



**O “recuo da ficção” na literatura nacional levado ao cinema: José Louzeiro,
Aguinaldo Silva, Valério Meinel¹.**

André Gustavo de Paula Eduardo²
Universidade Estadual Paulista – UNESP

RESUMO

Pretendemos com o trabalho presente apresentar alguns aspectos importantes relacionados, sobretudo, a um período específico do cinema nacional (entre as décadas de 1960 e 70); num momento em que o romance-reportagem tomava fôlego nas letras nacionais, assistíamos ao fenômeno do crescente interesse por parte do cinema por autores como José Louzeiro, João Antonio, Aguinaldo Silva ou Valério Meinel, como argumentistas, roteiristas ou apenas como inspiradores de obras em que a reportagem policial se destacava.

PALAVRAS-CHAVE: cinema nacional, romance-reportagem, José Louzeiro, narrativa policial, jornalismo

1. Introdução

Nas décadas de 1960 e 1970 a literatura nacional passou por um processo, por assim dizer, de “recuo” do ficcional. Num período marcado pela ascensão do regime militar de 1964, e por profundas transformações nas dinâmicas sócio-econômicas do país, os reflexos surgiriam fortes, em nossas letras bem como em nosso cinema.

Num período de fertilidade de nosso cinema, num processo de renovação sem precedentes que começara cerca de uma década antes, teremos a ascensão do chamado “Cinema Novo”. Bem antes de Glauber Rocha ou pouco conhecido Roberto Pires, Nelson

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, campus de Bauru. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Unesp. Email: agpe13@yahoo.com.br



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Pereira dos Santos realizara seus *Rio Zona Norte* e *Rio 40 graus*. Depois viria Glauber, seus *Barravento* e *Deus o diabo na Terra do Sol*, além de Rui Guerra, León Hirzsmán, Carlos Diegues e outros. Um cinema que apontava para renovações estéticas, influências distintas de escolas consagradas (afeitas ao cinema italiano de desde anos 40 ou à Nouvelle Vague francesa), tal movimento se apresentava num momento traumático de nossa história; ao mesmo tempo, em amplo contexto de efervescência cultural – estamos na década pós-sucesso da Bossa Nova, do rock n’roll britânico, da Tropicália, dos festivais da TV Record etc.

O Brasil atravessa um processo de desenvolvimento econômico crescente desde os tempos de Vargas – com a promoção da industrialização no país –, passando pela instalação de indústria nos “anos JK”, até a década de 1960; um movimento irreversível e traumático de urbanização e conseqüente êxodo rural. Durante o período da ditadura militar, sobretudo com o chamado “milagre econômico” dos anos Emílio Garrastazu Médici (época na qual se destacava o então ministro da Fazenda Antonio Delfim Netto), este processo de alargou de maneira assombrosa. Definitivamente o Brasil deixava ser um país rural. No entanto, não deixava a miséria e seus fantasmas de lado. O “milagre”, tido como responsável por notável acréscimo na economia brasileira, não significou melhorias nas condições de vida da população. Ao contrário, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro passaram a ser tomadas por favelas e aumento da criminalidade. Num contexto de repressão, começava a atuação de grupos de extermínios – milícias pagas para matar quem atrapalhasse comerciantes ou pessoas influentes à época; ou para o combate aos grupos de esquerda armados que contestavam o regime. São inúmeras as referências aos “Esquadrões da morte” que se agrupavam sobretudo nos grandes centros urbano.

No âmbito do jornalismo, não obstante a censura, alguma novidades enriquecedoras surgiam. Eis que o *New Journalism* de Truman Capote parecia ter aportado no Brasil, tendo reflexo em repórteres que faziam de seus textos romances de sucesso. Nomes como José Louzeiro, João Antonio, Rubem Fonseca ou Aguinaldo Silva dariam nova configuração a nossas letras, num debate polêmico sobre a questão qualitativa, mas de suma importância para refletirmos sobre o contexto daqueles anos.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Flora Sussekind (1984) apontava para este processo que chamamos de “recoo da ficção”. Porém, em seu *Tal Brasil, qual romance?* busca distinguir três momentos distintos dentro de uma tradição naturalista em nossas letras. Um primeiro momento afeito às influências francesas em fins do século XIX, do positivismo de Comte ou Spencer, às obras de Aluizio Azevedo, *A carne* de Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha e outros menos conhecidos como *O cromo* de Horácio de Carvalho, autor resgatado por Bulhões (2003). Em seguida, uma literatura de cunho regionalista afeito ao problema da miséria rural, como a que Graciliano Ramos viria a desenvolver.

E num terceiro momento deste “recoo da ficção”, chegamos a autores como João Antonio e Rubem Fonseca, e presenciamos uma nova etapa dentro de uma tradição naturalista, desta vez evidenciada pela relação entre a prática jornalística e a escrita romanesca, num processo em que o factual tende a ganhar terreno sobre o “meramente ficcional”; com o contexto político fechado, cinzento, truculento, e com a existência da própria censura sobre os jornalistas, o romance-reportagem apareceu como um ótimo veículo para “descarregar” tais angústias. Sobre o predomínio – quiçá relativo – do factual sobre o ficcional, escreve Sussekind:

Quando um romance tentar ocultar sua própria *ficcionalidade* em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade. O leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que foram escritos contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. (SUSSEKIND, 1984, p. 37, grifo no original)

Assim como o sucesso de obras como as de José Louzeiro – e antes, a penetração do naturalismo de um Émile Zola no Brasil do século XIX – atende a condições específicas, também se dá fenômeno parecido com a presença posterior da influência de um Truman Capote ou Norman Mailer. Teríamos um novo momento de marcas naturalistas em nossas letras, no qual a relação simbiótica entre o fato (“*fact*”) e a ficção far-se-ia preponderante.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O golpe militar de 1964 foi fundamental para este processo, como assinalamos. Louzeiro afirma ter se iniciado na composição de romances unicamente em virtude do afã de denunciar os descabros sociais promovidos no país – dar voz a quem não tinha voz, como relata o próprio escritor em entrevista à Cristiane Costa:

Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma reportagem (*Folha de S. Paulo*) sobre os meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas vinte linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*. (COSTA, 2005, p. 155)³

O autor se coloca como um “produto de seu tempo”, engajado, dono de uma “missão” – existe aqui a ideia de literatura *enquanto* missão.

Minha busca é no sentido de entender a filosofia das pessoas que julgamos “no buraco”, sem que possamos avaliar seu grau de subjetividade. Às vezes, uma Umbelina, Elizena, Lúcio ou Liece [*personagens retratados pelo autor em seus romances*] estão melhor realizados que qualquer um de nós. Eles assumiram o que a sociedade considera “erro”. Eles não têm problemas de consciência. O compromisso deles é com a vida. Note que fato interessante: Lúcio Flávio estava sempre fugindo. Gastava tudo o que roubava para comprar sua liberdade! (LOUZEIRO, 1982, p. 15)

Como relatou-nos acima, *Infância dos mortos* seria a inspiração para *Pixote*, filmes realizado por Hector Babenco em 1981; antes disso, Babenco já havia levado para as telas *Lúcio Flávio*. No cinema de Babenco, é fundamental a marca de Louzeiro, argumentista e roteirista dos filmes.⁴

Louzeiro é frequentemente visto como um dos tipos mais bem-acabados do processo que descrevemos até aqui, e certamente o é. Aguinaldo Silva, Valério Meinel e outros repórteres-escritores teriam semelhante importância. Mas aqui interessa-nos em especial outro aspecto: o trânsito entre a reportagem e a literatura num primeiro momento –

³ Entrevista publicada no livro *Penas de Aluguel*, de Cristiane Costa, disponível, segundo nota da autora, em www.penadealuguel.com.br.

⁴ Segundo Louzeiro, o roteiro de *Pixote* é de sua autoria, em parceria com Durán, embora apareça apenas como argumentista. Em entrevista ao site *Estranho Encontro*, credits sua ausência a um desacordo com Babenco. Disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

embora possa soar algo totalitário entender o romance-reportagem como consequência de uma reportagem, uma vez que o processo literário se guia por diferentes matizes; e a relação com o cinema nacional, a partir dos anos 60, num processo que parece não ter terminado⁵.

Sobretudo nos anos 70 e parte dos 80, teríamos considerável intercâmbio entre os romances-reportagens e o cinema. Louzeiro, Aguinaldo Silva, Fonseca trabalhariam como roteiristas ou argumentistas, em casos de filmes de grande sucesso. A palavra “sucesso” bem parece se encaixar no espírito destes autores, tidos à época por boa parte da crítica literária como “menores” ou mesmo “vulgares”. Num país de elevado índice de analfabetismo, obras de Louzeiro apareciam em bancas de jornal, com sucesso imenso, frequentemente associado aos temas – vide *Aracelli meu amor*, sobre a menina de mesmo nome violentada e assassinada por rapazes de famílias influentes em Vitória. É evidente que o aspecto mórbido, sanguinolento, contribuía para tal sucesso – momento de vendas do finado diário *Notícias populares*. Porém as preocupações de Louzeiro eram, de antemão, suas denúncias e sua noção de “compromisso”.

2. Louzeiro no cinema: *Lúcio Flávio*, *Pixote* e as “reações”

Escreve o teórico francês Jacques Aumont:

O sistema fílmico é, conseqüentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extra-cinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros. (AUMONT, 1995, p. 205)

Um pequeno excerto que soa como boa introdução para pensarmos a polêmica problemática da adaptação literária para o cinema. Certamente a obra de Louzeiro pareceu profundamente “cinematográfica” aos olhos do diretor Hector Babenco, que o convidou

⁵ Vide obras como “Carandiru”, de Hector Babenco, baseado no “Estação Carandiru” de Dráuzio Varela, ou “O homem do ano”, baseado no romance “O matador” de Patrícia Melo, com roteiro de Rubem Fonseca e direção de seu filho, José Henrique Fonseca.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

para escrever o roteiro de Lúcio Flávio, o passageiro da agonia. Notável composição, de marcante oralidade e simplicidade – Silverman (2006) entende Louzeiro como um “cordelista urbano” – realista ao extremo, “em carne viva”, o romance relata com crueza e riqueza de detalhes a trajetória do mais popular bandido da primeira metade dos anos 70, Lúcio Flávio Villar Lório. Segundo Silverman,

José Louzeiro (...) um dos autores que mais contribuíram para a popularidade do romance jornalístico, não poupa palavras para descrever, em termos notavelmente genéricos, como encara a sua ficção. Ele se esforça para eliminar os elementos puramente formais e elitistas, fazendo com que sua obra, antes de tudo e principalmente, seja “útil às camadas socialmente mais baixas do país” (...). Seu objetivo é “quase uma literatura de cordel urbana” (...). (SILVERMAN, 2006, p. 40)

Outra opinião relevante vem de Rildo Cosson:

A denúncia social; a temática policial; o realismo ou naturalismo do registro narrativo; o caráter alegórico; o estilo jornalístico; a transformação do protagonista em herói romântico ou em vítima da sociedade; uma perspectiva conservadora tanto em relação às questões sociais quanto àquelas mais específicas de gênero; a inversão dos papéis tradicionais no âmbito policial; e a excessiva referencialidade do texto, que seria pouco mais que uma reportagem disfarçada de romance. Mesmo que se discorde de um ou outro traço ou da maneira como eles são apresentados pela crítica, não se pode negar que a maioria deles se encontra efetivamente expressa no texto de José Louzeiro. (COSSON, 2007, p. 168)

O filme de Babenco: um tanto “quadrado”, esquemático, previsível, sem grande originalidade, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Babenco, lançado em 1977, é um testemunho importante das afinidades entre autores como Louzeiro e o cinema. O cinema nacional, ainda embriagado pelas ideias do cinema novo, mas ao mesmo tempo precisando encontrar caminhos novos e próprios, buscará no factual, naquilo antes visto como “menor”, “efêmero”, nos casos escabrosos relatados por um Valério Meinel em *Porque Claudia Lessin vai morrer* ou Aguinaldo Silva em *O crime antes da festa: a história de*



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Ângela Diniz e seus amigos⁶. Era preciso superar certos preconceitos e apostar na fórmula que vendia jornais para vender ingressos. Se hoje ninguém se recorda de *O caso Cláudia*, é interessantíssimo notar o sucesso que tivera em sua época.

Bastante fiel ao romance, *Lúcio Flávio* não chegou a ser lido pelo bandido (pessoa de certa cultura, entendido em artes etc), o qual passou a ter proximidade de Louzeiro, segundo o autor. Fora assassinado antes do lançamento, em 1975. Dois anos depois de tornaria filme.

Logo depois, uma notável “reação”. Com direção de Antonio Calmon, o filme *Eu matei Lúcio Flávio*, notavelmente reacionário, com claro sentido de desmistificar a figura do bandido-herói, tendo grande atuação de Jece Valadão. Metalinguístico, com referências claras ao filme de Babenco, também coloca uma questão polêmica, cunhada no romance de Louzeiro: a presença do Esquadrão da morte. Em Babenco, a corrupção e a falta de escrúpulos. Com Jece Valadão, no filme de Calmon, o herói é o assassino do bandido. A crítica Andrea Ormond em seu blog *Estranho Encontro* tem singular opinião, ao comentar o personagem vivido por Valadão.

Mariel foi o artífice deste filme alucinado, escandaloso, sórdido e psicopata, que ao tentar desglamourizar o lugar, o homem e a história, só cria em volta desse mal-estar (anti) civilizatório uma atração irresistível. É, com certeza, um filme a ser visto para se cair de joelhos e compreender o quanto o cinema brasileiro vale a pena. (ORMOND, 2005).⁷

A parceria entre Louzeiro e Babenco⁸ se repetiria em *Pixote, a lei do mais fraco*, baseado no *Infância dos mortos* de Louzeiro. *Pixote*, lançado em 1981, recebeu críticas de toda sorte. Em geral, críticas positivas, e o filme foi um dos sucessos do cinema nacional nos anos 80, época em que a safra não era das melhores. *Pixote* provocou e chocou. A

⁶ Tanto o livro de Meinel quanto o de Silva abordam temas violentos – caso de mulheres de classe alta assassinadas, seu contexto, sua relação com o poder. O caso de Ângela Diniz ainda é muito lembrado em virtude de seu executor, o icônico Doca Street, que se tornaria referência no comportamento machista no país.

⁷ Disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com/2005/12/eu-matei-lcio-flvio.html>

⁸ Segundo Louzeiro, o roteiro de *Pixote* é de sua autoria, em parceria com Jorge Durán, embora seu nome apareça apenas como argumentista. Em entrevista ao site *Estranho Encontro*, credita sua ausência a um desacordo com Babenco. Disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

história do menino Pixote e sua turma no internato; depois a fuga e os roubos na rua, daí rumo ao Rio de Janeiro, a prostituta Sueli (vivida por Marília Pêra), tudo isso fez de *Pixote* um clássico, de moldes próximos ao neorealismo italiano, com destaque para a denúncia social, o sofrimento das crianças, a caracterização vívida da miséria do Brasil.

O personagem Pixote surge logo no início, e ali termina, morto, nas primeiras páginas – porém seu nome será lembrado diversas vezes por Dito, o real protagonista, rapazola negro cabeludo, com certo dom pra liderança; também estão outros personagens do romance presentes no filme, como a prostituta Deborah, que negocia drogas com os meninos delinquentes, o bandido Cristal e outros. As situações com Deborah são semelhantes, assim como alguns diálogos com Cristal; no entanto, a presença do cenário, a inversão do percurso (no romance, Rio para São Paulo, no filme, São Paulo para o Rio), não permitem falar em “adaptação”. São muitas as divergências, o que nos permite pensar em “inspiração”. Sem prejuízo nem do romance nem do filme, plataformas distintas.

