmo tempo escandalizada e cúmplice. Ettore, como se se desculpasse, arrota novamente, mas de tal maneira que o arrôto soa:

Ettore: ... Ah-hi...

Ai, dura terra, porque não te abriste?

Senta ao lado dos amigos.

Recomecemos.

Estúdio fotográfico de Muzio — Interior — Noite.

Ermanno, sem camisa, com um par de tesouras na mão, corta afoitamente...

...a foto de um homem que levanta a mão fechada. A tesoura corta a mão, isolando um PPP do homem.

Foto de uma mulher em prantos: Giulia (uma foto instantânea de Giulia, na frente do esquife de Togliatti, durante a crise de chôro).

A mesma foto em várias ampliações.

Foto, ampliada, de um gatinho cego.

Ermanno pega as fotos recortadas. Pendura-as na parede. Ao voltar-se, deixa ver o traseiro: as cuecas, que o avental, aberto atrás, não cobre.

Detalhe: um bilhete de Muzio. Lê-se: "para Ermanno. Aguardei-o por três horas. Não mexa em nada! Muzio". Sôbre o recado está um recipiente, que assim o cobre. É um recipiente de solvente químico para a revelação.

Ermanno tira lentamente da água algumas fotos que se estão fixando: greves, cargas da polícia. Uma foto está em negativo.

Ermanno admira o trabalho já feito e disposto na parede.

Estremece. Ouve abrir a porta da outra sala.

Ermanno: Muzio?!...

Batem à porta. Ermanno corre a destacar as fotos da parede. Uma mão toca em seu ombro. Ermanno volta-se, assustado.

Rosanna, a espôsa quarentona, rí.

Num movimento raivoso, faz-lhe um gesto obsceno.

Ermano: Faça-se reconhecer, quando entra.

Volta ao trabalho.

Rosanna olha o recado de Muzio. Olha o trabalho feito por Ermanno.

Não consegue entender.

Rosanna: Mas Muzio...

Ermanno: Estou preparando uma surprêsa para êle.

Rosanna aponta as ampliações fotográficas.

Rosanna: Esta seria a cobertura para o jornal?!...

Ermanno: Não!... uma publicação à parte!

Com ela faremos um volume. Sôbre o entêrro. Como nós o encaramos! Esplendor e decadência. Nós enterramos os mortos.

Rosanna entendeu. Beija Ermanno no traseiro.

Rosanna: Como nós os encaramos?!? Como você o encara. Chega desta história. Porque deve dar suas idéias de presente a Muzio?! Você vale mil vêzes mais do que êle. É imoral que você sempre seja o burro de carga dêle.

Ermanno: ... Eu preciso disso. Êle tem a cabeça no lugar também para mim.

Rosanna: Mas eu posso ajudar você, agora, Ermanno.

Ermanno olha Rosanna.

Ermanno: Annasor!...

Rosanna lhe oferece a tesoura especial.

Táxi — Interior — Noite.

Giulia e Sebastiano estão no táxi. As malas a seus pés. Giulia aproxima-se do vidro que os separa do motorista.

Giulia: Vou descer!

Não termina de falar. Sebastiano puxa-a para trás, fazendo-a cair no assento posterior.

Giulia permanece parada por um instante. Depois, com mais violência, aproxima-se do vidro.

Giulia: Páre!

Sebastiano puxa-a pela saia e fá-la cair novamente no assento.

Sebastiano: Para a estação!

Giulia atira-se, mais uma vez, para frente.

Giulia: Eu desço aqui. Páre!

Muros romanos — Exterior — Noite.

O táxi parado.

Enquanto Giulia se dirige para uma pequena barraca de refrigerantes, isolada no escuro, Sebastiano está pagando o chofer.

Sebastiano: Esconda-se, sim, enfim ...espere lá atrás...

A barraca de refrigerantes.

Giulia: Tem um misto?

Sebastiano: Um canário.

O garçom olha-o surprêso, com uma expressão parva. Evidentemente, não sabe o que é um "canário". Pelo contrário: tem um sorriso amarelo, pensando que Sebastiano tenha brincado.

Sebastiano: Um canário.

O garçom torna-se novamente muito sério, com uma expressão ainda mais parva. Sebastiano explica:

Sebastiano: ... um copo de água. Quente. Uma casca de limão. Lave antes. Fina. Larga. A água deve ficar amarela. Depois duas...

O olhar de Sebastiano encontra o do garçom, cada vez mais parvo.

Sebastiano resolve:

Sebastiano: Uma Coca-cola.

Giulia, de pé, come seu sanduíche.

Sebastiano, sentado, bebe a Coca-cola.

Soluça.

Sebastiano: Pensar que isto acontece exatamente a nós dois... a nós dois que... a nós dois que...

Giulia olha-o sem mexer.

Uma moita: vozes de um homem e de uma mulher escondidos na moita. Riem. Murmuram.

Sebastiano e Giulia caminham ao longo dos muros.

Sebastiano: Ouça-me! De acôrdo: a natureza às vêzes faz brincadeiras de mau gôsto. São fatos antiquíssimos. Todo o problema consiste em controlar a natureza. Racionalmente.

Giulia olha ao redor. Desconcertada.

Giulia: Mas onde estamos?...

Uma outra moita sob os muros. Um pequeno clarão brilha e apaga-se. Talvez um fósforo.

Giulia sentada numa espécie de cipó romano. Olha para o chão. De repente, volta-se, com um grito.

Giulia: Mãe!

Atrás de Giulia está um marinheiro que a olha sorrindo de maneira convidativa.

Giulia corre até Sebastiano, que lhe passa a mão pelos ombros.

Sebastiano: Você teve mêdo, hein?

Giulia: Êle apareceu de repente.

Sebastiano abraça Giulia. Murmura-lhe.

Sebastiano: Teremos um filho.

Giulia não consegue deter um gesto de repugnância.

Uma jovem prostituta, muito linda, desce de um 'Fiat 600" que sai logo em seguida. Giulia acompanha o acontecimento com a cabeça. Para observar melhor, apoia-se no ombro de Sebastiano. Sebastiano percebe. Olha-a curioso.

Giulia: Sebastiano, se eu gosto até daquela...

Sebastiano olha ao redor, em busca de ajuda.

Sebastiano: Táxi! Táxi!

Cabine telefônica — Interior-exterior — Noite.

Pormenor: um dedo faz pressão no botão; a ficha cái no aparêlho telefônico.

Ludovico está falando, de maneira polida, quase desembaraçada.

Ludovico: ...o senhor, professor, disse cinqüenta probabilidades de vida e cinqüenta de... É isso ou estou enganado?...

(*O outro responde*).

Ótimo. Nada de cinqüenta e um. Boa noite.

Ludovico põe o aparelho no gancho. O sorriso fabricado cai-lhe do rosto. Pega novamente o fone. Outra ficha.

A cabine telefônica iluminada na noite, no meio do trânsito da cidade.

Voz de Ludovico: Professor? Eu de nôvo...

Na afobação, Ludovico engole as sílabas a tal ponto que não se entende o que diz... (frase incompreensível). O outro, evidentemente não o entende e o interrompe. Ludovico recomeça a falar com mais calma.

... não me entendeu? Tem razão. Eu falo para dentro. Vou falar mais lentamente.

PP de Ludovico.

Professor, diga a verdade. O senhor teve uma hesitação no momento de responder, ou estou enganado. Será a deformação profissional, mas a

pausa de uma personagem não me escapa nunca. Não sei... o senhor falou até com voz estridente.

O outro responde. Ludovico torna-se áspero.

O senhor não percebe com quem está falando. Eu entendo tudo.

Controla-se.

Está bem. A ciência opõe-se às previsões absolutas. Mais ou menos as mesmas probabilidades de... e de... Isso mesmo.

Repõe automàticamente o aparelho sem despedir-se do médico. Assim que desligou, percebe sua falta de educação. Dá um passo para fora da cabine. A luz se apaga. Ludovico entra novamente. Deixou o chapéu. Sai novamente. De nôvo tudo escuro.

Nem falei boa noite para êle.

Estúdio fotográfico — Interior — Noite.

A luz acende-se no estúdio fotográfico. Ermanno, que a acendeu, está parado na soleira. Olha para a parede.

Na parede: as ampliações fotográficas dos PP: Os gatinhos cegos; uma parte do esquife; uma ampliação em negativo de uma manifestação de rua; um espaço vazio com um grande ponto de interrogação.

Ermanno estremece de frio. Encolhe-se no lençol. Olha enojado para o trabalho feito. Senta-se, com um grandee bocêjo. No quarto, ouve-se Rosanna que se mexe na cama.

Voz de Rosanna: Que é que você está fazendo?

Ermanno: ... estou trabalhando...

Tomado de surprêsa, Ermanno movimenta algumas peças na mesa, como se trabalhasse: bate a tesoura na água do solvente químico.

Quarto de Ermanno e Rosanna — Interior — Noite.

Rosanna, de olhos fechados, estica a mão para Ermanno. Ermanno desliza sôbre o dorso para enganá-la. A mão volta a procurar. Outro movimento escorregador de Ermanno. A mão, aborrecida, retrai-se. Rosanna acende a luz.

Rosanna: Que é que há, afinal?

Ermanno, de tanto escorregar, foi parar no fundo da cama, numa posição grotesca.

Ermanno: É que a fotografia não me interessa nem um pouco.

Rosanna: Contente-se uma vez por tôdas. Você está começando a aborrecer.

Ermanno: Contente-se?

Rosanna arrepende-se imediatamente de suas palavras.

Rosanna: ... contente-se.

Olha para Ermanno com olhar submisso. Ermanno aproxima-se. Está fora de si.

Ermanno: De joelhos!

Rosanna julga não ter entendido. Tem um movimento de revolta.

Rosanna: Ora!

Ermanno: De joelhos na frente de um homem como eu!

Rosanna, assustada, ajoelha-se.

Rosanna: Posso levantar?

Ermanno não responde.

Olhe que estou me levantando.

Rosanna faz menção de levantar-se. Ermanno volta-se para ela que, assustada, volta a ajoelhar-se.

Rio e ponte — Exterior — Noite.

Um vulto escuro tomba na água do rio. Duas pessoas correm de um lado da ponte para o outro, olham na água.

Encontram outro pedestre, também atraído por algo que acontece no rio.

Da margem do Tibre, no meio do rio, nota-se uma pessoa vestida de escuro, que tenta alcançar a margem. Com dificuldade, lentamente, tropeçando, caindo, a pessoa chega em PP. É Ludovico.

Os dois curiosos o ajudam a subir na margem, com certa relutância: temem sujar-se de lama. Lulovico olha-os, entontecido de cansaço. Olha para o rio.