Num caso trágico em que a vida imita a arte, o ator que viveu Pixote, Fernando Ramos da Silva, foi assassinado anos depois por policiais da ROTA, após tentar roubar uma TV. Esse evento apenas reforçaria o mito de “Pixote”, condenado no filme, e na vida. E seria realizado outro filme anos depois (1996), *Quem matou Pixote?*, por José Joffily.

3. Sobre Aguinaldo Silva

Outro repórter-romancista visto com preconceitos pela crítica mas com obras importantes no período foi Aguinaldo Silva. Sua notoriedade se daria sobretudo com obras como *A república dos assassinos*, *A história de Lili Carabina* e *O crime antes da festa: a história de Ângela Diniz e seus amigos*⁹.

Segundo Silverman (2006),

A república dos assassinos é, naturalmente, uma metáfora do Brasil corrupto, apresentada textualmente como uma montagem justaposta e fragmentada de

⁹ Houve uma tentativa de levar à história de Ângela Diniz ao cinema por Roberto Farias – até onde sabemos, sem êxito.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

depoimentos à polícia, pronunciamentos judiciais, entrevistas, notas, cartas, trechos de diários e artigos de jornais até então censurados. A aparente confluência confusa – um formato estrutural comum para as narrativas do período – reflete ainda mais a desagregação do Brasil urbano, e particularmente da Baixada Fluminense, a área mais infame dos subúrbios da classe operária do Rio de Janeiro. (SILVERMAN, 2006, p. 47-48)

Levado às telas no ano de sua publicação, em 1979, o filme homônimo dirigido por Miguel Faria Jr. parece tentar trazer essa atmosfera de degradação, não obstante a ambientação de boa parte da obra no bairro da Lapa. Mas violência é o que não faltará às peripécias de Romeiro, vivido por Tarcísio Meira, policial bandido, ícone do Esquadrão da Morte, denunciado tão veementemente por Silva.

Dentro do universo de Aguinaldo Silva, não poderíamos deixar de lado *A história de Lili Carabina*, levado às telas em 1988 por Lui Farias com o título de *Lili, a estrela do crime*.

4. O Caso Cláudia e outros momentos importantes

Desde os anos 60 romancistas-repórteres foram “seduzidos” para a produção de filme. Por exemplo, João Antonio se encarregaria do roteiro de *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla, em meados dos anos 70. O longa era baseado no célebre conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*.¹⁰

O célebre *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira, levaria quase vinte anos para ir ao cinema – em 1997, dirigido por Bruno Barreto, acadêmico demais, obra interessante e um tanto deslocada do clima de tensão da época.

Há exemplos mais “radicais”, se pensarmos a tendência do cinema em dialogar com o cinema. Em *O bandido da luz vermelha* Rogério Sganzerla preenche o filme com “colagens” jornalísticas, bem como locuções, num anelo de criar uma obra original, ousada, de linguagem nada convencional, com boas influências dos franceses e de seu ídolo Orson Welles. Outro exemplo nada trivial é um esquecido filme de José Mojica Marins, *Mundo* –

¹⁰ João Antonio não concluiu o roteiro, após divergências com o diretor, o que não impediu a consecução do filme.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

mercado do sexo (manchete de jornal), sobre um jornalista que precisa encontrar um “grande crime” e se tornará ele próprio a referida “manchete” – numa época em que o folclórico Zé do Caixão aparecia no não menos folclórico *Notícias Populares* caçando “bebês-diabos”, soa como um exercício de reflexão sobre a imprensa e forte testemunho sobre como o jornalismo e a vontade de se descobrir “casos escabrosos” penetravam no cinema. Mojica realizou o filme em 1978.

Rubem Fonseca escreveu o famoso conto que daria origem ao filme *Lúcia McCartney, uma garota de programa*, de 1971, direção de David Neves. Fonseca, considerado recluso, apareceria como roteirista vinte anos depois na estreia de Walter Salles, *A grande arte*, baseado em seu famoso romance. E em 2003, com *O homem do ano*, discutível trabalho dirigido por seu filho José Henrique Fonseca, e com roteiro de sua “discípula” Patrícia Melo.

Ao tratarmos da busca da factualidade no cinema, como que a contar notícias de jornal, é digno de lembrança o cineasta Sérgio Rezende. Talvez menos por *O homem da capa preta* (1985), com roteiro de José Louzeiro, algo mais com seu *Lamarca* (1994) e *Zuzu Angel* (2006), sobre a estilista e a sua relação com seu filho Stuart, torturado e assassinado durante o regime militar. José Louzeiro possui um romance sobre o caso, *Em carne viva*, mas não sabemos até que ponto teria inspirado o trabalho de Rezende.

Enfim, *O caso Cláudia*. Baseado *Porque Claudia Lessin vai morrer*, do jornalista Valério Meinel, foi sucesso à sua época, dirigido por Miguel Borges. Entre os roteiristas estavam o próprio Valério Meinel e também José Louzeiro. Com histórias paralelas, como um quebra-cabeça na tentativa de entender o que houve com a moça rica encontra estrangulada dentre as pedras, é um dos exemplos mais curiosos e importantes deste período – década de 70 e início dos anos 80, sobretudo – em que romances-reportagem *best sellers* logo passariam a ser visto como uma alternativa ao cinema nacional – um possível cinema reportagem, dir-se-ia com muita liberdade, talvez com propósitos mais comerciais do que propriamente sociais.

REFERÊNCIAS



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo: O erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 (Ensaio de Cultura; 21)
- COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores-jornalistas no Brasil 1904 – 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor*. Um anjo espera a justiça dos homens. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- LOUZEIRO, José. *Literatura comentada / entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa; panorama da época pro Percival de Souza; seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios por J. A. de Granville Ponce*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- LOUZEIRO, José. *Pixote: Infância dos mortos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- MEINEL, Valério. *Porque Cláudia Lessin vai morrer*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1978.
- ORMOND, Andrea. *Eu matei Lúcio Flávio*. Blog Estranho Encontro; 09 de dezembro de 2005. Disponível em <http://estranhoencontro.blogspot.com/2005/12/eu-matei-lcio-flvio.html>. Acesso em 28 de outubro de 2011.
- SILVA, Aguinaldo. *A república dos assassinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Tropa de Elite – uma leitura errante – as artimanhas da ficção ¹

Bruno Liberati ²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Este trabalho visa fazer uma leitura do filme *Tropa de Elite* (2007). Objetiva trazer à tona mecanismos que se articulam no interior da estrutura dessa obra, que a faz passar por um cinema aberto e crítico. Pretende-se desmontar os artifícios utilizados na sua construção e suas articulações com a mídia hegemônica. Desta forma tentar revelar os esquemas narrativos, valorações e desqualificações que o filme promove, com o intuito de apontar contradições e abrir caminhos para continuidade de sua discussão.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa; ideologia; ficção; violência; mídia; comunicação.

Introdução

Esta leitura terá como preocupação considerar que há uma especificidade na interpretação de uma obra cinematográfica: constituída de uma narração múltipla, que envolve texto, imagens e sons, música - o que implica que ela se dá a “ler” de uma forma diferente de uma obra literária.

Se, no caso das obras literárias, de acordo com Roger Chartier (1994) em *A Ordem dos Livros*, afirma-se que existe a possibilidade de apropriações diferentes das determinações dos seus autores, arrisca-se a afirmar que, quando se trata de um filme, há um maior controle da recepção, garantido pelo próprio poder que esse meio possui de “impor” uma determinada “visão” que implica a ação dos seus artifícios que possibilitam gerar um maior envolvimento do público na malha ficcional. É uma das intenções deste texto demonstrar que Padilha, usando as artimanhas da ficção, deu a entender que não “guiou” a história.

Organização do filme – suas partes

A narração em *Tropa de Elite* é feita de duas maneiras: uma em primeira pessoa, pelo personagem - narrador ficcional (intradiegético): o Capitão Nascimento, do Batalhão de

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

² Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira. E-mail: liberati@rio.com.br



Operações Especiais (Bope); e outra pela câmera, que representa em imagens, a ação, em cenas que reiteram o que é contado ou comentado pelo discurso do narrador "dominante" e, acredita-se, o desdobra, acrescentando elementos que o reforçam.

1- Abertura

Acredita-se que os elementos fundamentais dessa obra concentram-se na sua abertura: O filme começa ao som de um *funk* que fala das armas, enquanto vão surgindo, na tela, os nomes dos atores, sucedidos por *flashes* de jovens num baile, no qual se percebe a presença de homens armados. Percebe-se que se está numa noite normal de uma favela, que não é abalada nem pela presença de “peões do tráfico” –, nem mesmo quando chega uma viatura da Patamo (patrulha tático-móvel) em busca de propina. Essa situação só vai ser perturbada quando se divisam dois jovens policiais afobados, armados com fuzis, seguindo por outro caminho, numa motocicleta, da qual saltam e sobem numa laje onde procuram ocupar uma posição de vigilância para observar o encontro de seus pares corruptos com os traficantes. Essa espreita é feita através da mira telescópica de uma arma que um deles empunha. De repente, esse policial dispara seu fuzil desencadeando um intenso tiroteio. Num conjunto de cenas fragmentadas, os peões do tráfico, cercam os dois jovens policiais desgarrados e os corruptos da “propina”. Essa ação frenética é acompanhada pela explanação coloquial do narrador, que sintetiza seu ponto de vista sobre a situação peculiar da violência na cidade, destacando o número excessivo de favelas, a desproporção dos armamentos dos traficantes que as dominam, a existência de uma polícia convencional despreparada e corrupta diante da excepcionalidade da situação, definida como de uma guerra. Nessa explicação, sublinha o fato de existir um acordo tácito de não agressão e um processo contínuo de negociação entre as forças em jogo. Ressalta também a especificidade do Bope como último reduto da honestidade policial. Paralelamente a esse “esclarecimento”, ele apresenta os personagens afobados -, os aspirantes Neto e Matias – que desencadearam o tiroteio, que ele (narrador, ao se converter em personagem) pessoalmente vai resolver com sua guarnição do Bope. No meio de seu discurso, ele vai se apresentar depois de sua imagem surgir na tela, já assumindo o comando da operação de resgate dos soldados sitiados. Confessa, ao final de sua fala, que está cansado da tal guerra. No momento da ação de salvamento, entra o *rap*



Tropa de Elite (Tihuana) a todo o volume. Há um corte, entram os créditos restantes e se informa que o filme vai recuar no tempo em seis meses antes desse acontecimento.

2 - Vidas paralelas

A partir daí, sabe-se do problema particular de Nascimento, que é pressionado por sua mulher para se desligar do Bope e precisa urgentemente encontrar um substituto para prosseguir sua missão. Ao mesmo tempo em que o espectador é conduzido ao interior do quartel, através dos intestinos do esquema corrupto da PM carioca, ao seguir o destino dos crédulos aspirantes, Neto e Matias. A exposição é didática e mostra o sistema de extorsão comandado pelos coronéis e como ele contaminou toda a corporação. O choque diante dessa realidade e a forma como esses “recrutas” vão encará-la é que constituem essa parte do filme – como uma preparação para o encontro com Nascimento e a iniciação no ritual da “seita” do Bope. Traça-se, então, o desenvolvimento paralelo das trajetórias de Neto, Matias e Nascimento. O que vai ocorrer, de agora em diante, esclarecerá toda a ação movimentada da abertura do filme.

Neto

Neto, que é definido como um homem de ação, é designado para chefiar a oficina do Batalhão, onde só dois mecânicos trabalham, em condições precárias. Ele terá que tomar decisões “fora da ordem”, com a finalidade de obter fundos para de consertar as viaturas. Nesse mister é orientado por um personagem intermediário – o Capitão Fábio - que, ao ir em busca de dinheiro e peças para os automóveis, constata que está sendo deslocado do “sistema” pelos coronéis, que desenharam um novo mapa da extorsão, tomando seus pontos.

Para “contornar” esse problema, Neto apresentará uma ideia que mudará o seu “destino,” o de Matias e o do Capitão Nascimento: trata-se de se antecipar à tomada de propina do jogo do bicho, realizada regularmente por um emissário dos coronéis. Assim, contando com Matias, ele obtém o montante para comprar as peças que faltam na oficina. Esquecem, entretanto, que o “sistema” tem seus mecanismos de vigilância, o que resultará em imediata punição: eles são transferidos para cozinha. Quanto ao Capitão Fábio, mostra-se que é preparada uma armadilha, que possivelmente resultará na sua morte, pois os coronéis entenderam que a burla foi organizada por ele e motivada pelo seu deslocamento no



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

“sistema.” Neto, sentindo-se culpado por colocar o Capitão em perigo, e percebendo a trama, será impelido a agir. Principalmente quando o próprio Capitão diz a ele que foi convocado para subir com a Patamo para arrecadar dinheiro dos traficantes no Morro da Babilônia, sem a guarnição de sua confiança.

Matias

A trajetória de Matias é mais complexa: negro, pobre e crente na justiça, ele está em busca de uma outra inserção na sociedade. Para ele a PM é apenas um estágio – quer se tornar advogado. Seus problemas no “sistema” começam quando é designado para traçar um mapa da “mancha criminal” da região de seu batalhão, que é obrigado a fraudar, computando as causas de morte violenta para causas naturais. Contrariado, ele aceita a ordem absurda. Na sua vida civil, ele cursa Direito numa grande universidade e acaba se envolvendo com um grupo de estudantes na preparação de um seminário sobre o livro *Vigiar e Punir*, de Foucault. Ocorre que o local escolhido para o estudo é uma ONG, no Morro dos Prazeres. Ele fica incomodado porque seus colegas fumam maconha enquanto discutem o texto, mas não os deixa perceber. Ao mesmo tempo ele percebe que os jovens são amigos do chefe do tráfico local – chamado Baiano –, que dizem ser boa gente, pois tem “consciência social”.

Edu, um dos estudantes mais radicais, é mostrado como usuário de cocaína e pequeno traficante de maconha, fazendo uma ponte entre a favela e a universidade. O administrador da ONG, (Rodrigues) também é mostrado como “drogado”. Matias, na sua estada na favela, conhece um menino – Romerito -, que descobre ter uma dificuldade visual – e promete dar a ele um par de óculos.

Na universidade, os jovens “viciados” de seu grupo acham uma brecha no tal seminário, para acusar a polícia de corrupta e violenta no trato com as classes menos favorecidas e mesmo com os da classe alta. Matias discorda e consegue mobilizar todos os alunos contra seus argumentos, com a complacência do professor. A partir daí, Matias passa a ser alvo de chacotas pelo grupo. Maria não participa dessa zombaria e se envolve amorosamente com ele. Mais tarde ela conseguirá agendar uma entrevista para o jovem tentar um estágio num escritório de advocacia. A vida de Matias na corporação vai mudar



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

quando Neto o convocar para salvar a vida do Capitão Fábio, que, como já foi visto, está rumando para a morte ao subir com seus algozes para um "arrego", no Morro da Babilônia.

Capitão Nascimento - sua missão e seu estresse

O Capitão Nascimento vê-se incumbido, contra sua vontade, de fazer uma "limpeza" no Morro do Turano, para garantir a segurança do Papa que se hospedaria nas imediações do morro em sua 2ª vista ao Rio. No meio da ação de seu grupo, um menino que cumpre funções de fogueteiro é capturado e obrigado a indicar um jovem que estava com a carga de drogas. Nascimento, nesse ponto, já demonstra sintomas de estresse ao repreender um viciado que estava no local, esfregando seu rosto no sangue de um traficante morto. Nesse momento, ele revela a tese principal do filme: os viciados é que sustentam o esquema de violência do tráfico. O menino denuncia o "vapor" e os policiais mandam-no "vazar".

Mais tarde, já no Bope, ele recebe a visita da mãe do garoto fogueteiro e sabe que ele foi morto pelos traficantes, como represália à sua traição. Ela pede ao capitão que ajude a encontrar o corpo do menino. Nesse ponto, seu estresse chega ao limite e ele busca ajuda de uma psiquiatra da corporação, e consegue calmantes para tentar controlar sua crise. Numa noite de plantão é chamado para salvar uma guarnição que está sitiada no Morro da Babilônia. É quando vai conhecer os aspirantes Matias e Neto, que iniciaram a ação na qual Nascimento e seu grupo de elite surgirão como "a solução do problema."

3) Vidas que se cruzam – a imprensa, a iniciação

É o momento em que se compreende a cena de abertura do filme – o grande tiroteio que envolve todo mundo. E também é possível entender o que estavam fazendo os aspirantes Neto e Matias na laje. Torna-se claro que eles foram para o Morro da Babilônia tentar salvar a vida do Capitão Fábio, que estava em risco por ter seguido o plano de Neto para tomar dinheiro do "sistema." Revela-se a razão de por que Neto havia disparado o primeiro tiro que vai deflagrar toda a ação: Ele errou quando supôs que um traficante, ao fazer um movimento estranho, estaria sacando uma arma para atirar nos policiais da Patamo, entre os quais estava Fábio, que ele pretendia defender de seus próprios companheiros de farda.

As vidas de Neto, Matias e do Capitão Nascimento se cruzam quando o Bope chega ao lugar, como a "cavalaria americana", para salvar os soldados encurralados pelos "nativos."



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Nesse momento, a imprensa entra em cena, para complicar as coisas. Os jovens “aspiras” são fotografados ao lado da ambulância, que recolhe um dos PMs mortos no local, e, pior, essa foto vai estampar a primeira página de um jornal popular e imediatamente chegar ao conhecimento de Baiano, que identifica, entre os policiais, Matias – o jovem namorado de Maria, que costuma frequentar a ONG do morro. O traficante, sem perder tempo, vai até as instalações da instituição e ameaça os jovens que lá atuam. Descoberta a identidade de Matias, prepara-se a armadilha para eliminá-lo.

Depois de terem sido salvos no Morro da Babilônia, Neto, Matias e o Capitão Fábio se inscrevem para participar do treinamento e da seleção de componentes da tropa de elite. É durante esse preparo, feito num campo de treinamento do Bope, que Maria consegue agendar para Matias a entrevista para estágio num escritório de Direito. (Ele mente para ela e diz que nesse período estaria viajando.)

O esquema da iniciação nas fileiras do Batalhão de Operações Especiais lembra muito a primeira parte do filme *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), de Kubrick. É uma parte na qual se mostram as provas: um verdadeiro ritual de iniciação sádica do guerreiro, que poucos aguentam. Neto e Matias estão entre aqueles que conseguiram resistir. Nascimento perde a oportunidade de escolher um soldado que achava mais qualificado que os dois para substituí-lo. É forçado a optar por Neto, pois Matias continuava com seu plano de se formar em Direito. Neto revela-se um fanático - manda tatuar no braço o símbolo do Bope – adestrado pelo capitão, acelera a “limpeza do Turano.

4) A vilania dos bandidos

As cenas que se seguem são montadas num ritmo frenético, como grande parte do filme. Entre elas, destaca-se a que mostra a volta de Matias para a faculdade, quando encontra Maria, que o recrimina porque colocou a vida dela e dos outros em perigo ao não revelar que era um policial. Em seguida, ele aparece no Morro dos Prazeres, onde pressiona Edu, o estudante traficante – e diz que os óculos do menino Romerito ficaram prontos e quer entregá-los pessoalmente. Manda Edu avisar o menino para encontrá-lo (Matias) num fliperama, às 12 horas do dia seguinte. Em sequência, mostra-se Matias chegando a casa, onde está Neto, que lhe passa um recado de Maria informando que tinha agendado sua



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

entrevista para o estágio justamente no horário em que o jovem tinha marcado para entregar os óculos ao menino. Neto diz que Matias precisa ir a essa entrevista e se oferece para encontrar o menino Romerito em seu lugar. Simultaneamente vê-se Edu ser pressionado por Baiano a revelar o que está acontecendo, quando o jovem diz que iria suspender momentaneamente o transporte de drogas para a faculdade porque a situação estava ficando complicada. Ameaça o rapaz, que revela o trato que fizera com Matias em relação aos óculos do menino Romerito.

Baiano, então, prepara uma emboscada para Matias dentro do fliperama. Só que é Neto quem surgirá em lugar de Matias e entregará os óculos para o menino. A conversa entre o policial e o menino é mostrada de forma terna e comovente. Nesse momento, o chegam os traficantes com suas armas. Neto sai do carro, atirando e é alvejado. Baiano descobre, pela tatuagem e ao conferir seus documentos, que o morto é do Bope. Percebe, então, que se danou. Despacha sua família para longe e envia seus sequazes até a ONG para buscar os estudantes, a fim de castigá-los por terem trazido aquela desgraça para o morro.

O administrador da instituição e a estudante Renata são flagrados pelos traficantes em plena cena amorosa no interior da sede da ONG. (Maria escapa por um triz). Os dois são levados para o alto da favela, onde a garota é executada a tiros e o rapaz é incinerado entre pneus, no popularmente conhecido *micro-ondas*. Ressalte-se que essas cenas são construídas de forma a mostrar os requintes de crueldade e são apresentadas como um ritual espetacular. Descoberta a morte de Neto, os agentes do Bope começam a caçada ao traficante Baiano, que já está entocado num lugar do morro, numa atitude “suicida”. Nascimento, transtornado com a morte de seu oficial, tem um ataque de fúria diante de sua mulher e, num ato simbólico, vai ao banheiro, onde joga todas as pílulas de calmante na pia. Parece indicar que o tempo de sua “fragilidade” terminava ali. Vai entrar em ação o velho esquema do faroeste.

No enterro de Neto, em atitude abusiva, Nascimento coloca a bandeira do Bope em cima da bandeira nacional- um símbolo acima da lei - e encara Matias de forma desafiadora.

5) Epílogo - a transformação do herói

A notícia da morte da estudante e do administrador da ONG aparece na TV.

Maria, chocada, procura Matias e diz que sabe uma maneira de chegar a Baiano – por



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

meio de uma namorada dele –, mas pede para o policial prometer que não vai machucá-la. Na cena seguinte, vê-se a moça sendo torturada por Nascimento. Ela entrega alguém que pode levá-los ao traficante. Os policiais do Bope invadem um barraco de um peão do tráfico, e o rapaz revela que foi o *playboy* (Edu) que informou a respeito da entrega dos óculos, mas lamenta o fato de o “dedo-duro” não ter informado que o soldado era do Bope. Nascimento chega a casa e lê um bilhete de despedida de sua mulher. Na cena seguinte, aparece uma passeata para protestar contra a violência e a morte da estudante. Matias entra no meio da passeata e encontra Edu, aquele que *entregou* o trato com Matias, que resultou na morte de Neto, e o espanca e grita: "*Vocês são um bando de burgueses, safados!*"

Quando Maria intervém, ele a chama de vagabunda e o resto de maconheiros. O narrador exulta ao dizer que Matias estava se transformando num policial de verdade. Na sequência, Matias invade a sala de xerox da universidade e espanca o funcionário que é o receptor do pequeno tráfico de Edu. Enquanto isso, os policiais, sob comando de Nascimento continuam revistando barraco por barraco, torturando pessoas. Ironicamente, o narrador – Nascimento – diz que precisava pegar o Baiano e que sabia que o que estava fazendo não era certo, pois não podia ficar "*esculachando*" os moradores, mas que, naquele momento: "*Nada neste mundo ia me fazer parar!*"

Os policiais conseguem, então, chegar a um menino que tem um tênis muito caro em seu barraco – um indício de ligação com o tráfico. Desconfiam, ameaçam estuprá-lo com uma vassoura e ele revela o lugar onde o grande vilão está. Na sequência, vê-se Baiano no seu esconderijo como um animal acuado. O bandido percebe instintivamente que algo está errado, pois o morro está muito quieto, ninguém avisa nada pelo rádio. O único comparsa que está com ele no barraco tenta tranquilizá-lo. Quando passa pela janela no caminho para a cozinha, recebe um balaço.

Baiano corre para a laje, em rota de fuga, quando é atingido por um tiro e cai ferido. Nascimento coloca o pé em cima do peito do traficante, que implora para que não atire no seu rosto, de modo a não estragar o velório. O capitão se irrita, busca uma carabina calibre 12, passa a arma para Matias, que não hesita, destrava-a e atira no rosto do traficante. O tiro é dado de cima para baixo, com o sol ao fundo. Depois de se ouvir o estampido, a tela fica



branca por um tempo e logo escurece. Nesse momento entra o logotipo do Bope com os dizeres *Tropa de Elite* e ao fundo se ouve o rap *Lado B e Lado A*, (Marcelo Yuka/Falcão,1999).

Análise do filme - Contexto

Antes de enfrentar a tarefa de interpretação de *Tropa de Elite*, é necessário considerar que essa obra insere-se num ambiente saturado de informações e imagens midiáticas veiculadas por TV, revistas e jornais, que criaram uma visão tendente a demonizar a figura dos peões do narcotráfico, mostrando-os como os grandes responsáveis pela violência urbana e dando a esses indivíduos uma dimensão mitológica. Não se vai discutir aqui a veracidade ou não dessa construção – apenas registrar o procedimento: a redundante apresentação de traficantes em cima de lajes em favelas, desafiando as câmeras e, em consequência, o olhar do espectador da TV. Acrescente-se que essa mídia também contribuiu para a construção de certa imagem do Bope, amplificando e exaltando suas ações.

Entende-se que esse tipo de construção midiática tenha, de alguma maneira, influído na recepção da obra por parte do grande público. Acredita-se que o efeito dessa “realidade” facilitou a aceitação do discurso do filme, que dá voz a um policial – capitão dessa força –, o qual orienta o percurso do espectador durante a exibição da obra. Some-se a isso longa experimentação estética em produtos midiáticos de ficção, não só em forma de novelas e minisséries nacionais, que trataram do tema do narcotráfico, como também nos formatos dos filmes de Hollywood, como *Traffic* (2000) e *Scarface* (1983).

Outro aspecto que deve ser considerado é que, por tratar de um tema candente, vivido na cidade que é conhecida por ser uma espécie de ressonância dos problemas do Brasil, esse filme pode ter-se oferecido para satisfazer a curiosidade estimulada no público de desejar olhar – numa espécie de *voyeurismo* – esse pedaço da “realidade”, já que a obra penetra nos domínios cercados de mistério, nos territórios “folk-midiatizados” das temíveis favelas e seus bandidos cruéis, vivenciando as entranhas de uma guerra da qual só tinha relatos filtrados pelos meios de comunicação. Deve ser também considerado o fato de o público já ter alcançado alguma experiência na espetacularização do tema, através de fragmentos exibidos na TV, como a matéria do jornalista Tim Lopes (2001), feita com câmera



escondida, sobre o *Feirão das Drogas*, no complexo do Alemão; e a transmissão, em rede nacional, no programa *Fantástico*, da Rede Globo, do documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, produzido por MV Bill, em 2006.³

Hibridação - procedimentos estéticos

O primeiro problema que surge para a interpretação dessa obra é que ela constitui o que já foi identificado como característica da produção artística contemporânea, numa espécie nova de narrativa que transita por diferentes gêneros de expressão⁴. *Tropa de Elite*, pode ser considerado um produto híbrido que contém elementos do documentário e encadeia a história como no gênero de filme de ação, com apoio de procedimentos estéticos da linguagem do videoclipe. Essa hibridação de elementos poderia gerar confusão, principalmente o artifício da simulação de documentário, articulada com narração na primeira pessoa, do personagem ficcional dialogando com a câmera do narrador invisível, que translada para imagens do seu discurso, ao mesmo tempo em que o amplifica, ao agregar elementos que não são de sua fala. Isso é induzir a uma leitura que tenderia a aceitar o discurso do narrador como algo “real.” Ou seja: o público passar a vê-lo como um depoimento, ou mesmo “docudrama”. Em *Tropa de Elite*, utilizam-se, com certa intensidade, os elementos do “real”. Dessa forma, o filme cria uma atmosfera sugestiva de que o que é dito e mostrado seria como uma expressão objetiva – a realidade como ela é –, quando, na verdade, trata-se de uma construção ficcional bem amarrada, que privilegia determinadas tomadas dessa “realidade”: uma representação.

Entretanto, acredita-se que essa aparente confusão trabalha a favor da ficção – reforça, por esse artifício, a recepção da fórmula do velho esquema do filme de ação, agora modernizado por usar elementos da cultura atual, da linguagem do videoclipe. Suspeita-se se, nesse artifício do autor de usar a primeira pessoa de um policial, constrói-se um estratagema que implica fazer acreditar que se colocou um problema para pensar. É possível

³ Não serão considerados aqui outros documentários, como *Notícias de uma guerra particular*(1999) e *Santa Marta: Duas semanas no morro* (1987), porque tiveram exibição restrita, não alcançaram rede nacional de TV.

⁴ Esse texto tem por base o livro *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010). Procura, especialmente, dialogar com o artigo *Uma questão de ponto de vista: a recepção de Tropa de Elite na imprensa*.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

se indagar também se nessa ambiguidade não está a possibilidade de certos setores da crítica efetuarem uma leitura de que esse filme constitui uma obra de arte aberta que pretende deixar, para o público, descerradas, as janelas para a reflexão?

Numa visada mais detida dessa obra, observou-se que, apesar dessa pretensa ambiguidade, no filme existe uma tendência dominante – uma forte direção que guia o espectador, envolvendo-o na trama de tal forma que o impede de refletir. Acredita-se que isso resulta numa espécie de fechamento, que é disfarçado através das artimanhas da ficção. De fato, constatou-se que, sob a superfície da narração do Capitão Nascimento, atua outra camada uma dupla captura. Por um lado, prende-se o olhar do espectador, que é orientado para certas situações recortadas pelo diretor E, por outro lado, capturam-se os sentimentos do público, que, numa manipulação sutil, subliminar, deixa passar "mensagens", assimila as valorizações, desclassificações e a moral expressas (implícitas) no filme. Acredita-se que essas capturas implicam uma totalização que se vai tentar desmontar adiante.

As artimanhas da ficção – o bandido e o herói

Espera-se demonstrar que a retórica do narrador funciona como aquela explicação sobre o significado do poema, realizada por T. S. Eliot, que disse que o uso do conteúdo manifesto da poesia é “satisfazer um hábito do leitor, manter sua mente distraída e quieta, enquanto o poema trabalha nele, assim como o ladrão imaginário está sempre munido de um belo pedaço de carne para o cão da casa” quando vai realizar o assalto⁵. O discurso do Capitão do Bope, ao que parece, funcionou como a bola de carne que distrai o cão de guarda da mente: essa narração entretém o espectador enquanto um “esquema” penetra através da “outra” narrativa, feita de imagens e sons; e o envolve pelo inconsciente. E que esquema é esse? É aquele da história de ação, em que o mal, figurado no personagem do traficante comete enormidades que deverão ser punidas e justificarão seu assassinato emblemático e catártico pelo herói. A artimanha dessa ficção é urdida de tal modo que o herói é absolvido dessa tremenda transgressão: é o que agora vai-se tentar demonstrar⁶.

⁵ Essa citação foi extraída dos livros *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan (1969), que não cita a fonte da analogia, e de *Tecnopólio*, de Neil Postman (1994), que a credita a T.S.Eliot).

⁶ No livro *Antropologia do Cinema*, Massimo Canevacci (1984) faz referência ao esquema aqui citado, no capítulo *Cadáver antropométrico* (pág. 91 - Editora Brasiliense).