Ludovico: Obrigado... Ah! a ponte está lá...

Instintivamente arruma a gravata que está pingando. Tem um meio sorriso, como para desculpar-se.

Ludovico: Eu queria tomar um banho noturno.

... com êsse tempo abafado...

e afasta-se, tropeçando nos caniços.

Muros romanos — Exterior — Noite.

Sebastiano, sêco, quase vulgar, põe as malas no táxi.

Sebastiano (*a Giulia*): Vamos!

Giulia afasta-se do táxi.

Giulia: Prefiro ir com aquela.

Sebastiano alcança-a. Arrasta-a pelo braço.

Sebastiano: Idiota!

A prostituta olha para os dois. Sebastiano empurra Giulia, que vacila.

Outro empurrão. Arrasta-a até o táxi. O motorista tenta intervir.

Motorista: O que faz? para com isso.

Giulia afasta-se. O táxi parte. Sebastiano tenta detê-lo.

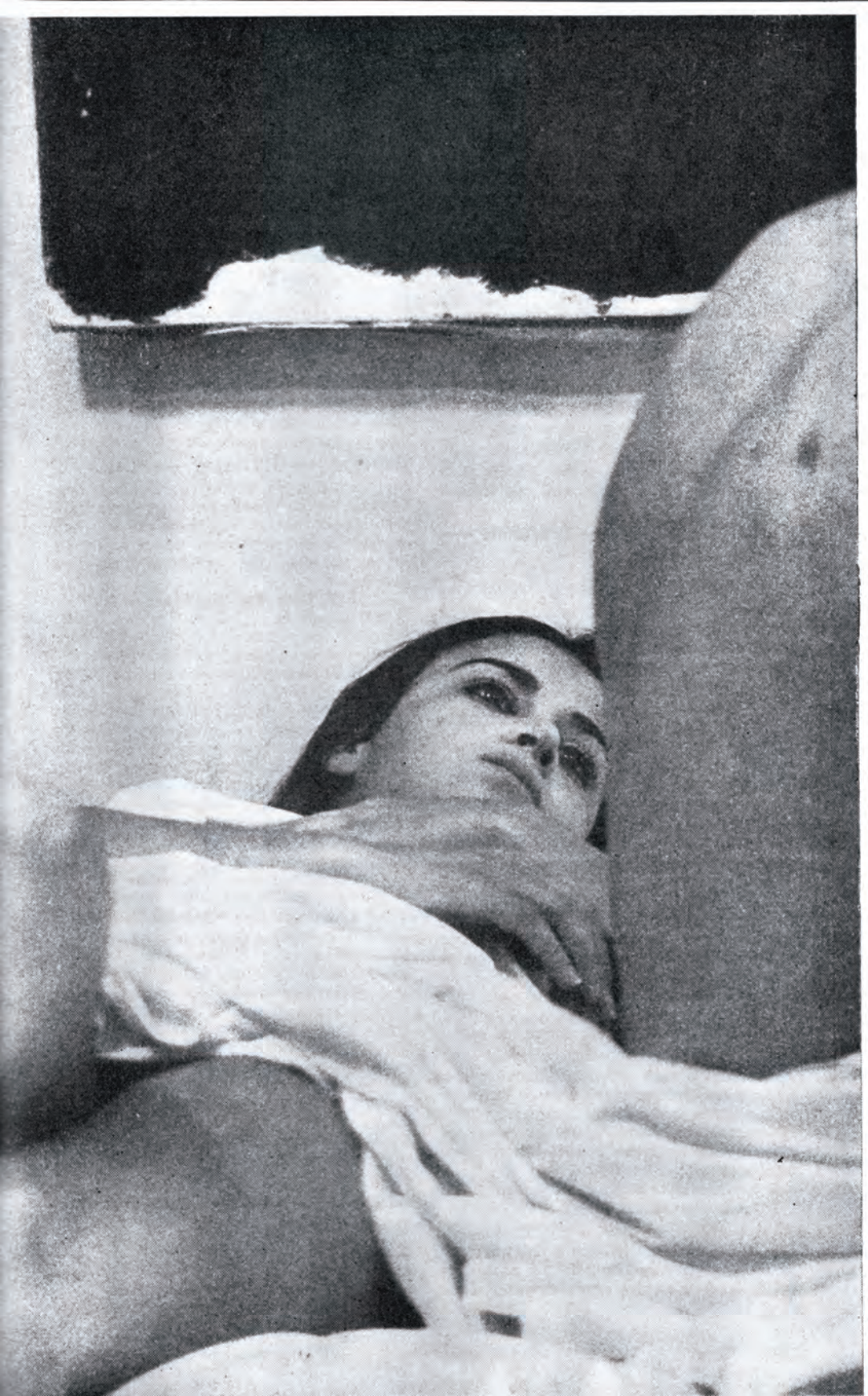
Sebastiano: Que é que faz?

Motorista: Deixe de histórias.

Sebastiano: As malas!

O táxi pára. Sebastiano tira as malas. O táxi afasta-se.

Giulia volta atrás. Tira uma sandália. Bate na cabeça de Sebastiano, que cai ao solo. Giulia fica a olhá-lo, preocupada. Sebastiano não mexe.



Giulia: Sebastiano! Nem toquei em você. Você está com manha, Sebastiano.

Curva-se sôbre Sebastiano. Sebastiano levanta a cabeça.

Escurecimento.

Quarto de mulher de peignoir — Interior — Dia.

As cortinas de uma janela.

Frases escritas à mão numa fôlha branca: "Às três horas desta tarde, o féretro passará sob nossas janelas. Contar-te-ei o que eu vir. Muitos esperam êste dia como se algo revelador estivesse para acontecer".

Uma mulher está escrevendo uma carta na mesa em frente à janela, pela qual filtra o sol da manhã.

Voz de mulher: "Sei que você gostaria de estar aqui, mas meus olhos verão também por você".

Uma frase escrita na fôlha "Gente está chegando de todos os pontos da Itália".

Praça São Pedro — Exterior — Alvorada.

Praça S. Pedro, na alvorada, vazia. Um homem está atravessando diagonalmente a praça com uma bandeira vermelha na mão. Mais dois homens, levando malinhas ou bôlsas, correm perto dêle.

Terraço de Ludovico — Exterior — Manhã

Contra o céu luminoso, entram no campo inferior as pernas núas de Ludovico. Os pés no alto. As pernas movimentam-se num ritmo ágil e regular, como se pedalassem.

Ludovico no terraço da área de serviço; deitado no chão, num lençol; Ludovico está seminú. Pedala com bastante aplicação.

Na pequena porta que dá para o terraço, aparece a mãe. Séria.

Ludovico pedala e olha para a mãe, o rosto alegre.

Ludovico: Mãe, como me sinto bem esta manhã.

Estas pernas podem correr até oitenta anos.

A mãe cobre com o lençol Ludovico, que se levantou, temerosa, de que os outros o vejam assim, seminú.

Os pés de Ludovico enfiam os tamancos e batem-nos no chão, rìtmicamente, como tambores.

Ludovico: Mas se a senhora me olhar assim...

A mãe cala-se. Ludovico faz menção de sair. Hesita. Volta. Alcança a mãe. Estende as mãos para ela. Toma-lhe os cantos da bôca. Levanta-os. De maneira que a bôca

Eh!

Casa de Ludovico — Exterior — Dia.

Ludovico, perfeitamente vestido, sai da porta principal do seu prédio. Pára, olhando com um misto de curiosidade e satisfação na sua frente.

Nos degraus do prédio estão sentados trinta ou quarenta camponeses, com roupas de festa, com bandeiras vermelhas entre as pernas, no chão. Ludovico tenta passar. Mas dois dêles lhe fecham o caminho. Alegremente, êles se mexem de um lado para outro.

Centro de Roma — Exterior — Dia.

Ludovico está dirigindo seu carro. Olha curioso para a direita. Do ponto de vista de Ludovico: a sacada da Ara Coeli. Quarenta camaradas, vindos de fora, correm para a sacada e sentam-se nos degraus.

Bosque — Exterior — Dia.

Na ponta dos pés, Ludovico adianta-se lentamente, como quem vai fazer uma surprêsa. Um técnico da equipe o vê. Faz menção de cumprimentá-lo. Mas Ludovico faz-lhe um sinal com o dedo na bôca, para que se cale.

Ludovico: Psssssst!!!

O ator-Leonardo cochila no seu banquinho. Ludovico inesperadamente grita, como para recolher uma tropa de soldados:

Ludovico: Pa ra pa ra pa ra pa pa pa ra pa ra!

Sandro e alguns criados correm no bosque. Alguns figurantes com roupas de camponeses não sabem onde colocar-se. Ludovico, acompanhado por Luciano vai de uns aos outros, batendo sempre as mãos para apressá-los. O chefe do grupo faz a chamada dos figurantes. O ator-Leonardo mostra seus sapatos: no chão do bosque, êles já se estragaram.

Ator-Leonardo: Mas com êste sapato, aonde quer você que êle va?!

Ludovico: Nem êle sabe... (*indica a cabeça*). Velho; arteriosclerose.

O ator-Leonardo volta-se para Luciano, que responde com os dentes cerrados:

Ator-Leonardo: Mas então não é maravilhoso... É biruta!

Luciano: Sei lá eu! O diretor é êle.

Ludovico: O que é maravilhoso é que, velho e caduco, ainda assim, queira fugir, sair para pregar.

Quero ver você na idade dêle.

Ludovico corre no bosque, fazendo sinal à câmera para que o siga de perto. Segue-o o operador, que corre com a câmara entre os espinhos.

Ministério da Educação — Exterior — Dia.

Giulia, bem vestida, bem penteada, está entrando no edifício. Tem alguma dificuldade em encontrar a entrada. Entra.

da mulher apresenta uma carêta risonha.

Ministério da Educação — Exterior — Dia.

Pormenor: um quadro de avisos em que se lê "Concursos".
Giulia lê. Cuidadosamente. Soletra. Volta-se para ir embora. Um pouco insegura. Sai de campo. Entra em campo. Decidida. Olha mais uma vez. Repete para si mesma alguns dados.

Ministério da Educação — Exterior — Dia.

Giulia sai do Ministério. Sem pressa. Aliviada. De repente, desata a correr apressadíssima, fazendo um sinal com a mão, tôda projetada para...
... o ônibus elétrico, que fecha as portas e se afasta. Giulia chega correndo. Pára. Duas pessoas estão falando. Giulia instintivamente lhes sorrí, para assumir uma atitude qualquer.

Giulia: Não consegui tomar êste.

Giulia desiste de esperar o ônibus seguinte. Põe na cabeça um lenço branco. Aproxima-se a pé, sem pressa, do lado oposto da rua.

Estúdio fotográfico de Muzio — Interior — Dia.

A fotografia de Giulia — um rosto arrasado, exausto — é tirado com decisão. Um outro PP (sempre dos que Ermanno preparou na noite) é tirado. É Muzio que, decidido, está limpando a mesa e a parede dos PP preparados por Ermanno. Muzio está impaciente, mas não aborrecido; pelo contrário, êle também parece dominado pela alacridade quase alegre da manhã. Na soleira está um outro ajudante de Muzio.

Muzio: Você vai fotografar tôdas as bandeiras vermelhas; as insígnias da Resistência; primeiros planos de tôdas as personalidades presentes; nossos chefes as autoridades do govêrno, os oficiais.

Muzio está tirando as últimas ampliações fotográficas de Ermanno: os gatinhos cegos. Olha-os por um instante, perturbado. Mas logo se controla. Continua dando ordens ao ajudante.

Muzio: E infinitos! Grandes infinitos! Parece que seremos um milhão!

A mulher aparece na porta com uma criança de nove meses no colo. Muzio está prestes a sair e a mulher lhe leva o filho para o beijo.

Mulher (*indicando o ajudante*): Mas êle, o que faz, aqui?

Muzio: Tomou o lugar de Ermanno.

A mulher olha as ampliações de Ermanno.

Muzio: Ermanno faz muitos êrros, não é verdade?...

O menino balbucia; Muzio toma-o no colo. Aproxima-se da porta, segurando-o no alto. Muzio recita para o filho, entre declamatório e eufórico.

Muzio: Infeliz para sempre aquêle
que de longe, do lábio
de outrem
como um homem estrangeiro o ouvirá.
Que a seus filhos, narrando
um dia,
deverá dizer suspirando: eu não estava
que à santa vitoriosa bandeira
saudado naquele dia não terá! (*)

Quarto de Giovanna e Ettore — Interior — Dia.

O quarto está às escuras. Ettore levanta-se da cama. Via abrir as janelas.
Sentada na cama, Giovanna pensa na noite de amor; sorrí consigo mesma.
Ettore volta-se para Giovanna.

Ettore (*alegre, cúmplice*): Puta! você me prende na cama!

Giovanna olha para o relógio, pulando de pé, seminúa.

Giovanna: Já são duas horas!

Ettore está se lavando, muito depressa.

Ettore: Depressa!

Giovanna corre para a kitchinete.

Giovanna: O café!...

Ettore enxuga-se, começa a vestir-se, voltando para perto da janela.

Ettore: Não dá tempo!

Rua de Roma — Exterior — Dia.

A multidão esperando dos lados da rua, que se fêz evacuar.

Praça Venezia — Exterior — Dia.

Praça Venezia: apinhada de pessoas, de bandeiras vermelhas.

Quarto de Ettore e Giovanna — Interior — Dia.

Ettore está se vestindo.

Ettore: Imaginá-los na praça principal de Caracas seria um sonho.

Giovanna: O quê?

Ettore: Um milhão de comunistas, de bandeiras vermelhas que assam ao sol; que dão espetáculo.

Giovanna volta com frutas na mão. Oferece-as a Ettore.

Giovanna: Coma pelo menos isto.

Ettore: Isso nos daria a impressão de ter vencido, vencido mil vêzes. Isso nos daria essa impressão.

Vê as malas. Põe-nas sôbre a cama.

Giovanna: Você quer levá-las com

(*) Foi impossível reconstruir em português o efeito que a rima tem no poema italiano original.

você para o entêrro?

Ettore: Vou deixá-las na portaria.

Giovanna vestindo-se, olha pela janela, na direção da Praça Venezia.

Voz de Ettore: ... pensar que nós vamos nos deixar massacrar por isso.

Ettore: E pensar que nós vamos fazer-nos massacrar por... (*aponta para a praça*) ... por isso aí!

Praça Venezia — Exterior — Dia.

A multidão burburinha, desordenadamente.

Quarto de Ettore e Giovanna — Exterior — Dia.

Giovanna veste-se depressa.

Giovanna: Sempre exagerado! Além disso, eu não posso vê-lo assim baqueado!

Ettore fecha a mala, com dificuldade, porque está muito cheia. Atira-se sôbre ela, com o traseiro, várias vêzes.

Ettore: Baqueado? imagine. Acredito até que o momento final de uma revolução é sòmente o comêço da seguinte.

Giovanna: Então fique!

Ettore: Aqui? Para fazer o quê? Isto seria vida para mim?

Janela que dá para a praça Venezia. Fêz-se um súbito silêncio.

Os dois percebem. Silenciosos, depressa, correm aqui e acolá para terminar de aprontar-se e sair. Ettore, aborrecido, faz sinal a Giovanna de jogar-lhe o paletó. Giovanna joga-o. Enfiando o sapato, Giovanna corre para a porta, fazendo sinais impacientes para que Ettore a siga correndo. Saem. Giovanna reaparece. Esqueceu alguma coisa. Corre para o quarto com um soluço.

Rua — Exterior — Dia.

Às costas de um denso grupo de pessoas com as mãos levantadas, Giovanna e Ettore levantam-se na ponta dos pés, dão pequenos pulos, para ver, por cima das cabeças. Conseguem ver bem pouco, especialmente Giovanna, que faz sinais impacientes a Ettore. Ettore toma-a no colo, levantando-a por cima da cabeça dos outros. O féretro sai na rua, levado nos braços.

Começa a música.

Ettore, dominado pela comoção, tenta adiantar-se, ver. Inùtilmente.

Empurra a cabeça contra o ventre de Giovanna, sem olhar. Chora.

A multidão rompe os cordões. Corre ao lado do desfile.

Numa sacada, a multidão levanta a mão fechada à passagem do esquife.

Um homem, chorando, aperta o filho entre os braços.

Ermanno: move os lábios, só agita as mãos de maneira curiosa: um movimento rítmico, intenso. Como um maestro, acompanha a música, a marcha fúnebre.

Quarto da mulher — Interior — Dia.

A janela está escancarada.

Pela janela entram as notas da marcha fúnebre.

A mulher escreve sua carta.

Uma frase da carta: "Adeus Togliatti, mocidade nossa, adeus".

A mulher levanta a cabeça, ouve, continua a escrever.

Rua — Exterior — Dia.

A multidão segue lentamente o féretro.

Entre os rostos que passam: o rosto de Giulia, sòzinha.

Giulia olha ao redor.

Sebastiano avança, pálido, unido aos camaradas.

Muzio movimenta-se no meio da multidão, incerto.

O féretro.

Bosque — Exterior — Dia.

Leonardo. Corre. Foge.

Sandro e os criados o perseguem.

Leonardo afasta-se no bosque.

Sandro olha-o afastar-se.

Leonardo foge.

Rua — Exterior — Dia.

Ludovico está entre a multidão que se debruça para ver o entêrro que passa.

Luciano, o ajudante, está a seu lado.

A marcha fúnebre torna-se mais sonora.

Ludovico: Como insistem, com êsse Beethoven!

Ludovico: É, isso mesmo... Mais silêncio! silêncio!

A voz lhe falece. Levanta a mão, quase contra sua vontade. O esquife passa na frente dêles.

Pormenor: a mão de Ludovico. A mão se movimenta: antes apontada para o túmulo de Togliatti, move-se lentamente até ficar embaixo do nariz de Luciano.

Ludovico levanta dois dedos da mão.

Mais duas horas de entêrro. Depois, voltamos para o trabalho!

Abre a mão, levantando os cinco dedos.

Barraca de bebidas — Exterior — Dia.

Um grupo de camaradas — desordenados, encalorados — precipita-se para o pequeno balcão, no meio da confusão das bandeiras e dos cartazes que êles têm na mão.

Camaradas:

— Cerveja!

— Coca Cola!

— Cerveja!

Pequena praça — Exterior — Dia.

Uma praça pequena. No centro, uma fonte. Um grupo diminuto e desordenado de pessoas com bandeiras. Precipita-se para a água da fonte.

Bar — Exterior — Dia.

Uns vinte homens correm para o bar. Encontram um outro grupo, também grande, de camaradas, que estão saindo.

Outro bar — Exterior — Dia.

O bar esvazia-se confusamente.
No bar ficam poucas pessoas: a caixa, o garçom, um freqüentador velho e distinto: Ermanno.

Ermanno: Mais do que a dor, pode a sêde.

O velho burguês aprova a frase de Ermanno.

Velho Burguês: Se todos ficassem em suas casas, o mundo não andaria para trás.

Assopra com cuidado na xícara de chá.

... para que?

Outro assoprão

... para que tudo isso...?

Outro assoprão.

Garçom: Eu não me conformo com aquêles que permitiram isso!

Cada um disse suas frases olhando Ermanno com solidariedade.
Ermanno não consegue tirar os olhos do velho senhor, como fascinado por tamanha mesquinharia.
Outro gole e olhar de solidariedade para Ermanno.

Velho Burguês: ... para que tudo isso?

Tenta beber um outro gole, mas Ermanno dá um empurrão violentíssimo no braço do velho, fazendo-o vacilar. O velho olha para êle surprêso e estarrecido.
Ermanno dá outro empurrão.
A moça da caixa, que está perto de Ermanno, faz menção de sair da caixa e de fugir.
O garçom cai sôbre Ermanno. Ermanno, enfurecido, soca, chuta.
A caixeira corre para fechar a porta.

Rua na frente do bar — Exterior — Dia.

Pela rua, continuam a passar grupos apressados de pessoas sedentas. Desgarrado no meio dêstes está Muzio.
Ermanno se debate nas mãos do garçom.
A porta está sendo abaixada.
Muzio viu a coisa. Pára.

Bar — Interior — Dia.

A porta é novamente levantada, do exterior: Muzio está na soleira com alguns camaradas.
A porta é abaixada até metade.
Muzio atira-se com violência entre o garçom e Ermanno, em quem estão batendo.

Bar — Exterior — Dia.

Do exterior do bar, através da porta semi-abaixada, podem-se ver as pernas, os pés dos que brigam. O velho burguês esgueira-se pela porta, rápido, rápido.

Voz de Muzio: Nada de confusões. Não queremos confusões!

Ermanno, seguro pelos braços por Muzio e mais um camarada, arrasta uma perna; porque dói e porque está perdendo um sapato.

Ermanno: Dei uma lição naqueles porcos.

Ermanno está surrado, mas excitado pela coisa.
Livra-se afetuosamente da ajuda de Muzio e do camarada.

... vocês me fazem perder um sapato.

Abaixa-se para arrumar o sapato.
Do fundo, chega um camarada, correndo.

Camarada: O que acontece?!...

Ermanno: Aquêles caras lá...