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

As enormidades nesse filme são bem pontuadas: 1- No assassinato do menino fogueteiro, que foi obrigado pelo Bope a entregar o "vapor". Essa atrocidade, é intensificada quando eles se recusam a entregar o corpo do garoto à mãe, que reivindica um enterro decente para o filho; 2- Na tocaia e no assassinato de Neto, em seguida a uma cena terna, emocionante, na qual o policial, indefeso, entrega os óculos ao menino favelado, Romerito; 3- No assassinato ritual e espetacular de dois jovens ligados à ONG que trabalha na favela – a estudante Roberta e Rodrigues, que são levados para o alto do morro, onde ela, depois de muito implorar, é sacrificada com um tiro na cabeça e ele incinerado no "micro-ondas".

O caráter bárbaro desses crimes contrasta com a apresentação da ação "higiênica" do Bope, que induz uma visão normalizada de que essa organização policial mata pela necessidade de manter a ordem e proteger a sociedade, o que é justificado pela excepcionalidade da situação de "guerra". As mortes no varejo, dos bandidos-peões do tráfico, podem ser apreciadas da mesma forma que a morte dos índios no velho filme de faroeste. Passa-se a aceitar a tortura como um meio necessário de dobrar o inimigo. A tortura passou também a ser aceitável no filme, diante da selvageria dos "traficantes." Portanto, essas enormidades desdobram a demonização midiática da figura do "traficante". E dão ensejo à operação da inversão que torna o assassinato do inimigo emblemático – ferido e subjogado – algo admissível e desejável. E a figura do assassino se transforma na do herói vingador. Impossível não acreditar que isso determina um tipo de envolvimento que leva a certos modos de identificação que fez o público, em certas sessões, aplaudir o assassinato cometido por Matias no fim do filme. Pergunta-se se esse tipo de esquema não reforçaria a ideia, que circula na sociedade brasileira —, de que a solução para a criminalidade está no extermínio?

Desqualificações

Acrescente-se que esse esquema de envolvimento é apoiado por um mecanismo de desclassificação paralelo que cumpre uma função importante. Ao lado da desclassificação escancarada da polícia convencional-genérica-abstrata como corrupta ou incompetente; e do traficante-genérico-abstrato como monstro, dá-se uma desqualificação que poderia ser



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

considerada sutil e tem como alvos os estudantes, o professor universitário e a ONG que trabalha na favela. Leiam-se estudantes-viciados-covardes, professor-teórico-desvinculado da realidade e ONG cúmplice dos traficantes, aliada a políticos oportunistas e antro de viciados.

É importante destacar que, num pequeno trecho do filme, a passeata é também depreciada por Matias, define-a como manifestação de burgueses. Nessa desqualificação geral o filme comete mais um delito: o dar a ver ao espectador o processo de naturalização da identificação que iguala elite, vício e crítica; que amplifica e sustenta a visão do narrador-policia de que somente o Bope poderia ser uma instância crítica aceitável. Essa instituição militar, por ser a imagem da honestidade, estaria acima da sociedade. Portanto, a única legitimada para denunciar a corrupção generalizada da polícia. A ênfase na qualidade da “honestidade” de uma “parte” da sociedade e no “vício” e na “corrupção” de todas as outras revela certa concepção de “moral” que está na base da construção desse filme. Suspeita-se de que esse tipo de divisão moral insere-se numa concepção religiosa do mundo – a condenação do “vício” e da “corrupção”, em contraposição ao caráter puro, incorruptível do grupo privilegiado por conseguir não ser contaminado pela decadência geral.

Não é por acaso que esse grupo é usuário de maconha e se reúne numa ONG em que o administrador é viciado em cocaína e amigo do traficante. Não é por acaso que um dos estudantes participa de pequeno tráfico envolvendo a universidade. Não é nem um pouco gratuita a desqualificação, usando a lubricidade, que se evidencia quando Rodrigues é flagrado pelos traficantes numa cena tórrida de envolvimento sensual com uma jovem estudante (Roberta), dentro das instalações da ONG. Arrisca-se a afirmar que esses “tipos” são exagerações próprias do procedimento da caricatura.

Passa a ser natural que esses viciados elaborem um seminário crítico – incorporado ao ritual (social) de fumar um baseado - e, por essa razão, essa crítica já venha desclassificada por essa contaminação. Quando a crítica à violência policial é ratificada pelo professor, o qual desconhece o “caráter” de seus alunos (maconheiros), ela já é recebida pelo público como uma avaliação degradada. Nesse caso, em consequência, degrada-se a concepção “sociológica” do problema.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Uma vez perguntaram a John Ford (1894/1973) por que os índios em seus filmes não atiravam nos cavalos da carruagem que perseguiram, pois isso seria mais lógico. Ele respondeu: *Mas aí não teríamos o filme*. O mesmo pode-se dizer de Padilha: sem esses “viciados” – sem esse artifício –, sua ficção não iria adiante e ele não poderia sustentar sua tese, que legitima o ponto de vista do policial de que a violência urbana promovida pelo narcotráfico é sustentada pela hipócrita elite consumidora de drogas. Não cabe aqui discutir a pertinência dessa tese, apenas registrar que esse esquema de desqualificação sustenta também o esquema ficcional de filme de ação, anteriormente citado, no qual emerge a figura do herói, representado por Matias.

Arrisca-se a concluir provisoriamente, que *Tropa de Elite* não é um filme inocente, pois foi meticulosamente planejado para causar impacto e ser um produto de excelência em matéria de entretenimento massivo. Acredita-se que visou também a sua inserção no mercado internacional do audiovisual. Seu diretor conseguiu produzir uma obra inteligível no universo da cultura mundializada, ao assimilar modelos narrativos dos centros avançados da indústria cultural, só que apresentando uma variação que introduziu a cor local – a espetacularização da violência ao ritmo do *funk* e do *rap*, no ambiente misterioso da favela, que funcionou como a pimenta de Jorge Amado no acarajé sexual de *Dona Flor e seus dois maridos*. Acrescente-se que não é uma surpresa a seleção desse filme o para representar o Brasil na disputa do Oscar. Não é por acaso também que essa obra foi apropriada pela mídia comprometida com uma visão conservadora da sociedade brasileira.

Referências:

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro, Editoras PUC-Rio – 7Letras, 2010

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1994.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1984



A mercadoria como espetáculo – Reflexões sobre o filme “*Amor por contrato*” e sua relação com a Sociedade de Consumo¹

Bruno Novaes Araujo²

Co-autor: Cláudio Luis de Camargo Penteado

Universidade Federal do ABC – UFABC

Resumo

Esse artigo tem como objetivo discutir a relação entre o filme “*Amor por contrato*” (*The Joneses*) e a Sociedade de Consumo, verificando a possibilidade de se encontrar nessa película características apontadas por diversos teóricos como sendo pertencentes à tal sociedade. Para isso, será efetuada uma análise comparativa entre as diversas observações de teóricos pertinentes a discussão sobre a sociedade contemporânea e determinadas cenas do filme que serão selecionadas com o intuito de ilustrar essas propriedades apontadas como pertencentes a cultura do consumismo.

Palavras chave: Sociedade; Consumo; Consumismo; Amor; Contrato

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Cinema do VIII Seminário de alunos da Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC em São Paulo. Orientador: Cláudio Luis de Camargo Penteado. Especialista em Ensino de Geografia pela PUC-SP e graduado em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André. Email: bruno.araujo@ufabc.edu.br



Introdução

A distinção entre o real e o imaginário há muito tempo vem sendo discutida na sociedade contemporânea. O cinema, nesse contexto, ganha uma importância enorme à medida que ele reproduz uma visão de um determinado indivíduo a respeito da realidade que observa. Para a compreensão da realidade do imaginário humano e do próprio humano, o cinema se torna fundamental, pois mais do que a discussão acerca do que é real e do que é imaginário, essa expressão artística, apropriada pela indústria do entretenimento, traz consigo uma discussão de complementaridade dessas duas dimensões. Edgar Morin (1956) defende que mais do que estudar o cinema antropológicamente, é importante estudar o ser humano à luz do cinema, pois assim entenderemos que o real e o imaginário enquanto dimensões são unidades complexas e complementares. Além disso, ao analisar o cinema e sua linguagem, se torna possível identificar as tendências implícitas da sociedade que o produz.

Partindo dessas análises, o cinema não deve ser visto como simples entretenimento: já que possui em si tendências da sociedade que o produz, é financiado por diferentes estúdios e dirigido por diferentes cineastas, o cinema carrega em si mesmo uma visão política da realidade, isto é uma interpretação do mundo segundo determinada perspectiva. Os índices de bilheteria das grandes produções cinematográficas estão se superando a cada momento, alcançando um contato cada vez maior com a população.

Em uma sociedade caracterizada pelo consumismo, o cinema é um dos entretenimentos que cada vez atrai um número maior de espectadores. O filme *“Amor por contrato”* (*The Joneses*) permite visualizar claramente características implícitas da sociedade contemporânea, denominada por diversos teóricos como “Sociedade de Consumo”, pois, como será analisado durante este artigo, ver-se-á que a competitividade, a angústia e algumas propriedades do próprio filme enquanto produção cinematográfica são apontadas como pertencentes ao *“way of life”* dos indivíduos, no geral. Assim, uma análise comparativa entre os personagens e cenas específicas dessa película e os apontamentos e propriedades da sociedade contemporânea por parte de



alguns teóricos se torna uma ferramenta extremamente viável e elucidativa para se ter uma maior compreensão sobre o tipo de sociedade em que vivemos na atualidade.

1 – Sobre o filme “*Amor por Contrato*” (*The Joneses*)

O filme “*Amor por Contrato*” (*The Joneses*) é um filme classificado como drama, lançado no ano de 2010 nos Estados Unidos da América, tendo estreado no Brasil em 24 de Dezembro do mesmo ano. Foi dirigido pelo novato Derrick Borte, primeira vez atuando como diretor em Hollywood. Essa película tem duração de noventa e seis (96) minutos, e conta com atores renomados, como David Duchovny, Demi Moore, Amber Heard e Ben Hollingsworth.

A história desse filme tem como foco central uma família aparentemente perfeita: os Jones. Tanto Steve (David Duchovny) e sua esposa Kate (Demi Moore) quanto seus filhos Mick (Ben Hollingsworth) e Jenn (Amber Heard) são bonitos, populares e confiantes. Além disto, a casa dos Jones é luxuosa e repleta de aparelhos de ponta. A situação provoca a inveja dos vizinhos, especialmente em Larry (Gary Cole) e Summer Symonds (Glenn Headly). Só que este é exatamente o desejo que os Jones querem causar. Eles não formam uma família de fato e são, na verdade, funcionários da empresa LifeImage. Os Jones são a mais nova estratégia de marketing da empresa, que resolveu inserir famílias em mercados de luxo de forma a dar vida aos seus produtos, ou seja, dar visibilidade de forma que as pessoas que convivam com esta família desejem ter estes produtos. Tudo corre bem para eles, até que um dia KC (Lauren Hutton), supervisora da LifeImage, resolve visitá-los. KC alerta que Steve não está indo bem em sua função e o estimula a pôr em prática seu instinto de vencedor. Para tanto Steve decide focar em Larry, que o idolatra e está disposto a ganhar muito dinheiro para ser igual a ele.

As coisas passam a se complicar quando Steve percebe estar verdadeiramente se apaixonando por Kate, e fica entre o profissionalismo que seu trabalho exige e a



verdadeira paixão que sente despertar pela sua companheira de trabalho. Larry, por sua vez, começa a se endividar cada vez mais para conseguir alcançar o patamar de consumo que os Jones supostamente tem, até que chega a falência e se suicida. Esse acontecimento abala Steve, que nesse momento possuía carinho por Larry. Assim, o personagem de David Duchovny decide romper com a empresa que trabalha e revelar o amor que sente por Kate, que a princípio resiste, se negando a fazer parte da vida de Steve como sua parceira romântica. No entanto, Steve não desiste e encontra, mais tarde, Kate em outro projeto da empresa, tentando persuadir outras famílias ao consumismo em um diferente bairro, e acaba convencendo-a a se tornar sua namorada.

2 – Relações entre o filme “*Amor por contrato*” e Sociedade de Consumo

É possível estabelecer algumas relações entre esse filme e as diversas observações feitas por teóricos da Sociedade de Consumo.

Primeiramente, deve-se observar a tática adotada pela empresa LifeImage, que decide criar uma família fictícia, constituída de diversos personagens carismáticos, com o intuito de tornar os seus produtos mais interessantes aos olhos do público que nesse local se encontrava. É evidente, nesse caso, que o produto por si só, como atrativo, não bastava: pessoas bonitas, carismáticas, interessantes e com ótimo poder de persuasão tornavam a mercadoria subliminarmente oferecida como algo irresistível. É uma estratégia de marketing usada corriqueiramente por várias empresas de diversas categorias, que conseguem de forma bem sucedida estimularem o consumo.

Bauman (2008) chama esses personagens carismáticos de “figuras emblemáticas”, argumentando que essa é uma característica cada vez mais marcante da Sociedade de Consumidores. Segundo ele, ter o que é oferecido por essas figuras extremamente influentes e atraentes é uma forma de pertencer a um grupo, se identificar com uma determinada parte da sociedade e se sentir automaticamente seguro. No entanto, a obsolescência programada das mercadorias faz com que esse sentimento de



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

segurança rapidamente expire, fazendo-se necessário consumir cada vez mais para não se perder o espaço conquistado junto ao grupo no qual o indivíduo se sente como parte:

“Nas tribos pós-modernas (como Maffesoli prefere denominar as tendências de estilo da sociedade de consumo), figuras emblemáticas e suas marcas visíveis (dicas que sugerem códigos de vestuário e/ou conduta) substituem os totens das tribos originais. Estar à frente portando os emblemas das figuras emblemáticas das tendências de estilo escolhido por alguém de fato concederia o reconhecimento e a aceitação desejados, enquanto permanecer à frente é a única forma de tornar tal reconhecimento de pertença seguro pelo tempo pretendido – ou seja, solidificar o ato singular de admissão, transformando-o em permissão de residência (por um prazo fixo, porém renovável).” (BAUMAN, 2008, p. 108)

Nesse sentido, o personagem Larry se torna um elemento de análise interessante. Larry é o indivíduo mais influenciado pelo carisma de Steve, não só pela suposta condição que o vendedor tem de consumir tudo aquilo que de mais novo é produzido, mas também por ter um casamento perfeito com uma esposa linda enquanto o seu casamento é um fiasco total. Larry sente inveja da vida de Steve e passa a se sentir mal diante da esposa e de outros colegas de seu bairro por não possuir as mesmas possibilidades de consumir e passa, assim, a se afundar em dívidas para poder competir e se sentir menos diminuído perante Steve. Logo, percebe-se que Larry não só admira Steve, mas passa a competir com ele, já que na sua visão, quem tiver maior poder de consumo se torna automaticamente melhor enquanto indivíduo no grupo ao qual se sente pertencer.