Mas um dos camaradas o interrompe.

Outro camarada: Nada, nada!

Muzio inclina-se sôbre Ermanno, que está ainda arrumando os sapatos. Fala-lhe em tom afetuoso, mas paternal.

Muzio: Hoje nós precisamos dar uma lição de civismo. A todos. Todos nos olham. Nada de confusões. Nada de provocações.

Ermanno olha-o de baixo para cima, de maneira curiosa.

Ermanno: Você está falando comigo?

Muzio: Sim... você está emocionado: o entêrro... acalme-se. Estamos todos um pouco emocionados.

Ermanno (*gritando*): Que tenho eu a ver com o civismo de vocês?!?

Dois camaradas, ouvindo o grito de Ermanno, param a vinte metros de distância.
Ermanno, fora de si, vai-se embora. Muzio corre atrás dêle.

Muzzio: Ermanno...

Ermanno nem sequer se volta. Muzio, impaciente, puxa-o pelo colarinho.

Muzio: Ermannino!

Ermanno, sem voltar-se, solta o colarinho com uma sacudidela.
Muzio insiste.

Ermannino!

Ermanno dá uma guinada feroz. Volta-se. Dá-lhe um empurrão.
Os dois camaradas tentam deter Ermanno, mas Ermanno livra-se com violência também dêles.
Trocam socos.
Uma pedreste olha, pasmada.
Muzio e os camaradas arrastam para longe Ermanno.
Ermanno livra-se novamente dêles, gritando, pronto a agredir.

Rua de Roma — Exterior — Dia.

Do interior de um táxi que corre, câmera veloz sôbre uma rua semi-deserta.

Táxi — Interior-exterior — Dia.

Ettore está no táxi.

Ettore (*para o motorista*): Aeroporto — linhas aéreas internacionais.

Rua — Exterior — Dia.

Do interior do táxi, câmara sôbre outra rua semi-vazia.

Táxi — Interior-exterior — Dia.

Ettore tira a gravata com uma sensação de libertação. Bufa. Dirige-se ao motorista.

Ettore: Mais depressa.

Praça — Exterior — Dia.

O táxi atravessa velozmente uma praça semi-deserta.
Sai do campo.
A câmara permanente fixada na praça.

Praça San Giovanni — Exterior — Dia.

Praça San Giovanni: uma imensa multidão.

Praça San Giovanni — Exterior — Dia.

Ludovico no meio da multidão. Sofre. Assustado.
Está sentado na "cadeirinha" humana que Luciano e outro amigo formam, trançando as mãos.
Estão levando-o para fora do ajuntamento.

Voz do orador soviético (*está pronunciando seu discurso fúnebre*)

Rua próxima à praça San Giovanni — Exterior — Dia.

(*Voz do orador off*)
Ludovico, "sentado" e seus amigos adentram uma ruela secundária.
Grupos espalhados e diminutos cruzam-nos em sentido contrário: apressam-se em alcançar a praça San Giovanni.

Ludovico: Deixem-me aqui.
Procurem um táxi. Imediatamente.

Luciano e o outro obedecem. Desaparecem na rua.
Ludovico fica sòzinho. Senta-se no degrau da porta principal de uma casa.
Ludovico está cada vez mais assustado. Seus olhos detêm-se na placa pregada em uma porta.
A placa: Doutor Luciano Roiatti.

Casa do Doutor Roiatti — Interior — Dia.

Do corredor, através da porta que o dr. Roiatti abriu, pode-se ver o apartamento. Ludovico atirou-se sôbre um banco do hall.

Ludovico: Doutor, ajude-me.

Abismado, o doutor não sabe o que fazer:

Doutor Roiatti: Mas eu sou doutor em ciências econômicas.

Ludovico: O quê?

Doutor Roiatti: Trabalho como leiloeiro.

Luciano chega correndo, resfolegando, cumprimentando com a cabeça os donos da casa.

Luciano: Nada de táxi. Esta zona foi interditada até sete horas...

Ludovico olha-o sem esperança. Luciano curva-se sôbre êle.

Luciano: ... mas êle falou com Mário pelo telefone. Viu o material na projeção. Está esplêndido.

Um clarão de interêsse brilha nos olhos de Ludovico, para apagar-se logo em seguida. Olha Luciano com um sorriso apenas esboçado.

(Voz do orador soviético off)

Ludovico foi sentado num carrinho de duas rodas.

Ludovico: Bestas! Vagabundos!

Luciano e o amigo empurram-no, correndo. Ludovico faz sinais violentos de que aumentem a velocidade.

O que fazem? Empurrem!

Luciano: Estou empurrando!

O carrinho rola pela rua. Ludovico insiste.

Ludovico: Idiotas! Mais depressa!

Aeroporto — Exterior — Noite.

Ettore corre para um grupinho de amigos (os mesmos da discussão durante o longo jantar), que vieram ao aeroporto para despedir-se dêle.
Ettore abraça-os um de cada vez, apressadamente.

Ettore: É tarde...

Os amigos são muitos. E muitos são os abraços. Um dos amigos, depois do abraço, agarra novamente Ettore. Ettore aperta-o contra o peito.
Um outro amigo mostra a Ettore um panettone em sua caixa colorida.

Outro amigo: Êste você vai comer na Venezuela.

Paul: Cuide de você.
Até breve.

Il Verano — Exterior — Noite.

O esquife de Togliatti, levado nos braços, entra no cemitério.

Aeroporto — Interior — Noite.

O longo corredor das esperas das linhas internacionais. Do fundo, Ettore e os amigos adiantam-se com passos apressados. Ettore está no centro do grupo.
O grupinho aumenta a marcha.
Ettore desce, pela pequena escada que leva à pista de decolagem.
Olha suas mãos. Volta-se de repente para os amigos que ficaram atrás das vidraças.

Ettore: O panettone!

Empurrado pela aeromoça, recomeça a descer.
De repente, vira-se novamente. Grita.
Adeus!
Atrás da vidraça o grupinho dos camaradas olha para Ettore.
PP de Ettore.
Adeus!

Il Verano — Exterior — Noite.
O esquife, empurrado com dificuldade pelos homens, desce na cova.

Fim

Leipzig e a paz

FILMES DER WELT FUR DEN FRIEDEN DER WELT = FILMES DO MUNDO PARA A PAZ DO MUNDO: êste é o lema escolhido pela República Democrática Alemã para o seu superorganizado festival anual de Leipzig, dedicado ao documentário e executado pelo Estado, e ao qual inúmeros países enviam filmes de temática pacifista.

Leipzig parece mais preocupado com a sua superorganização burocrática do que com o seu lema e suas decorrências. Se, para os cineastas dos países socialistas, fazer filmes "para a paz do mundo", pode significar bem estar, para os do Terceiro Mundo, significa na melhor das hipóteses, passar fome. Se, para os documentaristas dos países socialistas remeter filmes a Leipzig é ato de rotina, para os do Terceiro Mundo significa superar a questão financeira da tiragem de cópias, enfrentar as fronteiras e alfândegas atentas e reacionárias. Isto não é verdade apenas para os documentários dos países colonizados ou semi-colonizados da América Latina, África ou Ásia, mas também para aquêles de países colonizadores, onde a alfândega não está menos atenta aos filmes de denúncia. É inadmissível que os filmes quase oficiais da URSS, Tchecoslováquia ou Polônia recebam o mesmo tratamento burocrático por parte de Leipzig, que os documentários do Terceiro Mundo, que às vêzes são feitos clandestinamente.

Entre a sua superorganização e o seu lema, Leipzig precisa escolher. Se quiser dar tratamento adequado aos filmes do Terceiro Mundo, que a burocracia se torne elástica.

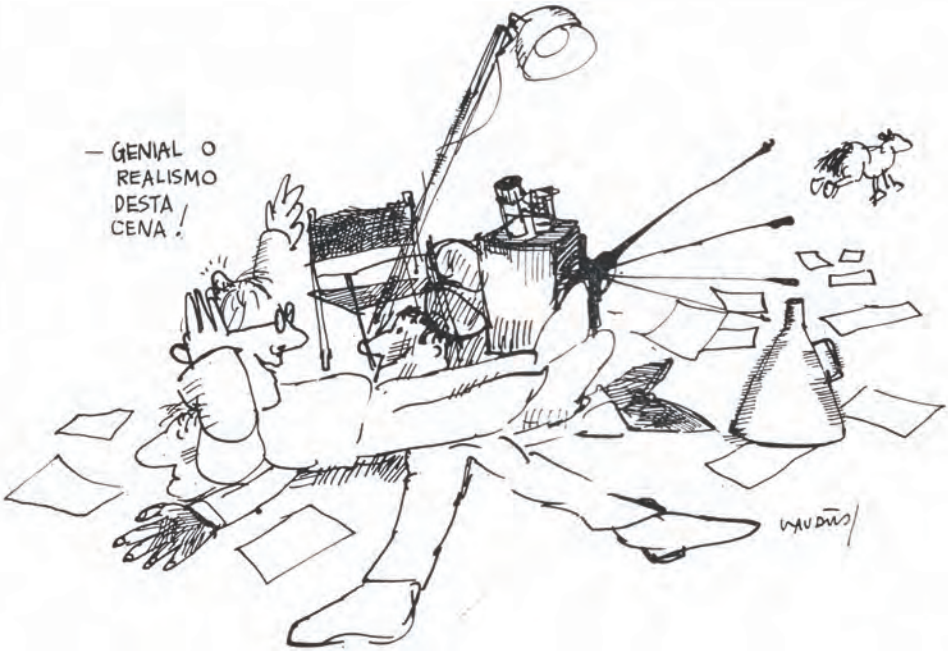
Um exemplo ilustra a deficiência que rege o Festival: em 1967, apesar da participação de cêrca de doze delegados sul-americanos, nenhum filme dessa região foi exibido oficialmente. Sem entrar em detalhes, nêsse ano, o Brasil conseguiu entregar, na Europa, seis filmes, uma semana antes do festival. A direção não incluiu os filmes, alegando que tinham chegado após o prazo fixado pelo regulamento. De fato, chegaram após o prazo. Em 1966 também se deu algo semelhante e, se nada se modificar, sempre será assim. O sub-desenvolvimento cultural e o contrôle imperialista na América do Sul impede a criação de uma organização que possa satisfazer o Festival de Leipzig.

O tratamento que reserva a burocracia de Leipzig aos filmes do Terceiro Mundo não é fenômeno isolado, a premiação segue a mesma orientação, sendo que muitos dos prêmios levam mais em conta as relações diplomáticas da RDA que o lema do festival. O filme polonês *Energia*, sôbre uma barragem, ou o soviético *235 milhões de rostos*, o primeiro com um prêmio, o segundo com uma menção, conseguem ser mais Jean Manzon do que os filmes do

próprio. Aliás, o que salvou a representação soviética não foi nenhum de seus filmes atuais, e sim a retrospectiva e a obra de Dziga Vertov. Em nome da "Paz no Mundo", não é justo valorizar, exibir, dar melhores condições, premiar o conformismo e o mau gôsto limpinho dos filmes provenientes da Europa Socialista, em detrimento daqueles, às vêzes mal acabados, que representam a denúncia e os caminhos da luta para a libertação dos povos.

O Vietnã é outro critério de aferição. Se, por um lado, o filme cubano de Santiago Alvarez, *Hanoi, terça-feira, 13 de dezembro de 1966* (dia do primeiro bombardeio dos EUA contra áreas civis de Hanoi), é de uma extrema solidariedade engajada e decidida ao denunciar a agressão que sofre o Vietnã do Norte, filmes sôbre o mesmo tema provenientes de outros países do bloco socialista são quase do tipo "imparcialidade inglêsa", muitos mesmo chegando a ser "frios" e dando a impressão que foram feitos por ser êsse um assunto do momento e da atualidade, e não porque no Vetnã do Norte como na guerrilha no Vietná do Sul está em jôgo o problema da liberdade e do socialismo.

Leipzig precisa ser repensado.



Perto e longe do Vietnam: *Le 17ème Paralele* e *Loin du Vietnam*

Sérgio Muniz

1. Antecedentes

"A sete de fevereiro de 1965, aviões provenientes do sul atacavam o Vietnam do Norte. Uma terceira guerra começava. A primeira havia dado aos vietnamitas uma terra independente mas dividida em dois. Eleições livres deviam realizar-se num prazo de dois anos. Mas o govêrno Diem aconselhado e enquadrado pelos americanos inaugurou uma segunda guerra e a perdeu. Onze golpes de estado se sucedem". Com êste texto de narração JORIS IVENS introduzia em seu filme *Le ciel la terre* (1965), de maneira breve e direta, a escalada da intervenção americana no Vietnam. Desde então, o "crescendo" da agressão foi incessante, chegando, já em dezembro de 1966 ao bombardeio da população civil de Hanói.

Naquele filme, JORIS IVENS demonstrava não só o sentido e a extensão da "guerra do povo" mas também apresentava a armadilha em que os americanos tinham caído (o que é estupendamente descrito pelo próprio Ho Chi Min, numa entrevista em som direito, no citado *Le ciel la terre*).

Descrevendo o quotidiano heróico do povo vietnamita, JORIS IVENS indicava incisivamente sua posição: Tudo pela vitória do povo vietnamita e apôio militante à guerra do povo (não confundir com ajuda-esmola para ficar com a consciência tranqüila).

2. Informação

Já em 1966, desenvolvia-se na França um imenso trabalho para atingir a soma de um milhão de dólares e com ela adquirir artigos que estivessem sendo necessitados pelo povo vietnamita. Era um trabalho que estava sendo desenvolvido por inúmeras organizações de esquerda das mais variadas tendências. Êsse trabalho deu resultados de vários tipos. Um dêles, foi uma nova campanha tendo como palavra de ordem a frase "Un bateau pour le Vietnam". Nêsse navio foram enviadas embalagens com objetos cirúrgicos para operação de emergência e quinino (que está sendo embargado pelos americanos em vários países do mundo para evitar seu envio ao Vietnam). Outro resultado, foi que as organizações comandadas pelo PCF tiveram de *também* aceitar a palavra de ordem: "Tudo pela vitória do povo vietnamita" (pois até então o PCF não aceitava essa palavra de ordem por ser contra o princípio de coexistência pacífica (sic) defendido pela URSS).

3. Dois filmes em 1967

Nêsse contexto, surgem dois filmes realizados num mesmo ano, tendo como tema o Vietnam. Um, feito de perto (e de corpo

e alma) e no Vietnam do Norte: *Le 17ème Paralèle — La Guerre du Peuple,* de JORIS IVENS. Outro, feito de longe e pelo Vietnam: *Loin du Vietnam,* com coordenação e filmagens complementares de Chris Marker, com: a) seqüências filmadas por Claude Lelouch (cenas na Sétima Frota em Saigon); b) William Klein (demonstrações nos Estados Unidos pró e contra a guerra do Vietnam, além de uma entrevista com a viúva do americano que ateou fogo às vestes em sinal de protesto contra a guerra do Vietnam); c) trechos de filme de arquivo que fariam parte do capítulo de Agnes Varda (e que ao final não foi aproveitado); d) cenas filmadas por Joris Ivens no Vietnam do Norte; e) uma história completa realizada por Alain Resnais; f) um monólogo de J. L. Godard.

4. O Paralelo 17

É a vida de todo dia, de um vilarejo localizado na região mais castigada pelos americanos: as bombas vem dos navios da sétima frota, dos bombardeios aéreos e dos canhões americanos localizados ao sul do paralelo. E mesmo ali, sob as bombas que caem quase sem parar, vemos os vietnamitas vencendo a guerra. Como sucede êsse fenômeno que nós atribuimos à paciência e à fôrça de vontade "orientais"? Isso nos mostra o documentário longa-metragem de Joris Ivens. Além dos trabalhos ligados diretamente ao esfôrço de guerra, vemos como os camponêses em muitas regiões conseguem triplicar a colheita de arroz, como são solucionados os problemas de estocar seguramente os sacos com arroz, como um camponês construiu um mimeógrafo a partir de peças de aviões abatidos, como as mulheres se integraram na produção e se emanciparam, como se desenvolvem os trabalhos de reparação de estradas e plantações castigadas pelas bombas, como se aproveitam as crateras (feitas pelas bombas dos B-52) para criar carpas, etc., etc., etc. Seria longamente descritivo e maçante, lembrar aqui tudo que o filme nos mostra. Porém o mais magnífico dêste documentário está na solidariedade total, no apôio militante e na integração de Joris Ivens à luta do povo vietnamita. De sua cinematografia, talvez seja o filme mais participante. "Quem se preocupar com a objetividade ou falsa objetividade" já disse o próprio Ivens, "que faça um filme de mera observação dos dois lados a favor dos americanos. Eu estou e luto pelos vietnamitas."

5. Longe do Vietnam

Talvez o melhor título fôsse "Longe, mas muito longe *mesmo,* do Vietnam".

Se, de uma parte, temos breves cenas (em que Ivens documenta Hanói e soldados camuflados numa plantação), ou uma rápida entrevista em que Fidel Castro fala sôbre o caminho da luta armada para libertar um país, ou ainda o "mis-en-scéne" quase holywoodiano dos navios da sétima frota, de outra parte, vemos a documentação quase "imparcial" de demonstrações contra e pró-guerra do Vietnam nos USA, vemos a dúvida "atroz" do intelectual do capítulo de Alain Resnais que discute consigo mesmo (porém dirigindo suas frases a uma mulher de imensos olhos) se a guerra que os americanos fazem no Vietnam é justa ou não, se os americanos são ou não os novos nazistas. Ou ainda, o monólogo narciso-megalômano de J. L. Godard.

Verdade seja dita. Ao menos para desmascarar Godard serviu êsse *Loin du Vietnam.* Apesar do gesto de solidariedade dêsses cineastas em participarem de filme que fale do Vietnam, creio que só Ivens e William Klein se safam. Talvez Resnais, mas mal e mal (talvez por conseguir dar um tom de honestidade às dúvidas de seu personagem; porém não creio honesta qualquer dúvida, hoje em dia, quanto à agressão do imperialismo americano no Vietnam). O Sr. Lelouch filmou lá sua seqüênciazinha na sétima frota, porém já limpou a barra com *Vivre pour vivre.* E o sr. Godard, virgem nossa! nem é bom falar.

Em entrevista publicada numa revista inglêsa, Godard diz que em todos os seus filmes êle coloca alguma referência sôbre o Vietnam, por "sentir que se deve fazer alguma coisa, se bem que não saiba o que fazer pelo Vietnam". O assunto da época é Vietnam? Tome Vietnam. Se fôsse alcachofras ou discos voadores, certa e "oportunamente" estariam nos filmes de Godard. Tomara que se desmistifique êsse inovador da linguagem (mas que só ficou nisso) e que se comprove que na realidade Godard tem, no máximo, lapsos de brilho beirando a inanição.

6. Quase fim

O desenvolver da guerra do Vietnam não abandona as manchetes dos jornais. Ainda que recebamos uma informação filtrada por UPIS e que tais, vemos que os americanos foram obrigados a negociar, nos têrmos exigidos pelos norte-vietnamitas. O eixo da agressão imperialista certamente vai deslocar-se para outras regiões. Nós aqui no quintal ponhamos as barbas de môlho...

Com *Loin du Vietnam* aprendi o limite da "solidariedade" de muitos cineastas francêses. Que assinam manifestos ou saem às ruas para defender o cinematequeiro Langlois, porém não se mexem quando organizações direitistas quiseram fazer em Paris demonstrações a favor da guerra do

Vietnam. Ouvi também a frase de Godard que em seu monólogo dizia: "Eu quis uma vez fazer um filme no Vietnam. Mas não aceitaram minha proposta... Depois eu vi que êles tinham razão em não aceitá-la, pois eu não tenho nada em comum com o Vietnam..."

Com *Le 17ème Paralèle* eu vi a energia de um povo, eu vi o trabalho de massas, eu vi o significado de uma guerra popular. Eu vi que lá os vietnamitas estão defendendo *também* nosso futuro. Eu vi que é possível viver em buracos como toupeiras e vencer uma guerra. Como diz um personagem dêsse filme: "A única diferença entre os americanos e nós é que os americanos fazem uma guerra de ricos esbanjadores e nós uma guerra de pobre. É só."

Entre Godard e Ivens, eu fico, modestamente, com Ivens. Como os vietnamitas, aliás.

Infra Vermelho

Cláudio Tôrres Vouga
Jean-Claude Bernardet
Walnice Nogueira Galvão
O. C. Louzada Filho

Garota de dois gumes

Cinema crítico é o que o cinema nôvo quer fazer, porque não há nenhuma manifestação artística possível cujas raízes não estejam numa oposição, por mais tênue que seja, à sociedade em que vivemos. Não adianta nem abrir a bôca, se não é para se opor à sociedade atual. Isso, o cinema nôvo sabe perfeitamente, como também sabe que o chamado grande público não aceita o cinema crítico, e tampouco os exibidores. E de que adianta abrir a bôca, se ninguém ouve? E como se poderá continuar a abrir a bôca, se os filmes não se pagam? Mas tampouco adianta fazer filmes apenas para que se paguem, isso é tarefa de outros cineastas que não os do cinema nôvo, e com a qual nada tem a ver.