Canclini (2006) defende que o consumo pode ser visto como um lugar de diferenciação social e distinção simbólica entre classes, assim como um mecanismo de competição entre indivíduos que pertencem ao mesmo grupo para poderem se sobressair perante os outros. O consumo se torna uma área fundamental para se construir e comunicar as diferenças sociais, estabelecendo-se assim uma competição desenfreada por reconhecimento, separando não somente os diversos grupos que compõem a sociedade como também os indivíduos que passam a se visualizar enquanto competidores. Todavia, consumir não basta: é necessário se diferenciar de outros grupos e de outros indivíduos pelo consumo, ou seja, consumindo o que há de melhor,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

gastando-se com festas suntuosas, expondo obras de arte caras para se mostrar como culturalmente superior. Portanto, a competitividade através do consumo não se restringe somente ao aumento do mesmo; deve-se consumir o que há de melhor, de forma que afirme o indivíduo como pertencente a uma determinada classe ou grupo específico da sociedade:

“Em sociedade que se pretendem democráticas, baseadas por tanto em La premissa de que los hombres nacen iguales (sin superioridade de sangle ni de nobleza), el consumo és el area fundamental para construir y comunicar lãs diferencias sociales. Ante La masificación de La mayoría de los bienes generada por La modernidad – educación, alimentos, television-, lãs diferencias se producen cada vez más por los objetos que se poseen sino por la forma em que los utiliza: a que escuela se envia los hijos, cuales son los rituales com que se come, qué programas de espetáculo se prefieren. Contribuye a este papel decisivo Del consumo cultural El hecho de que muchas distinciones entre lãs classes y fracciones se manifiestan, más que los bienes materiales ligados a lá producción (tener uma fábrica o un banco), em lãs maneras de transmutar em signos los objetos consumidos.” (CANCLINI in SUNKEL, 2006, p. 83)

Larry é o típico consumidor da Sociedade de Consumo: um competidor que procura constantemente se afirmar pelo que possui. Possuir ou não possuir condições de consumir mercadorias significam ser ou não ser bom o suficiente para se fazer parte de um determinado grupo. Segundo Debord (1967), a mercadoria passou a ocupar uma posição central na vida dos indivíduos:

“A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados económicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer, de forma que todo o «ter» efectivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual tornou-se social e directamente dependente do poderio social obtido.” (DEBORD, 1967, p. 10)



É óbvio que para Larry não basta apenas mostrar a mercadoria que possui para poder se afirmar perante o seu grupo de amigos: ele se sente na obrigação de superar Steve, de assumir o papel central perante seus colegas, e conseguir levar seu oponente ao esquecimento. No entanto, apesar de em diversas vezes Larry ter comprado mercadorias iguais ou superiores a de Steve, ele rapidamente era superado pelo mesmo, já que no dia seguinte Steve apresentava suas novas aquisições e voltava a ser o centro das atenções, levando o bravo competidor a constantes frustrações. A velocidade com que as mercadorias se renovam e o conseqüente esquecimento enquanto possível centro das atenções deixavam Larry enfurecido e cada vez mais inseguro. Segundo Bauman (2008), velocidade e esquecimento são duas características extremamente presentes na Sociedade de Consumo:

“A mensagem, portanto, implica uma advertência que só será negligenciada sob grande risco: seja lá o que você ganhe atendendo com prontidão ao apelo, não vai durar para sempre. Qualquer garantia de segurança que você adquira terá de ser renovada quando os próximos meses se passarem. Logo, fique atento a esse período. Num romance com o título *Slowness*, Milan Kundera revela o vínculo íntimo entre velocidade e esquecimento: “O nível da velocidade é diretamente proporcional à velocidade do esquecimento”. Por que é assim? Porque o ato de assumir esse palco especialmente conhecido como atenção do público (para ser mais exato, a atenção das pessoas marcadas para serem recicladas em consumidores) exige manter fora dele outros objetos de atenção- outros personagens e roteiros, inclusive aqueles montados ontem por pessoas em busca de atenção...”(BAUMAN, 2008, p. 110)

Cada vez mais imbuído de um espírito competitivo, Larry procura superar suas frustrações consumindo além do que poderia financeiramente, o que resultaria mais tarde em sua falência. O consumo funcionava como fuga de uma realidade decepcionante, de difícil compreensão, já que o personagem era visivelmente um homem de bons valores, que não entendia o porquê de não ser valorizado por sua esposa e amigos da maneira que se considerava merecedor. Consumir não era apenas uma ato de disputa com Steve, mas se torna também uma maneira de negar a realidade difícil em que se encontrava. Lipovetsky (2008) defende que na sociedade contemporânea, denominada por ele como “hipermoderna”, os indivíduos já não encontram conforto nas



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

instituições tradicionais como a religião, por exemplo, e por isso acabam buscando em outros refúgios uma distração ou fuga para seus desesperos:

“(…) Outro grande fenômeno que fundamenta a idéia de uma civilização frustrante consiste na desregulamentação e no enfraquecimento dos dispositivos religiosos de socialização nas sociedades hiperindividualistas. Evidentemente, a religião jamais se mostrou capaz de impedir a manifestação de todas as penas e amarguras a que estamos sujeitos. Todavia, ninguém ousará negar que, em sua vertente tradicionalista, efetivamente conseguiu representar um refúgio, uma garantia, um ponto de apoio ou de consolação insubstituível, contrapondo-se às inevitáveis provações da vida diária e aos estertores do sofrimento atroz. Ainda que a fé em Deus nunca possa ser extinta, tudo indica que a religião deixou de desempenhar o papel confortador que tivera no passado. (...) De agora em diante, compete a cada pessoa procurar as próprias tábuas de salvação, cada vez com menos suporte e alívio provenientes da esfera do sagrado. A sociedade hipermoderna é propriamente aquela que multiplica ao infinito as ocasiões de experiência frustrante, ao mesmo tempo que deixa de proporcionar os antigos dispositivos institucionalizados para debelar esse mesmo mal”.(LIPOVETSKY, 2008, p. 7)

Segundo Debord (1967), a sociedade contemporânea, chamada por ele de “Sociedade do espetáculo”, é herdeira de toda fraqueza do pensamento positivista que passou a exaltar a aparência, o ter e o ver, e levou assim a transformação dos homens em “indivíduos”, em seres competitivos, alienados, que se identificam com o espetáculo do que vêem. O homem deixa de questionar o seu papel na sociedade e passa a agir individualmente, sendo agrupado somente no espetáculo como uno, nunca como parte de algo maior.

É justamente esse isolamento que leva a competitividade, que leva o indivíduo a procurar em outros refúgios remédio para suas decepções. No entanto, Debord defende que tais mecanismos de fuga, como o consumo, não conseguem diminuir a sensação de incompreensão da realidade:

(...) O espectáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projecto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da actividade dominada pelas categorias do ver; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo especulativo. A filosofia,



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

enquanto poder do pensamento separado, e pensamento do poder separado, nunca pode por si própria superar a teologia. O espectáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espectacular não dissipou as nuvens religiosas onde os homens tinham colocado os seus próprios poderes desligados de si: ela ligou-os somente a uma base terrestre. Assim, é a mais terrestre das vidas que se torna opaca e irrespirável. Ela já não reenvia para o céu, mas alberga em si a sua recusa absoluta, o seu falacioso paraíso. O espectáculo é a realização técnica do exílio dos poderes humanos num além; a cisão acabada no interior do homem. (DEBORD, 1967, p. 16)

A frustração de Larry chega ao limite quando se descobriu falido. Pior foi quando a mulher desvendou a verdadeira situação financeira do casal. Assim, Larry se sentiu decepcionando a todos que tentou impressionar e se deu conta de que foi derrotado pelo seu oponente Steve, que por sua vez, considerava o vizinho um grande e verdadeiro amigo. Larry não conseguiu aceitar que não poderia mais fazer parte do grupo seletivo do qual se sentia íntimo, pois a perda da capacidade de consumir resultaria em afastamento dessas pessoas com as quais sempre se identificou. Sentindo-se diminuído, Larry se suicidou.

Larry se sente diminuído justamente porque não poderia mais seguir o modelo de consumo de sua sociedade. Assim, ele passa a se ver como alguém incapaz de colaborar de maneira útil à sociedade; como demonstrar amor por sua esposa sem comprá-la um presente caro? Como se mostrar como um bom vizinho aos seus companheiros de bairro se já não possuiria um carro zero quilômetro?

Mais do que se sentir incapaz de frequentar a classe social da qual se sentia pertencente, Larry se identifica como um ser excluído da sociedade. Bauman (2008) argumenta que a Sociedade de Consumo não se resume apenas às classes sociais reconhecidas por diversos teóricos, mas cria uma nova categoria: a subclasse. Essa categoria, que não pode ser chamada de classe social, é constituída de elementos incapazes de consumir. Esses indivíduos são vistos como fardo para uma sociedade que constantemente estimula o consumismo:

“(...) Determinados homens e mulheres são reunidos na subclasse porque são vistos como inúteis – como pura e simples amolação, algo em cuja ausência os demais ficariam felizes. Numa sociedade de consumidores – um mundo que avalia



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

qualquer pessoa e qualquer coisa por seu valor como mercadoria -, são pessoas sem valor de mercado; são homens e mulheres não-comodificados, e seu fracasso em obter o status de mercadoria autêntica coincide na verdade com (na verdade deriva de) seu insucesso em se engajar numa atividade de consumo plenamente desenvolvido.” (BAUMAN, 2008, p. 158)

Larry não queria ser um fardo para a sociedade. Ele chegou a conclusão de que se afogar na piscina de sua casa, deixando os documentos referentes a hipoteca atrasada espalhados pelo chão seria uma saída mais digna do que se visualizar enquanto membro de uma categoria inferior perante os outros indivíduos.

Steve e Kate, a essas alturas do filme, já estavam apaixonados e enfrentavam o seguinte dilema: deveriam eles se manter profissionais e não se envolverem sentimentalmente entre si ou deveriam simplesmente desistir dessa vida falsa e se entregarem ao amor verdadeiro que sentiam um pelo outro? Eis mais um bom e velho clichê da sociedade de consumo tão presente nos filme de Hollywood e que funcionam perfeitamente como atrativo de público: o amor de redenção.

Steve é um homem por volta do quarenta anos de idade, de boa aparência, que ao conviver com sua falsa família passa a se dar conta do quanto à falta de filhos e de uma esposa fazem em sua vida. Ele se torna fiel confidente de seu falso filho Mick, que assumiu ser homossexual e que se encontrava em conflitos existenciais devido a essa escolha. Jenn, sua suposta filha, depois de seguidamente tentar manter relações sexuais com Steve, se apaixona por um vizinho casado, com o qual se envolve sentimentalmente. Acrescenta-se a isso a paixão por Kate e a culpa pela morte de Larry e se tem o personagem perfeito para a busca de redenção.

Esse contexto tão complexo resulta em uma história de amor com um final típico de “viveram felizes para sempre”, que agrada a uma diversidade de pessoas que buscam no cinema a superação dos amores por diversas vezes frustrantes e desprovidos de afeto em suas vidas reais.

Bauman (2008) defende que as habilidades necessárias para conversar e buscar entendimento estão diminuindo, já que os indivíduos ocupam seu tempo cada vez mais com o trabalho, para poderem ganhar mais dinheiro e como consequência aumentarem seus padrões de consumo, o que em teoria os traria a verdadeira felicidade, prometida



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

em incontáveis propagandas presentes nos meios de comunicação. Assim, em situações de discordância, se materializa o amor, comprando-se objetos capazes de alcançar a desculpa, aliviar a consciência e tranquilizar um indivíduo que deve estar voltado para produção e consumo:

“Como as habilidades necessárias para conversar e buscar entendimento estão diminuindo, o que costumava ser um desafio a ser confrontado de maneira direta e encarado se transforma cada vez mais num pretexto para romper a comunicação, fugir e queimar pontes atrás de si. Ocupados em ganhar mais dinheiro em função de coisas de que crêem precisar para serem felizes, homens e mulheres têm menos tempo para a empatia mútua e para negociações intensas, por vezes tortuosas e dolorosas, mas sempre longas e desgastantes. E ainda menos para resolver seus mútuos desentendimentos e discordâncias. Isso aciona outro círculo vicioso: quanto mais obtêm êxito em “materializar” a relação amorosa (como o fluxo contínuo de mensagens publicitárias os estimula a fazer), menores são as oportunidades para o entendimento mutuamente compassivo exigido pela notória ambigüidade poder/carinho do amor.” (BAUMAN, 2008, p. 153)

A partir dessa constatação, pode-se concluir que esse amor de redenção, elemento cativo dos filmes hollywoodianos, representa para o espectador uma forma de buscar redenção dos seus próprios relacionamentos conturbados, permeados pela busca constante do consumo e praticamente desprovidos de carinho e calor humano. Edgar Morin(1956) defende que a técnica do cinema permite que o espectador se identifique com os personagens dos filmes e com a alma das cenas, ou seja, com o afeto presente nelas. Assim, o espectador se projeta-identifica com o objetivo de viver aquilo que não pode ser vivido na realidade, satisfazendo o que ele chama de “dobro”:

“El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de si mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada em el sueño, em la alucinación, y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada, em lãs creencias, em la supervivência, los cultos e lãs religiones.” (MORIN, 1956, p. 31)



A realidade frustrante da Sociedade de Consumo faz com que seus integrantes se tornem indivíduos desesperados: querem se redimir sem entender o porquê; querem amar mas não sabem como; vislumbram o amor perfeito mas já não sabem como amar. A redenção de Steve e Kate ameniza a agonia que os indivíduos tem por não conseguirem, em suas vidas reais, se redimirem. É uma vontade enlouquecedora de que o espetáculo se torne real, pois a realidade é dura demais para ser vivida. Segundo Debord (1967):

“Não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente.” (DEBORD, 1967, p. 10)

O casal apaixonado finalmente se entrega ao amor, redimindo-se assim dos seus erros, e o filme chega a seu fim. A realidade não se alterou. Steve e Kate ficaram para trás, eram apenas parte do espetáculo. É hora de procurar nas lojas do Shopping algum produto novo, que consiga gerar inveja nos vizinhos, pois o show tem que continuar.

3 – Conclusão

A Sociedade de Consumo, que pode ser facilmente chamada também de “Sociedade de Larrys”, é um palco constante de competições. O acesso às mercadorias define o valor do ser humano para a sociedade: as pessoas são aquilo que possuem, ou que aparentam possuir.

Curioso é analisar que os indivíduos que fazem parte dessa sociedade de consumidores não conseguem perceber que eles mesmos estão sendo transformados em



mercadoria. Aqueles que possuem condições de consumir são cada vez mais pressionados a aumentarem seu padrão de renda, enquanto outros que não tem essa condição são considerados danos colaterais e automaticamente descartados, excluídos. Consumir é a única opção; outras alternativas não servem. Felicidade só pode ser alcançada na mercadoria: carinho e afeto pessoal são substituídos por um colar de pérolas. De nada valem as qualidades de Larry se ele não pode comprar o melhor carro, a melhor televisão ou a melhor casa do bairro, como fez seu vizinho Steve.

Bauman (2008) sintetiza o que é a Sociedade de Consumo:

“A sociedade de Consumidores, em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível – e uma condição de afiliação.”(BAUMAN, 2008, p. 71)

O filme “*Amor por Contrato*” cria o seguinte questionamento: é possível ser feliz na sociedade de consumo? Em entrevista recente, Lipovetsky³, quando questionado sobre o papel da moda e do consumo de luxo na sociedade atual, conseguiu abranger em sua resposta o questionamento final que nesse artigo foi levantado. É com essa mensagem que esse trabalho se encerra:

“A moda, o luxo, o consumo e o lazer são a visão materialista da felicidade, como se ela pudesse nos ser proporcionada pelo mercado. Isso é parcialmente verdadeiro. Sem dúvida, proporciona prazeres. Mas esses prazeres são a felicidade? Não! Você pode viver num palácio, ter um carrão, mas ter problemas com os filhos, no trabalho, ser infeliz. Os objetos de consumo vão proporcionar algum sentimento de evasão, mas não trarão paz, harmonia. Consumir não basta. A felicidade exige outra coisa, principalmente na relação com os outros e consigo. Quem entendeu isso faz política, se engaja em associações. É possível ter satisfação ajudando os outros, as crianças, sentindo-se útil, lutando pela ecologia. Isso não é consumo. O homem não pode se reduzir a um consumidor.” (LIPOVETSKY, 2010)

³ Entrevista concedida em 2010. Disponível em:
<http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/donna/19,209,3082515,Felicidade-nao-se-compra-afirma-o-filosofo-frances-Gilles-Lipovetsky.html>



Referências Bibliográficas:

BAUMAN, Z. *Vida para consumo – A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.