É fácil entrever a solução: fazer filmes que ao mesmo tempo sejam críticos e seduzam o grande público. Qual é a fórmula de tais filmes? A fórmula mágica que venha satisfazer os anseios intelectuais do cineasta, bem como a sua necessidade de atingir o público e as exigências financeiras da produção cinematográfica. Tal fórmula será sem dúvida um dos maiores achados do século, pois virá resolver o divórcio cada vez mais profundo entre os intelectuais e a massa.

Qual a fórmula? Leon Hirzsman teve a coragem de tentar responder à pergunta. A resposta se chama: Garota de Ipanema. Penso que LH mastigou durante muito tempo esta fita, não sob a forma da garota de Ipanema, mas sob a forma de um esquema conforme o qual a fita se comporia fundamentalmente de duas partes. Na primeira, o público estaria em contacto com uma realidade que lhe agrade, se projetaria satisfatòriamente sôbre a personalidade central; seria a lua de mel com um público ligado à fita por empatia. Na segunda parte, após a conquista do público, os elementos que possibilitaram tal empatia seriam pouco a pouco solapados; após uma parte de alienação, a fita entraria numa fase de desmistificação; o público veria desmoronar na sua frente aquilo que inicialmente lhe parecera bom e desejável. Tal desmistificação, após a empatia, provocaria no publico um reflexo crítico.

Apesar do roteiro, pelo que se diz, ter sido escrito à medida das filmagens, não é difícil reencontrar o esquema em Garota de Ipanema. Um longo plano branco separa as duas partes: a câmara permanece sôbre a porta do quarto em que Márcia se tranca na manhã do primeiro dia do ano, após breve desentendimento com os pais, durante o qual ela diz que êste será um ano muito bom para ela. Na primeira parte, há música, a garota é bonita, simpática, domina as situações, Arduino Colasanti chateia, ela o afasta sem maiores problemas. A segunda parte é a fossa: a garota não é nada daquilo que pensávamos, sua alegria não é sólida, sua desenvoltura é superficialidade: Adriano Reis lhe propõe um amor autêntico, exige que ela se entregue, mas a garota fica confusa, tem mêdo, perde tôda espontaneidade, se entrega a mesquinhas investigações sôbre a vida do rapaz. A tão brilhante garota interrompe um beijo pela metade.

Dentro da perspectiva dêste sistema, a primeira parte não oferece grandes dificuldades para um cineasta que saiba manejar mais ou menos uma linguagem comercial. A segunda parte é mais problemática. Ao se desmistificar a primeira parte, corre-se o risco de perder o público: tudo aquilo de que você gostou, não passa disso, não vale nada, no fundo você foi enganado. O problema consiste em desmistificar a primeira parte, sem, porém, perder o público, o que vale dizer, sem agredí-lo. Teremos então que proceder a uma desmistificação amável, coisa essa que não existe. A desmistificação côr de rosa não desmistifica como bem o demonstra Garota de Ipanema.

Essa aparente tentativa de desmistificar sem que haja um real propósito de desmistificar, levou os autores a impostar a segunda parte do filme num tom diferente da primeira. Enquanto, no início, as personagens se definem e o enrêdo caminha através de situações concretas, a segunda se desenvolve pràticamente no plano do irreal, do imaginário, quase do onírico. O homem com que se defronta Márcia é um mago impreciso. As situações concretas cedem o lugar ao diálogo: o conflito entre as personagens fica a cargo de uma fala pretensamente poética, repleta de chavões que pertencem a uma subliteratura existencialista. Os lugares tornam-se abstratos: o fundo infinito no estúdio de fotografia, a praia sem referência, puxam as personagens para fora do mundo concreto. Ao assistir à fita, a reação espontânea é achar aborrecida a segunda parte, por ser moralista e querer

ser psicológica; é preferir, ao mago do amor autêntico, o surfista que, nos dizem, não passa de um rapaz de família que respeita os preconceitos de uma sociedade opressora da mulher, mas que tem sôbre o outro a infinita vantagem de ter sangue nas veias, de ter uma existência concreta. Por que, enquanto se descreve a alienação, o mundo é concreto, as personagens armam e desmancham situações, há sol, mulheres e ondas na praia? e por que, no momento em que se passa para a crítica, o mundo se torna macilento, indefinido, abstrato? Por que a parte crítica é verbosa, cerebral, frouxa e indecisa na composição das situações e das personagens? Há uma série de motivos prováveis, entre os quais o receio dos autores em chocar e perder o seu público, caso fôssem mais conseqüentes na crítica; a colocação superficial dos problemas na primeira parte (para não carregar demais a fita), fazendo com que a segunda careça de base para a crítica; e a grande hesitação, a profunda indecisão em relação ao que o cineasta deve apresentar ao público e à posição que deve assumir diante do cinema e diante de si mesmo. Ideològicamente, o cineasta aceita abdicar de uma série de intenções para chegar ao público, aceita entrar em parte no jôgo do cinema comercial, sabendo que isto é apenas um recurso, uma concessão que não o engaja inteiramente. Mas emocionalmente, êle não consegue se convencer. Êle não ama o filme que faz, fica com reticências em relação a tudo, êle não se entrega. Resulta uma fita acanhada, indecisa, inibida. Essa inibição é sensível durante todo o decorrer de Garota de Ipanema, sobretudo na segunda parte, mas também no tratamento de muitas cenas da primeira e na concepção musical da fita. A nenhum momento, os autores adotaram um partido franco, tomaram uma decisão segura. A fita acaba parecendo êstes adolescentes que ainda não se acostumaram com seu corpo de adulto e, ao menor gesto, receiam derrubar o vaso que está ao lado. Dêsse ponto de vista, a fita padece da mesma inibição de El Justicero, de Nelson Pereira dos Santos, com a diferença que El Justicero é de muito melhor qualidade e que Nelson viveu essa inibição mais conscientemente que os autores de Garota de Ipanema, o que leva a um estado de raiva furiosa que explode no final do filme, enquanto que Garota de Ipanema parece ter sido aceito passivamente pelos seus autores. Diante destas duas fitas, um Tôdas as mulheres do mundo se afirma com indiscutível superioridade, porque Domingos de Oliveira não sofre dos problemas com que defrontam Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzsman e pode se entregar inteiramente à sua fita, sem receio, sem inibição, o que êle faz é o que êle quer fazer, e isso é um valor positivo.

Garota de Ipanema e El Justicero representam momentos de uma fase do cinema brasileiro e refletem pràticamente — e não apenas verbalmente — a desorientação dos intelectuais brasileiros diante da ação. Falava-se em conquistar o público. Para conquistar o público, precisa dar-lhe o que êle quer. Pela primeira vez, dois intelectuais tentaram fazê-lo. Comercialmente, o resultado parece não ter sido inferior às expectativas. São filmes importantes porque são experiências que precisavam ser tentadas e seu fracasso no plano da expressão crítica, se bem explorado, pode contribuir para uma melhor compreensão do problema da criação e da responsabilidade dos cineastas na sociedade brasileira.

Embora não seja de todo impossível que um público bastante amplo seja atingido por um certo cinema crítico dentro de limites a serem fixados pela produção, embora no Brasil exista possibilidade de sucesso de público para comédias, ou mesmo dramas, que façam crítica de costumes, há incompatibilidade entre o público e um cinema realmente crítico cuja perspectiva, na América Latina, será forçosamente política. Então trata-se de saber: — se se pretende conquistar o público, consolidar econômicamente o cinema brasileiro, abrir mercado interno e externo. Se essa fôr a finalidade, as preocupações críticas não são fundamentais. É uma decisão a se tomar. Desde que tomada, o cineasta deverá deixar de lado a sua inibição e trabalhar em função de seus fins. Garota de Ipanema seria mais positivo se fôsse um filme seguro, se fôsse deliberada e corajosamente uma comédia musical (o que não significa que a fita tivesse que se limitar a mulheres e música e deixar de lado a fossa). Mas é pouco provável que encontremos uma justificativa política e cultural ao assumir tal atitude. Tanto mais que a tese segundo a qual fitas simplesmente comerciais viriam conquistar o público e dar base econômica ao cinema, para que, em seguida, o público possa aceitar filmes políticos — ou como alguns querem, filmes "difíceis", "de arte" — é ingênua ou desonesta.

Se há possibilidade por parte dos cineastas de realizarem filmes culturalmente válidos, a partir de um compromisso entre suas intenções críticas e seus propósitos comerciais. Se filmes de propósitos comerciais são indispensáveis para a conquista de mercado, no entanto, o que tais filmes dizem ao público é freqüentemente desnecessário que seja dito, e me pergunto se cineastas que teriam possibilidades de realizar filmes críticos não perdem seu tempo ao tentar fazer filmes comerciais. Será que filmes nascidos do compromisso poderão fazer progredir alguma coisa no Brasil? Ou será, ao contrário, que êles deixarão de ser críticos e não serão tão comerciais como se não tivessem outras intenções? Pode haver alguma importância em filmes

em que seus autores não acreditam realmente, como é o caso de El Justicero e Garota de Ipanema? Sem convicção, sem empenho total, num ou noutro sentido, não conseguiremos sair dessa vacilação e dêsse espírito de conciliação que revela Garota de Ipanema.

Já que Garota de Ipanema não tem a menor importância cultural para o Brasil e que, em têrmos econômicos, os resultados seriam melhores se a finalidade do filme tivesse sido deliberadamente esta, é lícito pergunta-se se Leon Hirzman não seria mais útil ao Brasil e ao público brasileiro se desse andamento aos filmes que tem na cabeça, filmes êstes que seriam certamente de audiência mais restrita, mas que abririam perspectivas culturais mais amplas.

É errôneo pensar que são inúteis filmes que atingem um público relativamente restrito, mas que tenham a possibilidade de entrar em violenta polêmica com problemas essenciais da sociedade brasileira e latino-americana.

De qualquer modo não se resolverá o problema das comunicações de massa, nem o problema cultural brasileiro em âmbito cinematográfico, nem o divórcio entre o público e o intelectual, nem a situação econômica do cinema brasileiro, fazendo filmes misturando um pouco de crítica com um pouco de comercial. O coquetel Glauber Rocha-Mazzaropi não tem futuro.

J.-C.B.

O anjo exterminador

As componentes imagéticas e dramáticas do repertório de Buñuel, originadas a partir das raízes surrealistas de sua obra, estão inseridas nêste filme numa estrutura que os informa e que lhes serve de mediação.