CANCLINI, N. *El consumo cultural – una propuesta teórica*; in SUNKEL, Guillermo. *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá; Convênio Andrés Bello, 2006.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. 1967; disponível em: www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html.

LIPOVETSKY, G. *A sociedade da decepção*. São Paulo: Editora Tamboré, 2007.

MORIN, E. *El cine o el hombre imaginário*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1956.



Narrativas entre a presença e a paisagem: ecos pós-dramáticos no cinema contemporâneo¹.

Pablo Gonçalo, Universidade Federal do Rio de Janeiro²

Resumo: Este ensaio aborda a relação entre o sujeito e a performance no filme *O quarto de Vanda* de Pedro Costa e no reality-show *O amor segundo B. Schianberg*, que transformou-se num filme homônimo de Beto Brant. Nesse recorte, inserimos alguns conceitos do teatro pós-dramático, como a peça-paisagem, e o debate sobre a presença como forma de inscrição de sentido e de dramaturgia. Pretende-se salientar esses dois conceitos - de presença e paisagem - como possíveis categorias para a compreensão da singularidade estética de parte do cinema contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário. Reality-show. Paisagem. Pós-dramático. Subjetividade. Cinema contemporâneo.

*Que o teatro não se torne senhor das artes
Que o ator não se torne o sedutor dos autênticos*
(NIETZSCHE, 1999, p.33)

Este ensaio pretende chamar a atenção para dois conceitos oriundos das artes cênicas para lidar frente algumas dessas singularidades do cinema contemporâneo. Nesse sentido, as noções de *presença* e *paisagem* serão compreendidas como instâncias dramáticas e dramáticas que sugerem novas constelações narrativas. São conceitos que, talvez, nos permitam revisar algumas das classificações comuns nos estudos de cinema, como opacidade e transparência (XAVIER, 2005); cinema pós-moderno, pós-clássico, dispositivos, subjetividade e objetividade e, inclusive, algumas fronteiras que dividiriam, ou mesmo mesclariam, as noções de ficção e documentário.

Percorreremos, com esse intuito, duas obras audiovisuais. A primeira chama-se *O amor segundo B. Schianberg* (2009), de Beto Brant e trata-se de um filme

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Doutorando na Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Orientador: Denilson Lopes. Mestre em comunicação pela Universidade de Brasília, UnB. Email: pablogoncalo@gmail.com.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

híbrido. Surge como um *reality-show* exibido em quatro episódios na TV Cultura. Em cena, um casal. Ela é uma artista visual. Ele, um ator. O fato é que o casal forjou-se para o filme começar – o que sugere certo ar ambíguo de criar realidades a partir de ficções - e interagiu com a câmera, a equipe audiovisual e os olhares do público.

Há diversas questões que podemos depreender desse projeto, mas nos concentraremos aqui principalmente numa: se houve envolvimento, seja fictício, seja “real”, entre Feliz (interpretado por Gustavo Machado) e Gala (Marina Previato), como este fervor se realizaria e aconteceria para a câmera? Em outros termos, pretendemos ler este filme destilando certo amor, “autêntico”, contemporâneo, pós-romântico – que seria um sentimento de auge e clímax, quem sabe – para diluí-lo entre a sua performance e sua manifestação por meio da linguagem audiovisual.

No quarto de Vanda, o outro filme que flertaremos, também é uma obra de imersão. Pedro Costa, seu diretor, passa meses sozinho no local que intitula o documentário. Ele observa sem interferir. E Vanda vive esses mesmos meses a drogar-se. Ela, sua irmã Zita e alguns amigos da vizinhança fumam heroína e picam-se incessantemente. O que vemos são falas cotidianas, bate-papos, conversas como parêntesis que separam o êxtase e a agonia que a droga desperta. Nesse filme, Pedro Costa percebe que deve buscar outra forma de atuação dos seus personagens. Não parte mais de um roteiro, nem de um arquitexto prévio. Sutilmente, ele instala sua câmera num espaço peculiar: entre ações cotidianas, banais, e momentos menores, que não chegam a ser dramáticos. Quando menos nos damos conta, acompanhamos situações que se localizam entre cenas corriqueiras e acontecimentos sutis.

Tanto em *O amor segundo B. Schianberg* quanto *No quarto de Vanda* vemos acontecimentos imediatos, num devir constante e incessante que não possuem um horizonte claro nem um objetivo preciso. Não há a aposta estética da epifania como momento de sublimação entre a busca pelo tempo perdido e certo contato com o tempo quando redescoberto. Não se trata, portanto, de construir uma verve subjetiva



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

por meio de atos de rememoração. Nesses filmes, o tempo narrativo é o tempo presente. Imediato. Como as polaróides de Andy Warhol: representações instantâneas. Em puro fluxo: puro dever. De certa maneira, essa coleção de instantes funda uma forma subjetiva e estética que muito se aproxima da obra fotográfica de Nan Goldin:

Todo ato fotográfico de Goldin pressupõe tanto a consciência de ‘ser enquanto está sendo filmado’ quanto sua naturalização. Somo midiáticos e autênticos, é sua aposta. Essa configuração do passado como snapshot que sobrevive quer enfatizar nem tanto a vida oculta na interioridade de um ‘eu’ reprimido por convenções ou traumas, não diz respeito ao diário secreto, ao inconsciente oculto, aos devaneios de sonhos, mas reflete a ação de estar no mundo, colocando em cena algo que é o salvar-se pela imagem (JAGUARIBE, 2006, p.132).

Nan Goldin evidencia esse entrelaçamento entre a experiência, a performance, a autenticidade e a imagem. Como se em cada evento essas instâncias se confundissem para conformarem uma nova forma de subjetividade na qual há um evidente ocaso da interioridade (SIBILIA, 2008; TAYLOR, 2011). Uma subjetividade urdida por uma dinâmica entre corpo e imagem, pela presença inerente aos gestos performáticos e calcada no exibicionismo.

A principal proposta desse ensaio será investigar a relação de certos elementos éticos e estéticos do teatro “pós-dramático” como uma forma de lidar com a dinâmica entre atuação e cena, performance e imagem que permeiam boa parte de certas obras do audiovisual contemporâneo. Como teatro pós-dramático compreendemos uma “estrutura de sentimento”³ (WILLIAMS, 1993, p.19) na qual a experiência cênica e teatral não está marcada nem pelo drama nem pela sua desconstrução anti-ilusionista (STAM, 2000). De certa forma, o pós-dramático é um teatro pós-brechtiano:

Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o enredo continuou sendo para ele o alfa e o ômega. Ocorre que partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um teatro pós-

³ Para Raymond Williams uma “estrutura de sentimento” revelaria maneiras harmônicas de conceber o fenômeno cênico que entrelaçariam um tripé formado pela dramaturgia, a encenação e as formas de recepção do público. Nos interessamos, neste ensaio, em esboçar uma estrutura de sentimento de teor pós-dramático tentando abordar essas três esferas, por meio dos conceitos de presença e paisagem, e seus possíveis impactos no cinema contemporâneo.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

brechtiano. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir” (LEHMAN, 2007, pg. 51).

Nessa toada pós-brechtiana poderíamos encontrar conceitos estéticos mais afins a alguns experimentos audiovisuais contemporâneos. A ênfase na performance, na presença, na paisagem e no fenômeno cênico frente a narração, por exemplo, seriam algumas características estéticas que despertaram com esse teatro dito pós-dramático, cuja origem histórica data dos anos setenta e se espalha no contexto cênico até recentemente (LEHMAN, 2007, p.131). Nessas experimentações teríamos uma composição cênica que costura-se como uma parataxe - no lugar da hierarquização dramática, na simultaneidade de vozes, numa forte dramaturgia visual, numa corporeidade e em estéticas que procuram uma certa “irrupção do real” (LEHMAN, 2007, p. 163).

Roteiros entre a presença e a escritura

Mais do que uma escrita de roteiros “cinematográficos”, oriundos de uma dramaturgia clássica, deve-se tentar apreender uma escrita específica dos dispositivos (BASBAUM, 2009). Uma forma de inscrever sensações que gera uma interação entre diversos campos, tais como a instalação arquitetônica, a dinâmica para jogos virtuais, e a delimitação de contextos cênicos, bem definidos, bem específicos (ou às vezes tão soltos como um improviso musical), para gerar performances e interações.

Essa singular preocupação com a cena, sua escrita e preparação, revela uma das principais marcas de *O amor segundo B. Schianberg*. É justamente o roteirista Mauricio Paroni, num artigo escrito para a Folha de São Paulo, quem nos indica um pouco da construção dramática e cinematográfica desse *reality-show*:

“Conduzimos (Mauricio Paroni e Beto Brant) a ideia até Schianberg, figura do livro de Marçal Aquino que nos apresentou o desafio de um “pathos” amoroso incompatível com a convenção formal. Compaixão sofrida que



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

exige uma gramática de dentro para fora das pessoas envolvidas. De dentro dos protagonistas para a cidade(...).

Escolhemos a ausência de um roteiro convencional. Deixamos de lado as cenas já escritas no papel. Michelangelo ensinou que o seu David era a ausência do excesso de mármore. Desligado o interruptor da significação, a cenografia vira ambiente, a iluminação vira luz, a fala vira conversa, a lágrima vira pranto, a pessoa vira personagem. Mas tudo permaneceu: encontro, desencontro, respeito, solidão, isolamento, reconhecimento, evolução da relação amorosa e percurso do real ao imaginário de dois seres na produção de uma obra de arte, ao final realizada” (PARONI, 2009, pg. 4)

O interessante dessa estratégia narrativa e (pós)-dramática de Beto Brant e Maurício Paroni é que elas situam-se numa posição singular - algo que não é mais um roteiro tradicional, uma peça dramatúrgica precisa e definida, tampouco se limita a regras soltas e improvisadas que marcam alguns dos documentários contemporâneos. Nesse aspecto, o roteiro desse *reality-show* não se inscreve numa série de roteiros comuns em tantas mídias audiovisuais nos quais “as condições da experiência fazem parte da experiência” (COMOLLI, 2008). Distintamente, o filme de Beto Brant se aproxima de estratégias como as de Kiarostami, que geram uma realidade de inscrição (*Close Up, Através das Oliveiras*), pois buscam um tom que atravessa os personagens e acaba por ligá-los a momentos e situações próprios a uma paisagem ou a um ambiente pós-dramático. Trata-se, nessa estratégia, de propiciar um descontrole, o qual, por sua vez, é margeado por intenções, sugestões, e uma relação com a cena mais parecida com um sussurro dramático e cênico do que uma direção ou a prescrição de um roteiro tradicional.

Não por acaso tal situação se traduz logo no ponto de partida do filme: Gustavo Machado e Marina Previato, os dois atores da obra, sequer se conheciam antes de começar as filmagens. Este contexto fica explicitado numa das primeiras cenas quando Feliz, o personagem, diz como começou a morar com um desconhecido numa república na mesma noite em que soube da sua existência. Ele se pergunta se essa confiança e este encontro não seria maluco. Nesse instante, desconfiada, Gala, a personagem, olha-o: é este o contexto em que eles se encontram. Com um agravante:



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

é mais radical, pois está lidando com um envolvimento sentimental – o amor – que tende, em termos românticos e ideais, a fugir de qualquer tipo de encenação. Com este argumento – e pouco importa se ficcional ou documental – busca-se fugir de uma concepção essencialista do amor. O que vemos nesse *reality-show* é a inscrição de corpos e sentidos que percorrem a trajetória clássica da construção do discurso amoroso.

Há, de um lado, uma desvalorização da escrita por meio da tradição dramaturgica na qual rejeita-se qualquer forma de prescrição dramática feita por um autor oculto e poderoso. Ocorre, numa direta consequência dessa constatação, uma sobrevalorização do corpo, da presença e de uma escrita – ou melhor, de uma inscrição cênica e dramática - permeada pela performance. Essa crise do texto muito se aproxima do diagnóstico feito por Derrida, sobretudo na sua leitura que faz dos manifestos de Antonin Artaud:

“Pois o que os seus urros nos prometem (de Artaud), articulando-se com os nomes de *existência*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueldade*, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele, a algum arquitepo ou arquipalavra” (DERRIDA, 2009, p.257).

Hans Ulrich Gumbrecht dá um passo além do diagnóstico de Derrida para “sujar as mãos” - conceitual e empiricamente – e tentar compreender as singularidades dos dois movimentos, sugerindo dois *idealtypen*, segundo o modelo de Max Weber. De um lado, haveria uma “cultura do sentido”, que estaria centrada no pensamento, numa subjetividade autorreferencial, na interpretação, na distinção entre significante e significado, e na inovação. De outro lado, conviveríamos também com uma “cultura da presença” - muito marcante, por exemplo, nos séculos medievais e em outros momentos da história ocidental, como nas experimentações “pré-socráticas” – na qual o corpo seria a principal referência, as coisas possuiriam um sentido inerente, material, as formas de conhecimento apostariam sobretudo na revelação, haveria uma



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

valorização do espaço como local de expressão, e apostar-se-ia mais na “eventidade” do que na inovação.

“Um mundo assim, um mundo onde as pedras estão constantemente chegando perto e onde a verdade pode ser a substância, um mundo da cultura da presença, é um mundo em que os seres humanos queiram relacionar-se com a cosmologia envolvente por meio da inscrição de si mesmos, ou seja, de seus próprios corpos, nos ritmos dessa cosmologia” (GUMBRECHT, 2010, p.109)

Ao depurar qualquer sentido, narrativo, dramático, ou mesmo metafórico, Pedro Costa nos instala a presença de Vanda, seja como Vanda, seja como personagem. Nesse aspecto, mais do que analisa-la (pólo próximo ao paradigma da clínica), compreende-la ou critica-la, esse filme nos convida a conviver com sua presença, seu corpo, sua figura adornada pela iluminação. Não há, na construção estética do filme, frestas para tipo algum de interpretação.

Personagem e paisagem

How many saints can be and land be and sand be and on a high plateau there is snow and there is made to be so and very much can be what there is to see when there is a wind to have it dry and be what they can understand to undertake to let it be to send it well as much as none to be to be behind. None to be behind. Enclosure. Saint Therese. None to be behind. Enclosure. (Gertrude Stein)

Publicada em 1923, e encenada em 1932, essa obra de Gertrud Stein é considerada um dos primeiros casos de uma peça-paisagem. No prefácio de *Four Saints in Three acts*, a própria Stein se aventura nessa dimensão apostando que a paisagem seria uma dissolução do centro do drama no personagem e sua possível comunhão com o ambiente que o envolve. O cerne da sensação dramática não estaria mais focado na construção psicológica, no conflito, nos *plots*, nas ações, objetivos e obstáculos, como postula a poética de Aristóteles e a tradição da narrativa



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

cinematográfica clássica (McKEE, 2006); (HOWARD, 1999). Na paisagem, haveria uma escolha distinta. Dissolução e paisagem, portanto, tornam-se palavras centrais nessa trama pós-dramática. Seriam forma narrativas *sui generis* que

“não procuram o envolvimento do realismo psicológico, nem o estranhamento crítico de Brecht, tampouco a abertura de Artaud para o irracional. Eles mobilizam, por sua vez, outra faculdade. (...). A palavra chave é oposição. No palco-paisagem existe pouco dinamismo de oposição, assim como não existe em Stein, nem na peça *The Blind*, de Maeterlinck. (...). O mundo teatral da paisagem é sombreado pelo contraste, mas não é organizado em torno de reviravoltas irônicas ou dramáticas, pontos de viradas brilhantes na expectativa e no quadro de percepções. Nós estamos deixando o modo dramático para trás”. (FUCHS, 1996, p.106, tradução minha)

O interessante desse modo pós-dramático emergente, de construção de personagens por meio de paisagens, é como ele engendra e traduz novas formas de subjetividades. Não estamos mais no paradigma da interioridade psicológica dos diários do século XIX. Tampouco essa forma dramática de construção da *persona* entre paisagens se aproxima de um padrão alter-dirigido (RIESEMAN, 1995), pelo fato objetivo que o ‘eu’ e o ‘outro’ pouco ou nada significam para uma paisagem. Essa metáfora da paisagem nos leva a criar um interesse pelo *campo* inteiro, pelo *terreno* e território, como um conjunto, pelo ambiente que envolve a performance e sua construção imaginária (FUCHS, 1996, p.106).