O filme se realiza em dois movimentos. No primeiro, mais longo, inicia-se ceia requintada em uma mansão, com a chegada dos convidados, longos vestidos e casacas. Chegada a hora da retirada ninguém consegue deixar a sala em que se encontram. Por tôda a noite, pelo dia seguinte, por outros dias, os convidados gran-finos permanecem prêsos a ela, embora a porta permaneça aberta. A situação, como se poderia prever, deteriora-se, desencadeiam-se lutas, assa-se em plena sala um dos carneiros que passeiam pela casa, enquanto um urso movimenta-se pelo salão contíguo, e brigadas militares perdem o dia em tentativa improfícua de penetrar na casa e resgatar os prêsos. No segundo, cenas finais, realiza-se missa em ação de graças pelo salvamento de todos. Terminada a missa, percebe-se que ninguém escapa, agora da catedral.

A estrutura: não é difícil discernir na prisão dos convivas à mansão que os recebe a exasperação de uma categoria fundamental, a propriedade. Logo de início fica bem marcada a dicotomia entre proprietários e convidados, de um lado, e empregados, de outro. Êstes últimos iniciam sua retirada (exceto o mordomo, mais próximo dos senhores) antes de iniciado o estranho confinamento. A partir de certo instante, a impossibilidade de sair é como o resultado da categoria da posse privada levada às últimas conseqüências. Tão caracterizada é a posse, por classe ou casta, que se passa a ser possuído pela coisa que se possui. A posse total é a convivência obrigatória com o que se possui, mundo fechado do qual não se sai e com o qual obrigatòriamente se convive para sempre.

Essa exasperação é o detonador do onírico, das situações e estados grotescos, do irracional, que emergem das finas texturas sociais tecidas sôbre a categoria que as funda, progressivamente apodrecidas. Exasperado o vínculo fundamental, entre coisa e possuidor rompem-se os secun-

dários. O absurdo, a violência, a crueldade, a deterioração, passam a ser a situação limite.

Sob certo aspecto, o que seria repertório surrealista comparece então mediado por êsse mecanismo detonador. Haveria, talvez, outros mecanismos em outros filmes. Seria possível, em Veridiana, distinguir um esquema sociológico numa oposição agricultura X industrialização. Isso não impedia a relativa autonomia da trama, fundando na blasfêmia uma antítese quase mística da religiosidade (caberia, talvez, inquirir a obra de Buñuel sob êste ângulo). Ou, em filmes anteriores, seria possível verificar uma hipertrofia da linguagem surreal em relação a quaisquer possíveis esquemas concretos.

Em O anjo exterminador o repertório e a linguagem se situam. O absurdo e o irracional são linguagem e trama detonados pelo esquema básico. A trama e sua expressão são desencadeadas de início, tornam-se as únicas possíveis, resultado e forma de exprimí-lo.

A repetição do processo, nas cenas finais, deixa prever a repetição do resultado, crescido. A propriedade privada levada aos limites de sua conseqüência, desencadeia o absurdo da inconseqüência irracional no processo circular progressivamente inflado que é a estrutura do filme.

O.C.L.F.

O segundo rosto do capitalismo

O filme dá panca de obra prima e talvez pudesse mesmo vir a sê-lo. Entretanto certas soluções dramáticas são cretinas, certos movimento de câmara, como na sequência inicial na estação, desnecessários e falsamente virtuosísticos. Algumas cenas sôltas quase chegam à genialidade. O beijo entre os dois velhos no início do filme é algo inédito com seu sentido ambíguo que vai do nojo à biografia pessoal, presente ou futura, de cada um de nós. A sequência dentro do frigorífico com os bois pendurados formando corredores e corredores em sua beleza e violência plástica nem mesmo é estragada pelo sentido que posteriormente adquire. A idéia de apresentar uma mulher de meia idade, feia e de peito caído, nua em uma cena que é claramente erótica também me parece inovadora, violenta e funcional. Mas o essencial é que tudo isto acaba perdido ou desperdiçado.

O filme enquanto retrato realista da vida de um homem de negócios, bem sucedido, morador nos subúrbios, é magistral. Enquanto retrato da intelectualidade decadente da Califórnia, também. O que estraga é o sentido kafkiano forçado que adquire em certas passagens. O absurdo da "affluent society" é ela própria, e não há necessidade de nenhum recurso de fabulação para ressaltar êsse fato. Ao contrário quando se introduz a fábula, a etnografia vira ficção e perde sua fôrça de documento. Por outro lado a solução dramática dada à história faz com que o filme perca mais ainda em seu aspecto de violência. A pergunta que pode eventualmente se fazer o expectador é: se o herói tivesse uma terceira oportunidade poderia ter uma realização pessoal satisfatória? Com a morte do personagem essa pergunta fica sem resposta, enquanto todo o encaminhamento do filme vai em direção à resposta negativa. É como se o herói perguntasse "A saída, onde está a saída?" e fôsse morto depois de abrir apenas duas portas dentre muitas.

O desenvolvimento do filme que parece querer mostrar a impossibilidade da realização pessoal em uma sociedade alienada, acaba por caritativamente deixar no espectador um fio de esperança.

A Grande Companhia que prometia a felicidade é desmistificada no final do filme para o personagem, mas êsse nível é justamente o que não necessitava de desmistificação, é o nível da fábula. A Sociedade Americana que vinha sendo aos poucos descascada como uma cebola, é de repente recoberta com a capa da esperança, antes de se chegar ao fim e de se mostrar que o centro é vazio.

C.T.V.

Bonnie & Clyde, Arthur Penn e a moda: a crítica do consumo e o consumo da crítica

Arthur Penn é qualquer um? não. Os filmes dêle, poucos para um homem de 45 anos, configuram uma obra. O objetivo dessa obra é utilizar os modêlos do cinema de massa numa crítica aos fundamentos da sociedade capitalista, em espécie norte-americana (origem e público maior daquêles modêlos). Esta crítica, veiculada nêstes modêlos seleciona elementos "marginais" da sociedade — os delinqüentes — para questioná-la.

A perspectiva crítica na arte de nosso tempo não é grande novidade. Por outro lado tampouco morremos à míngua de formas de comunicação de massa sem perspectiva crítica. Estão aí a TV, o cinema em geral, a fotonovela, a canção popular, a história em quadrinhos, a ficção policial, a ficção científica, que não me deixam mentir. A combinação de ambos — modêlo de comunicação de massa veiculando perspectiva crítica — é que é rara. Mas é o que Arthur Penn vem pacientemente fazendo há vários anos. Um de nós morrerá (Billy the Kid) é um "western"; Caçada Humana (the Chase), Mickey One, Bonnie & Clyde, são filmes de gangster (e de O Milagre de Ann Sullivan não posso falar por que não vi).

Obra parca porém respeitável, revela um artista sério e talentoso trabalhando sempre no mesmo sentido. Não tem sido uma carreira pacífica ou brilhante. Mickey One, por exemplo, é uma produção independente. E foi Warren Beatty, ator de Mickey One, que produziu Bonnie & Clyde e quem convidou Arthur Penn para dirigí-lo. Êstes poucos dados já supõem os obstáculos.

Quando, então, uma fita de Arthur Penn alcança êxito generalizado, de bilheteria e de crítica, os velhos fãs se alegram. Bonnie & Clyde está há mêses nos cinemas novaiorquinos e europeus, com fila na porta. A revista Time dedica-lhe artigo de seis páginas — com um único parágrafo para Arthur Penn, aliás. O louvor dos críticos é unânime, após alguns equívocos prematuros. Os prêmios começam a pingar. Finalmente, pensam os velhos fãs, os esforços de Arthur Penn foram recompensados, consagrados, reconhecidos, etc., etc. etc.

E não é para menos. Êste filme encarna em duas criaturas da Depressão dos anos 30 os valôres e os anseios — e a impossibilidade de concretizá-los — de tôda uma sociedade. Bens materiais, sucesso, "glamour", aventura, notoriedade, — tudo isso é oferecido pela sociedade de que são criaturas Bonnie e Clyde. Mas muitos são os chamados e poucos os escolhidos, como reza a Bíblia: a todos é oferecido mas a poucos é dado tomar. Sempre, porém de modo mais escandaloso numa época de crise econômica. É preciso arriscar-se a morrer para tomá-lo. Porque o oferecimento não é para valer. Imaginem se de repente todos tivessem a mesma idéia, a idéia de apoderar-se daquilo que é oferecido.

As imagens dêste filme são ao mesmo tempo extremamente sofisticadas e extremamente violentas. Tudo se passa como se fôsse uma brincadeira letal. Pode-se brincar com o "Establishment" mas não se pode. Pode-se tentar ser feliz tomando aquilo com que a sociedade acena; basta assaltar bancos; mas no fim se leva 94 balas no corpo.

Arthur Penn, então, que vem devagar e firme executando seu projeto, faz mais filme e consegue afinal o sucesso junto à massa, e a glória. Tanto engenho e arte, para que?

O resultado é uma nova moda.

As ruas das grandes cidades européias e americanas fervilham de Bonnies: a silhueta alongada, a blusa de sêda escorrida, a saia mais comprida, a boina sôbre os cabelos. Para os homens, a última palavra é o terno escuro de riscas, paletó jaquetão de lapelas bem largas, camisa escura com gravatona, chapéu de gangster.

E não é só na rua. Qualquer revista de moda, inclusive as caboclas, anuncia O Nôvo Estilo BONNIE & CLYDE. Eu mesma vi a Wanderléia fantasiada de Bonnie, jantando num restaurante. E já tem loja de sapatos na Rua Augusta, com Clyde na vitrina apresentando a nova linha. O "desventurado" casal é tema de ballet no espetáculo de entrega dos prêmios Roquete Pinto. E basta olhar os anúncios de revistas e jornais para verificar que Bonnie e Clyde ajudam a vender qualquer coisa, de lingerie a óleo para carro.

O mais curioso é que a moda enfatiza as características da roupa de Bonnie no sentido do luxo. A Bonnie do filme, mesmo quando já arrecadou pingues proventos de assaltos, aparece vestida de modo razoàvelmente modesto. Ao passo que, na rua e nas revistas, as Bonnies se cobrem de peles, boinas de vison, botinhas de cano alto em couros finos, colares e pedrarias.

E o desgôsto de Arthur Penn ao ver sua crítica degradada em moda?

Seja como fôr, a sociedade em que vivemos merece um preito de admiração e respeito. Ela dá um jeito de converter até mesmo a crítica em lucro; nova crítica, nova moda. É tão poderosa e tão sábia que engole a crítica, digere-a e vomita... moda. E ainda engorda, fica mais forte e mais resistente, à custa da crítica.

Claro: estou falando por imagens. Que mais resta ao espectador de cinema, tão por fora do metabolismo capitalista, do mistério que cerca os mecanismos intermediários que transformam a crítica em consumo?

W.N.G.