Tanto em *O amor segundo B. Schianberg* quanto *No quarto de Vanda* temos um conjunto de paisagens caseiras, ambientadas em apartamentos e quartos. Aparentemente, haveria um paradoxo: seriam paisagens muradas. No entanto, essas paisagens estendem-se por meio de imagens, sons e uma escritura propriamente audiovisual. Talvez seja por meio dessa paisagem entre quatro paredes, nesse



“território existencial” (GUATARRI, 2008), que consigamos apreender a singularidade da expressão subjetiva desses filmes.

Ao contrário da maioria dos *reality-shows* que confinam seus personagens num cenário pré-fabricado, a obra de Beto Brant optou por deixar Feliz e Gala mais soltos – próximo a um padrão pós-disciplinar, talvez - com as câmeras instaladas na casa dela, e respeitando as idas e vindas, os encontros e os momentos de solidão. No entanto, a casa não é apenas a extensão e adjetivação de Gala – é o *locus*, o território e a própria paisagem que a compõe. Sua gata que perambula pelos quartos. A disposição dos móveis e objetos que evidenciam uma casa-atelier, um local propenso a experimentação estética e erótica. Até mesmo quando vê o filme *A concepção* (2006), de José Eduardo Belmonte, cujo diálogo aborda a questão da essência de uma personalidade, é uma paisagem íntima que se constrói por meio da imagem e é assim tecida para o espectador. A personagem não é mais construída por um percurso ou arco dramático bem definido, mas, distintamente, por um mapa de sensações disperso no seu território existencial.

Por outro lado, Gala filma constantemente sua casa e seu namorado. É pela imagem que a casa-paisagem se dissolve em outras paisagens. Essa mutação fica evidente na parte final do filme, que chama-se *O amor segundo Gala*, e mostra a obra que ela foi produzindo ao longo do *reality-show*. A linguagem da video-arte e a dissolução dos padrões da imagem audiovisual convencionais também apontam para uma forma de perceber o outro embalada por uma subjetividade distinta. Na lente-retina de Gala, Feliz transforma-se num objeto de sua poética. E dessa forma, o que era amor, e poderia ser um drama psicológico, ou uma forma de criticar os laços afetivos contemporâneos (BAUMAN, 2008), flutua e evapora, com certa leveza, entre as paisagens formadas pela casa, pelas imagens filmadas e pelo fluxo de sensibilidade de Gala.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Paralelamente, a construção do “personagem” Feliz envolve seus ensaios, as cenas que costura e atua; ou quando “dirige” Gala. Como na seqüência de beijos que Feliz ensina Gala a beijar em cena. Eles beijam-se diversas vezes e o espectador fica um tanto confuso para saber qual beijo foi o do casal, qual foi o dos atores e qual seria o da cena. Arrematando a seqüência com uma irônica frase de Fernando Montenegro para o seu marido: “nunca te traí – fora de cena”. De certa forma, Feliz desdobra-se e revela-se frente ao fato de ser ator: está sempre em cena, sempre encenando, num ensaio constante. E essa incessante construção de cenas estende-se para o momento “dramático” do filme, quando os dois discutem um pouco a relação. São cenas típicas de um casal, cenas forjadas, exageradas e que alcançam um tom dramático que oscila entre o falso e o simulacro

Em *No quarto de Vanda*, de Pedro Costa, há uma composição peculiar da paisagem por meio da protagonista. Vanda fala muito. Conversa com todos que passam no seu quarto e drogam-se com ela. Essas falas, contudo, raramente possuem um tom psicológico e uma interioridade. Ainda que opaca, Vanda é o personagem que liga, por meio de uma rede de contatos, todos os outros personagens, sobretudo os homens que drogam-se nas casas da redondeza. Ela conduz o filme tecendo o mesmo fio que liga o protagonista a outros personagens num enredo tradicional, mas, paradoxalmente, dissolve-se e dilui-se na paisagem do seu bairro. De forma complementar, ela também recebe vários desses vizinhos para papear na sua cama, no seu quarto, evidenciando paisagens que ora se expandem e ora se contraem.

Mas é sobretudo pelo jogo com o som e com as sugestões sonoras, visuais e dramáticas que emergem do fora de campo, no extracampo, que Pedro Costa compõe a paisagem que circunda Vanda, seu quarto e o bairro de Fontainhas:

“O extracampo aqui não é o que o quadro corta, nem mesmo o que ele esconde, mas o que está fora da casa, fora do quarto, ou seja, uma lista de outros lugares, próximos, contínuos, mas não articulados ao campo como seu sensível prolongamento. O extracampo é aqui localizado, pode-se dizer cadastrado, já que as escavadeiras o destroem. Assim, o quarto funciona como campo; e o bairro, como extracampo. Isso equivale a dizer que ele tem um rosto, uma forma, um desenho, um destino. Por isso, falei de personagem.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

O extracampo do quarto perde toda a dimensão de invisibilidade, menos a das sombras que o alimentam. Digamos, sem medo do ridículo, que aqui o extracampo tornou-se visível” (COMOLLI, 2010, p. 97)

Ainda que sem usar o conceito de paisagem, Comolli descreve a relação que se dá entre campo e extracampo - em *No quarto de Vanda* - como se uma paisagem fosse. São espaços de fricção. Numa construção espacial que por si só causa desconforto. Ademais, temos uma câmera estática, sem movimentos, sem decupagem dentro do quadro o que gera um confinamento do espectador para olhar de maneira concentrada, sem fugas nem respiros, para o quarto e o bairro.

Essa paisagem que compõe o bairro de Fontainhas é inoculada pela destruição. Hoje, esse bairro não existe mais pois foi substituído por um condomínio popular. A câmera de Pedro Costa, portanto, também registra esse ato de esfacelamento material e simbólico do bairro. São momentos de um documentário que faz da ruína, da escavação quase arqueológica, o seu sentido poético. Nesse aspecto toda a construção espacial do filme – sua paisagem – é cadenciada por um acumamento. Um movimento entre os quadros que nos leva a redução do espaço.

É nesse ambiente de acumamento que melhor compreendemos a posição das drogas no filme. Essa sutil e minuciosa construção arquitetônica insere as drogas num fluxo contínuo entre a paisagem e os personagens. Como se fossem gestos de cumplicidade, momentos voláteis, mas imbuídos de afetos. São trocas mútuas, embora tensas, silenciosas e nervosas, pois prenhe de interesses. Tal como ocorre quando Pedro, um amigo, leva flores ao quarto de Vanda. Ele comenta que sente falta de ar, que a droga está a tirar-lhe o fôlego. Vanda, então, procura um remédio perfeito para curar seu amigo. Diz que é imbatível e, num ímpeto sincero de solidariedade, compartilha com o amigo uma droga diferente, pois é apenas uma droga lícita.

Após perambular entre Fontainhas e alguns dos seus habitantes, volta-se a Vanda. Observa-se, em seu quarto, um indivíduo consciente da sua condição. Ela tosse sem parar, raspa os restos de heroína na sua lista telefônica, enquanto escreve



um aviso em letras grandes para, talvez, ser exposto na venda: “hoje não há fiado. Só amanhã”. Há, em Vanda, um “orgulho selvagem” (COMOLLI, 2010); ou uma “revolta privada de horizontes” (COMOLLI, 2008), mas, sobretudo, uma recusa, uma resignação. Nesse sentido, as drogas soam como uma entrega e uma sina (ARTAUD, 1964). Em determinado momento Vanda conversa com um amigo negro. Ele reclama: “a vida que a gente leva que é a vida da droga”. Como se houvesse opção. No entanto, Vanda retruca: “não é a vida que a gente leva, é a vida que a gente é obrigado a ter”.

Em *No quarto de Vanda* não há salvação nem redenção pela imagem. Pelo contrário, a imagem é depurada de tal forma que desconstrói a paisagem e torna-se tão somente imagem. Se há paisagem, ela se compõe no mesmo ímpeto em que se despedaça. Ela parece esquadrihada por um desespero silencioso que liga, numa solidariedade comunitária, cada um dos seus habitantes. A paisagem é constantemente ceifada, tal como as escavadeiras a escangalhar pedaços de concreto, tal como a árvore na imagem final do filme: uma árvore só tronco, pois cortada ao meio. Um toco numa paisagem cujo devir é um esfarelar rumo a ruínas dentre outras ruínas.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Marçal: *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes*. Tome IV. Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2010.
- BASBAUM, Ricardo: *Roteiro para sistema-cinema*. IN: MACIEL, Katia (ORG): *Transcineamas*. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Zahar Editora, Rio de Janeiro, 2004.
- BECKETT, Samuel: *Complet Dramatic Works*. Faber and Faber, London, 2006.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

BORDWELL, David: *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis: *Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em Marcha*. IN: *O cinema de Pedro Costa*. Catálogo. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

_____ : *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

DERRIDA, Jacques: *A escritura e a diferença*. Perspectiva, São Paulo, 2011.

EHRENBERG, Alain: *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Idéias e Letras, Aparecida, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Culture as performance: Theater history as culture history*. Centro de Estudos de Teatro.

FLUSSER, Vilem: *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia do futuro*. Relume Editora, Rio de Janeiro, 2002.

FUCHS, Elinor: *The death of character: perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, New York, 1996.

GOFFMAN, Erving: *A representação do Eu na vida cotidiana*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Editora PUC do Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HANDKE, Peter: *Slow homecoming*. Collier Books. Macmillan Publishing Company, 1985, New York.

HOWARD, David: *Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão*. Editora Globo, São Paulo, 1999.

JAGUARIBE, Beatriz: *Realismo sujo e experiência autobiográfica*. IN: FATORELLI, Antonio & BRUNO, Fernanda (Orgs): *Limiares da imagem*:



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Tecnologia e estética na cultura contemporânea. Mauad Editora, Rio de Janeiro, 2006.

GUATARRI, Felix: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Editora 34, São Paulo, 2008.

LEHMAN, Hans-Thies: *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify, São Paulo, 2007.

LOPES, Denilson: *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Editora UnB, Brasília, 2007.

MASCARELLO, Fernando (Org.): *História do cinema mundial*, Editora Papirus, Campinas, 2006.

McKEE, Robert: *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Arte e Letra Editora, Curitiba, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich: *O caso Wagner: um problema para músicos*. Cia das Letras, São Paulo, 1999.

NICHOLS, Bill: *Introdução ao documentário*. Editora Papirus, Campinas, 2005.

PARONI, Maurício: *Para que serve uma praça?* Folha de São Paulo, Ilustrada, pg. 4, 20 de julho, 2009.

RIESMAN, David: *A multidão solitária*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1995.

SCECHNER, Richard: *O que é performance*. Revista *O percerverjo*. Número 12.

SIBILIA, Paula: *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2008.

STAM, Robert: *Film theory: An introduction*. Blackwell Publishing, 2000.

STEIN, Gertrud: *Selected Writings of Gertrud Stein*. Vintage Books, New York, 1990.

XAVIER, Ismail: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Paz e Terra, São Paulo, 2005.

TAYLOR, Charles: *A ética da autenticidade*. É Realizações Editora, São Paulo, 2011.

WILLIAMS, Raymond: *Drama em Cena*. , 1991. Cosac Naify, São Paulo, 2010



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

A Nova York de Woody Allen e o ensaio dentro de *Manhattan*¹

Paulo Favero²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Woody Allen põe a cidade de Nova York em foco e expõe os vícios e virtudes de seus personagens em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (*Annie Hall*, 1977) e *Manhattan* (1979). A partir dos estudos sobre as múltiplas possibilidades do ensaio, por Adorno, Antonio Weinrichter e Godard, e das representações das cidades, por Beatriz Sarlo, este artigo analisa a abertura ensaística de *Manhattan* e discute a representação da cidade de Nova York nos filmes de Woody Allen.

Palavras-chave: Woody Allen; ensaio; representação da cidade; Nova York.

As pessoas sempre me dizem que elas não conhecem a Nova York sobre a qual eu escrevo, que elas não sabem nem mesmo se realmente existiu. Pode ser que ela só tenha existido nos filmes, sei lá.

(ALLEN in DECURTIS, 2005: 165)

Aurélio Buarque de Holanda, renomado lexicógrafo brasileiro, definiu ensaio com adjetivos que sugerem inferioridade com relação a outras manifestações da arte ou da ciência: “*Ensaio*. [Do fr. *essai*.] S. f. Liter. Estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e/ou menor que um tratado formal e acabado.” (HOLANDA, 1975: 535). Não foi o único. Theodor Adorno manifesta que “apesar de toda a inteligência acumulada” que Simmel, Lukács, Kassner e Benjamin confiaram ao ensaio, o mesmo seria ainda difamado como produto bastardo, inferior às tradicionais formas de exposição literárias (2003: 15-

¹ Trabalho apresentado no GT - Estudos de Cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira. Graduado em Engenharia Eletrônica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduado em Roteiro de Longametragem de Ficção e Direção de Fotografia pela Escola Superior de Cinema e Audiovisuais de Catalunya, Espanha. E-mail: psfavero@gmail.com



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e25 de novembro de 2011

16). Adorno afirma ainda:

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação (...). Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. (ADORNO, 2003: 37)

Neste ensaio intitulado “O ensaio como forma”, escrito logo após o seu retorno à Alemanha, a forma ensaística é pensada por Adorno como o estilo ou a maneira de fazer filosofia que, de uma maneira geral, não só exime o texto de cair na malha prejudicial das tradições acadêmica e científica (dedutiva ou indutiva), como também permite maior precisão filosófica do que outras formas literárias.

Do século XX ao presente, o ensaio ganhou definições múltiplas, sem que se chegasse, entretanto, a uma definição consensual. “A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” – é com esta citação de Adorno que Antonio Weinrichter abre o programa da mostra “cine-ensaio” madrilenha de 2007 e posteriormente a retoma para justificar que, também no caso do ensaio filmado, não há regras nem normas, pois “cada um é um caso singular que encontra sua própria forma e cria seu próprio tema, só uma vez”.

Tratando-se de cinema-ensaio (ou filme-ensaio), Godard é referência, não só por sua produção fílmica mas também por ter sido um dos precursores em questionar a vocação original do cinema e problematizar o ensaio:

Se eu refletir um pouco [a respeito de *Duas ou três coisas que eu sei dela*, de 1967], uma obra desse gênero é quase como se eu tentasse escrever um ensaio antropológico em forma de romance, e para fazê-lo tivesse apenas à minha disposição notas musicais. (GODARD, 1968: 396)

É com Jean-Luc Godard que o cinema-ensaio chega à sua expressão máxima. Para esse notável cineasta franco-suíço, pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e25 de novembro de 2011

processada no momento posterior à captação por recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.