A Revolução acabou

Se existe um filme que nos remete imediatamente à obra de seu autor, êsse filme é A guerra acabou de Alain Resnais.

Enquanto adequação da linguagem ao objeto é muito inferior a Hiroshima meu amor. O que era uma linguagem difícil mas estruturada abrindo novas perspectivas para o cinema, torna-se nêste filme uma tentativa tímida quase sem relação estrutural com o desenvolvimento dramático. Por outro lado a emprêsa que Resnais levou adiante em Marienbad, foi a da utilização, até as últimas possibilidades, da linguagem inventada em Hiroshima. Marienbad só subsiste enquanto exercício de utilização e destruição de uma linguagem.

Parece impossível que o mesmo Resnais venha a se utilizar novamente dêsse achatamento dos tempos e das possibilidades temporais no aqui e agora da consciência do indivíduo. Resnais volta a uma perspectiva de cineasta engajado, seu filme é um filme de pretensão política. Pode-se pensar então que uma vez dominado totalmente o aspecto formal da linguagem, ela possa ser utilizada plenamente não como linguagem burguêsa (Marienbad) mas como instrumento para a apreensão da realidade encarada de uma perspectiva de militante político.

O filme falha; se comparado com os outros do autor, parece feito anteriormente. Mas, é claro, tem aspectos magníficos, existe quase um desnível entre dois filmes paralelos, o filme que é a observação de Diego e o filme que é a participação e psicologia de Diego.

O aspecto etnográfico do filme, a pura e simples descrição dos comportamentos, incluído aí o de Diego é de uma rara felicidade. Entretanto quando o cineasta passa a discutir a subjetividade de Diego ou quando os tempos e os possíveis se filtram através da perspectiva de Diego, na medida em que não é mostrada a passagem do geral para o particular, o filme adquire tons melodramáticos.

Mais grave do que tudo isso é a perspectiva política do filme, conseqüência e causa dos êrros da própria organização narrativa. Se se tratasse apenas dos descaminhos da esquerda, o cineasta conseguiria muito bem mostrar as perspectivas viesadas. Mas se trata da análise de linhas políticas erradas diante dum objeto que aparece como pano de fundo, e apenas de uma forma abstrata. A realidade da luta operária na Espanha de hoje, trinta anos depois da Guerra Civil é o que aparece como possibilidade de crítica aos velhos militantes de uma organização burocratizada e sem perspectiva de luta real, bem como de grupos de "ultra-esquerda" que pretendem simplesmente substituir a política pelo terrorismo.

No entanto o aspecto positivo aparece através de Diego, que é capaz de criticar a velha organização mas continua a agir segundo os moldes dela e que, na discussão com os jovens terroristas acaba por apelar para o sentimentalismo numa argumentação que deveria ser política. De resto a própria crise de Diego parece mais decorrente de sua vida pessoal do que de sua militância.

O filme parece fundamentalmente feito a partir de uma perspectiva metropolitana. A luta não é em Paris, mas sua discussão teórica sim. Criticam-se as organizações esquerdistas, entretanto o porta-voz das críticas, que só poderiam ser feitas da perspectiva da luta concreta de militantes e operários que enfrentam o fascismo dia a dia, é um homem perfeitamente integrado na França onde realiza a maior parte de sua atividade política e, que, paradoxalmente, poderia voltar à Espanha a qualquer momento, com seu verdadeiro nome, sem ser molestado.

Resnais, como intelectual francês, pode ter simpatia pelos espanhóis que sofrem o fascismo mas não pode fazer mais do que mostrar negativamente a luta política na França para libertar a Espanha. Resnais quer fazer mais, e esposa totalmente a perspectiva de Diego: uma perspectiva dentro da qual, cumprida a última missão, mais do que a guerra, a revolução acaba.

C.T.V.

Mais de 1.000 arquitetos já compraram

MOBÍLIA CONTEMPORÂNEA

Isto lhe diz alguma coisa?

São Paulo: Praça Roosevelt, 134 - Av. Vieira de Carvalho, 191 - Rio de Janeiro: Rua dos Jangadeiros, 6-A, Ipanema - Belo Horizonte: Rua da Bahia, 1182 - Rua São Paulo, 810 - Curitiba: Travessa Jesuino Marcondes, 40 - Belém: Av. Governador José Malcher, 1693 - Salvador: Rua Senador Costa Pinto, 51 - Santos: Praça José Bonifácio, 53. Pôrto Alegre, Pelotas. Santa Maria: Lojas Imcosul.

A LIVRARIA NOBEL oferece a professôres e alunos tudo que necessitam para ensino e aprendizado.

Livraria Nobel

Matriz: Rua Maria Antonia, 108
Filial: Av. da Consolação, 49

COLEÇÃO BURITI

textos básicos visando a difundir a cultura de maneira acessível, mas rigorosa: informação segura, organização clara da matéria, linguagem despida de tecnicismo.

Sábado Magaldi, *Iniciação ao teatro* — Maurício *Rittner, Compreensão de cinema* — Sérgio E. do Amaral, *Introdução ao petróleo* — R. R. Franco e J. E. S. Campos, *As pedras preciosas* — Anatol Rosenfeld, *O teatro épico* — J C. Ismael, *Cinema e circunstância* — Benedito Nunes, *Introdução à filosofia da arte* — Joel Pontes, *O teatro moderno em Pernambuco* — Aroldo de Azevedo, *O mundo antigo* — Helmilo Borba F.º, *Espetáculos populares do Nordeste* — Edgar Carone, *Revoluções brasileiras contemporâneas* — Luís Washington Vita, *Que é filosofia* — L. Perrone-Moisés, *O nôvo romance francês* — N. Freire-Maia e A. Freire-Maia, *Genética médica,* teoria e prática (2 vols.) — Diva B. Pinho, *Que é cooperativismo* — Dante M. Leite, *Psicologia diferencial* — Benedito Nunes, *A filosofia contemporânea* — Lycurgo Santos F.º, *Pequena história da medicina brasileira* — J. F. de Camargo, *A cidade e o campo* — Erwin Theodor, *Introdução à literatura alemã.*

em tôdas as livrarias

Encontram-se na
Livraria Francesa

— O número especial de L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA dedicado à "Terra em Transe" de Glauber Rocha.

— GÉRARD PHILLIPE, por Georges Sadoul, um dos últimos volumes da coleção "Cinéma d'Aujourd'hui".

— LE CINÉMA ITALIEN, por Pierre Leprohon, primeiro volume da nova coleção "Cinéma Club".

L'ART DU THEÂTRE, de Odette Aslan, antologia dos melhores textos dramáticos.

— IONESCO, BECKETT, BRECHT e todos os grandes dramaturgos de ontem e de hoje, na coleção "'Théâtre de tous les Temps".

Livraria Francesa

Rua Barão de Itapetininga, 275
Tel. 239-51-60 — São Paulo

Livraria Ler

Praça da República, 71. tl. 35-9379
São Paulo - Capital

Últimos lançamentos de
ZAHAR EDITÔRES

Esslin — Teatro do Absurdo	12,00
Adams — Mudança Social na A. Latin	9,00
Bottomore — Introdução à Sociologia	8,00
W. Mills — Elite do Poder, 2.ª ed.	12,00
P. Jalee — Exploração do 3.º Mundo	5,00
Suyin — China no Ano 2001	8,00
Garaudy — Karl Marx	7,00
Garaudy — O Problema Chinês ..	7,00
Marcuse — Eros e Civilização	7,00
Marcuse — Ideologia da Soc. Industrial	7,00
Toynbee — Desafio de Nosso Tempo	8,00

Atendemos pedidos pelo
Reembôlso Postal

editôra brasiliense

lançou a coleção
TEATRO UNIVERSAL
(brasiliense de bôlso)

textos integrais dos maiores
e mais famosos autores
nacionais e estrangeiros
(clássicos e contemporâneos)
já são mais de 30 volumes
a preços populares

além das peças para teatro
serão lançados ainda êste ano
duas importantíssimas
obras para os estudiosos
da arte dramática:

INICIAÇÃO À ARTE DRAMÁTICA
de Eugênio Kusnet e

TEATRO ALEMÃO (2 vols.)
de Anatol Rosenfeld

PSICANÁLISE DA ARTE
de Ernst Kris

Para maiores informações dirija-se

à Livraria Brasiliense
Rua Barão de Itapetininga 93
São Paulo

ou para os que moram fora da Capital,

Editôra Brasiliense S/A
Caixa Postal 30644
São Paulo

mobilinea: o prazer de ficar em casa

LIVRARIA PAF

ESPECIALIZADA EM LIVROS DE CINEMA, E ÚLTIMOS LANÇAMENTOS EDITORIAIS.
VISITEM TAMBÉM SUA GALERIA DE ARTE

Livraria PAF rua da consolação 2423
(interior do cine Belas Artes)

CREDILIVRO

Matemática	Pedagogia
Estatística	Psicologia
Direito	Sociologia
Filosofia	Política
Economia	Administração

Livraria Fundo de Cultura
(Especializada em Ciências Sociais)

Rua Dr. Vila Nova 309
(ao lado da Fac. C. Econ. USP)

EQUIPE Vestibulares

Rua Imaculada Conceição, 57-71
Próximo às Avenidas Angélica e São João

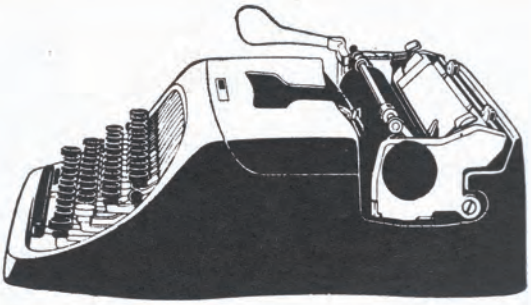
Preparatório para tôdas as Faculdades

ENGENHARIA
ARQUITETURA
MEDICINA
AGRONOMIA
MATEMÁTICA
QUÍMICA

FÍSICA
BIOLOGIA
GEOLOGIA
LETRAS
FILOSOFIA
PSICOLOGIA

HISTÓRIA
GEOGRAFIA
PEDAGOGIA
CIÊNCIAS SOCIAIS
COMUNICAÇÕES
ECONOMIA

Direção: Jocimar Archangelo



olivetti Studio 44

A Studio 44 é a máquina de escrever ideal para o advogado, o jornalista, o arquiteto, o homem de negócios. Reúne características da máquina portátil e da que se usa nos escritórios: é robusta e elegante, tem a par da elasticidade de toque pêso reduzido. Além disso, a sua escrita bela, nítida, uniforme é um cartão de visita do seu bom gôsto e do seu "savoir faire". Studio 44 - rendimento constante, durabilidade inalterável.

GUANABARA
28·MARCO·