Antonio Weinrichter compila em seu artigo várias definições de filme-ensaio, sejam estas por força de mostras retrospectivas, festivais e museus que tentam correlacionar autores e filmes ensaísticos dentro de uma mesma categoria, ou formulações de acadêmicos, entre eles Nora Alter, Jacques Kermabon, Nicole Brenez e Alain Bergala. Ainda assim, frequentemente o ensaio no cinema é discutido exclusivamente em função da produção de algum artista renomado, geralmente do campo do cinema de ficção (Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Orson Welles) ou experimental (Jonas Mekas) e, em menor grau, do documentário (Chris Marker, Harun Farocki), mais que como gênero ou prática específica. “Estes cineastas fazem ensaios que não constituem uma categoria nem estão vinculados com uma prática ou tradição prévia, se é que esta existe. Prefere-se pensar que são artistas singulares que fazem obras singulares” (Weinrichter, 2008: 226).

É possível que o ensaio esteja presente “em determinados segmentos de um filme: um filme de ficção ou um documentário pode tornar-se parcialmente ensaístico” (Weinrichter, 2008: 245). Neste contexto, analisarei a abertura de *Manhattan* (1979), que apresenta imagens quintessenciais da cidade, enquanto o personagem de Woody Allen dita cinco versões diferentes do começo de um livro:

“Chapter One. He adored New York City. He idolized it all out of proportion.” No, make that: “He romanticized it all out of proportion. Now... to him na matter what the season was, this was still a town that existed in black-and-white and pulsed to the great tunes of George Gershwin.” Ahhh, now let me start this over. “Chapter One. He was too romantic about Manhattan as he was about everything else. He thrived on the hustle and bustle of the crowds and traffic.” [As Ike continues to talk, more Manhattan scenes are shown (...)]



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e25 de novembro de 2011

(...) “Chapter One. He adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of individual integrity to cause so many people to take the easy way out was rapidly turning the town of his dreams in...” No, it’s gonna be too preachy. I mean, you know... let’s face it, I wanna sell some books here.” (ALLEN, 1982: 181)

Uma versão é rejeitada por ser muito brega, outra muito moralista, e mais outra por transparecer raiva. Cada começo enfatiza o amor do narrador por Nova York e, em mais de uma versão, ele confessa com entusiasmo que é um romântico e que a cidade é uma “metáfora da decadência da cultura contemporânea”, concluindo que “Nova York era a sua cidade. E assim sempre seria.” (*idem, ibidem*: 182)

Relembremos por um instante a sinopse de *Manhattan*: o filme conta a história de Ike, roteirista de televisão cuja esposa o deixou para ficar com outra mulher. Agora ele está envolvido com Tracy, uma jovem, porém madura, estudante que o ama. Ele a adora, mas não acredita no futuro da relação devido à diferença de mais de vinte anos de idade entre os dois. Ele encontra Mary, amante de seu melhor amigo, que é casado: Yale, professor universitário com aspirações literárias. Ike se apaixona por Mary, mas quando Yale resolve deixar a mulher, Emily, para ficar com ela, Mary rompe com Ike. Tracy, levando sua vida adiante, fez planos para ir estudar na Inglaterra, e na hora em que está pronta para partir, Ike se dá conta, tarde demais, de tudo o que perdeu.

Aparentemente, não há nada nesta história que a vincule a Nova York. No entanto, neste filme mais do que qualquer outro, a cidade é também personagem da história. E a personagem é “A” cidade, Nova York, a cidade-turbilhão de Rafael Argullol, a “cidade que não aprendeu a envelhecer” de Michel de Certeau (2003: 21). “De fato, escolhi retratar Nova York como personagem num filme, de forma significativa, em *Manhattan*. Fiz o filme em preto e branco porque a maioria daqueles filmes com que cresci era em preto e branco.” (ALLEN *in* LAX, 2008: 347)

Este é o único filme de Allen que não apresenta título(s) no início. Um letreiro em *neon* piscante onde se lê “Manhattan”, ao lado de “Parking”, é o que se aproxima de um título. A abertura do filme é acompanhada da música *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, e apresenta uma série de curtas tomadas de Nova York: o amanhecer, a silhueta



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e25 de novembro de 2011

do Empire State Building, outros arranha-céus, estacionamentos, ruas lotadas de pedestres, a ponte do Brooklyn, os *neons* da Broadway, uma placa da Coca-Cola, vários hotéis, a Park Avenue coberta de neve, o Central Park, uma manifestação de rua. A música orquestrada cresce e entra a voz de Allen. Uma, duas, três, cinco versões tentando descrever a cidade e o seu amor por ela, e “vender alguns livros”, o que nos dá a deixa de que é o narrador/protagonista e não o próprio autor/diretor quem nos fala.

É inevitável pensar na famosa sequência de *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker, que sobrepõe na mesma tomada três narrativas com distintos sentidos ideológicos. “Eu vos escrevo de um país distante”, diz Marker no início do filme, “uma frase que se tornou célebre por expandir o campo do documentário, que até então desconhecia inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares.” (LINS, 2008: 5)

Allen usa este recurso para apresentar algumas das infinitas possibilidades de Nova York, evidenciando, mais uma vez, como é fácil manipular o discurso de forma a produzir sentido. Retomando a conclusão de Weinrichter, indicada anteriormente, de que é possível que o ensaio esteja presente em determinados segmentos de um filme, acredito que a abertura de *Manhattan* seja um exemplo de tal expressão ensaística. Esta sequência visual e musical chega a seu clímax com uma queima de fogos no Central Park, evocando a apoteose da grandeza urbana. A definição de Bill Nichols parece também encaixar-se perfeitamente a este breve ensaio de Allen: “as imagens não são (só) descritivas senão que nos fazem olhá-las e interpretá-las de forma mais evocativa que representativa” (WEINRICHTER, 2008: 243).

Reforça, ainda, o caráter ensaístico de *Manhattan* o fato de que algumas cenas foram criadas pelo processo inverso ao tradicional. Explico-me: Woody Allen já havia escolhido a música de Gershwin que iria utilizar na abertura e fez a cena para acompanhar a música. Assim como, quase no final do filme, a cena da corrida de Ike até a casa de Tracy foi escrita especificamente para acompanhar a música *Strike Up the Band*, enquanto ele corre pelas avenidas de Manhattan:

Querida um bloco de prazer musical, e uma porção de vezes estiquei as coisas para ter espaço para uma dose maior de Gershwin. É raro eu fazer isso, mas como eu



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

sabia qual música ia usar, muito conscientemente estendi cenas para criar espaço na tela para tocar a música. (ALLEN *in* LAX, 2008: 393)

Noivo neurótico, noiva nervosa (título original *Annie Hall*, de 1977) é o filme que, segundo vários críticos, marca o início da fase madura de Woody Allen, fruto de sua primeira colaboração com o co-roteirista Marshall Brickman e com o diretor de fotografia Gordon Willis. Segundo ele, até então havia feito filmes para que fossem, pura e simplesmente, engraçados, porém “queria fazer um filme com gente de verdade (...). Queria fazer um filme em que eu representasse a mim mesmo, a Diane Keaton fizesse ela mesma e a gente morasse em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma idéia muito extravagante.” (ALLEN *in* LAX, 2008: 103).

“Somente depois, quando fiz *Annie Hall*, que fiquei mais ambicioso e passei a usar um pouco o cinema. Então pude evitar tantar piadas; eu tentei fazer um filme com mais dimensões, buscando outros valores. Foi assim que eu me desenvolvi.” (ALLEN *in* BJORKMAN, 2004: 22). Foi portanto em *Noivo neurótico, noiva nervosa* que Allen tratou pela primeira vez, de forma séria, destes “outros valores”. Questões fundamentais foram lançadas neste filme, e continuaram sendo abordadas em sua obra ao longo das últimas três décadas. Sander H. Lee (1997: 49) define *Annie Hall* como uma terapia autobiográfica, e em sua análise enumera os seguintes temas filosóficos abordados no filme:

- a inquietação com questões existenciais relativas à liberdade, responsabilidade, angústia, culpa, alienação (...), má fé e autenticidade;
- uma obsessão com a opressividade da consciência de sua própria mortalidade;
- preocupações relativas a questões de gênero: relacionamentos amorosos, desejos sexuais e transformação dos papéis na sociedade de homens e mulheres;
- interesse e dúvida quanto à psicanálise freudiana como método para melhor entender o pensamento e comportamento humano.

Quanto a “usar um pouco o cinema”, foi também a partir de *Noivo neurótico, noiva nervosa* que Allen passou a efetivamente utilizar certas técnicas, a maioria simples até – explorando-as poeticamente, segundo seu biografista Eric Lax (2008: 54) –, tais como deixar o quadro vazio, com atores falando fora de cena, usar a tela repartida, mostrar



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

personagens que observam a si mesmos e legendas que revelam seus pensamentos mais íntimos.

No início de *Noivo neurótico, noiva nervosa* temos a impressão de que o personagem que fala diretamente para a câmera, anunciando que acaba de fazer quarenta anos e que está passando por uma crise, é o próprio Woody Allen falando conosco – eventualmente na condição de diretor que apresenta o filme, como já o fez Hitchcock –, e esta dúvida persiste durante o monólogo até que ele faz uma breve pausa, respira fundo e nos confessa: “Annie e eu terminamos”. Neste filme, dado o paralelismo entre a vida de Allen e a do personagem Alvy Singer, comediante, escritor e ator (de televisão), assim como em *Manhattan* e outros filmes posteriores (*Memórias*, 1980 e *Maridos e esposas*, 1992), críticos apressaram-se em rotulá-los de autobiográficos. De fato, além de ser o protagonista destes filmes, eles mostram situações que muitas vezes nos remetem à sua origem nova-iorquina, judaica, gostos pessoais ou até mesmo por relacionar-se ou ter-se relacionado com seu par feminino no filme. Mas não são matéria-prima do artista, também, suas experiências pessoais? “Como já observei muitas vezes, havia grandes questões em *Manhattan* e *Noivo neurótico, noiva nervosa* que exprimiam mais a visão do Marshall Brickman do que a minha. Mas as pessoas simplesmente não sabem que o John Wayne fora de cena é diferente de representando.” (ALLEN in LAX, 2008: 306).

Woody Allen começou a escrever *Manhattan* logo após terminar *Noivo neurótico, noiva nervosa*, portanto antes de filmar *Interiores* (1978). Muito embora o autor pareça retomar em *Manhattan* aspectos inicialmente abordados no primeiro, desta vez são fundamentalmente “temas de redenção” que estão em pauta:

Estas introduções efetivamente resumem os temas a serem explorados neste filme. Em *Annie Hall* [*Noivo neurótico, noiva nervosa*], a representação da cidade de Nova York corresponde à legítima aceitação das verdades sobre a vida, duras às vezes, ao contrário das ilusões hedonísticas de Los Angeles. Em *Manhattan*, Allen explora uma via negativa que ele teme estar contaminando tudo que ele ama na cidade e em si mesmo. (LEE, 1997: 86)

Há sempre homenagens a Nova York nos filmes de Woody Allen ambientados naquela cidade – praticamente todos até *Ponto final* (*Match Point*, 2005) quando passa a



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

filmar também na Europa. Allen admite que, sempre que tem uma oportunidade de mostrar a cidade de um jeito elogioso: mostra-a, ou melhor, monumentaliza-a – levando em conta a definição de documento/monumento de Le Goff, dada a intencionalidade do monumento:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária e involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. (...) qualquer documento é verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem”. (LE GOFF, 2003: 548)

Assim como afirmou ter controle sobre a piada, Allen também teria afirmado poder “demonstrar de maneira totalmente tendenciosa que a cidade [Nova York] era a mais bonita naquela época” (LAX, 2008: 346). Neste sentido, *Manhattan* serviu também a este propósito:

Notei que depois que fiz *Manhattan* não tinha mais a necessidade de mostrar a cidade de Nova York de um jeito pronunciadamente glamouroso. Agora, quando mostro a cidade, mostro de um jeito legal. Mas estritamente em função da trama. Só que eu tinha uma verdadeira necessidade de mostrar Nova York como uma terra das maravilhas, e satisfiz plenamente essa sensação em *Manhattan*. (LAX, 2008: 37)

Anteriormente, em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, Allen defendeu Nova York ao contrapor-la a Los Angeles. No início do filme, seu melhor amigo sugere a Alvy que se mudem para a Califórnia, onde poderiam “jogar [tênis] ao ar livre todo dia, ao sol”. Após aceitar oferta para mudar-se e trabalhar no *show business*, Rob lhe conta que está impressionado com as mulheres de lá – que seriam iguais às da *Playboy*, e com a fabulosa máquina que insere risadas “enlatadas” nas séries de televisão. Quando Annie também se muda, ela diz que Los Angeles é perfeitamente habitável. Ao contrário, Rob considera Nova York uma cidade “terrivelmente preocupada”, assim como Annie a vê como uma “cidade que está morrendo”. Só que Allen, por meio de seu personagem Alvy, desqualifica tais benesses de Los Angeles ao associá-las à alienação, ironizando a ilusão hedonística de Rob, que “deveria estar produzindo Shakespeare no Central Park em vez de *sitcoms* em Hollywood”. Igualmente, sugere que a satisfação representada pela Califórnia é tão sem sentido quanto a risada histórica de Annie no enterro de um parente.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

Com Woody Allen nos habituamos a percorrer juntos Nova York, por meio de seus filmes. Neles, Nova York se torna uma verdadeira personagem, em grande parte íntima e irremediavelmente ligada à trama. Só que Allen mostra a cidade sob sua óptica, resgatando sua memória de infância, quando morava num subúrbio de Nova York e ia de trem até Manhattan só para ir ao cinema:

As pessoas me falam: “Nós não conhecemos a Nova York que você nos mostra. Conhecemos a Nova York do Martin Scorsese; a Nova York do Spike Lee nós entendemos”. Mostro Nova York seletivamente, com o coração. [...] Ninguém vê que a Nova York que eu mostro é a Nova York que só conheci nos filmes de Hollywood com que cresci – coberturas, telefones brancos, ruas lindas, a orla, passeios de carruagem pelo Central Park. Os moradores locais me dizem: Cadê essa Nova York?”. Bom, *essa* Nova York existe nos filmes de Hollywood dos anos 30 e 40. A Nova York que Hollywood mostrou ao mundo, que nunca existiu de verdade, é a Nova York que eu mostro ao mundo, porque é a Nova York pela qual me apaixonei. (ALLEN *in* LAX, 2008: 346-347)

Apoiando-me na análise de Beatriz Sarlo sobre as distintas versões de uma cidade e à inevitável comparação entre a cidade representada e a cidade real, concluo que sua representação fílmica (assim como escrita, tal como afirma a autora) não pode ter uma rígida perspectiva realista. Mesmo frente a uma representação realista, “não se trata sempre de controlar se a cidade real foi adequadamente captada pela cidade escrita, senão entender o que significam os desvios entre uma e outra” (SARLO, 2009: 147).

Não é portanto a cidade e seus monumentos, mas todo um vocabulário de objetos do passado contidos na sua Nova York íntima, nostálgica, que Woody Allen transforma em presente nos filmes *Noivo neurótico*, *noiva nervosa*, *Manhattan*, *Broadway Danny Rose*, *Hannah e suas irmãs*, *A outra*, *Náufragos de Édipo*, *Crimes e pecados*, *Crimes e pecados*, *Simplesmente Alice*, *Maridos e esposas*, *Um misterioso assassinato em Manhattan*, *Tiros na Broadway*, *Poderosa Afrodite*, *Desconstruindo Harry*, *Celebridades*, *Trapaceiros*, *Dirigindo no escuro*, *Igual a tudo na vida*, *Melinda e Melinda* e *Tudo pode dar certo*.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23,24 e 25 de novembro de 2011

Referências

- ADORNO, Teodor. “O ensaio como forma”, in *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ALLEN, Woody. *Four films of Woody Allen*. New York: Random House, 1982.
- BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen on Woody Allen*. New York: Grove Press, 1993.
- BAILEY, Peter. *The reluctant film art of Woody Allen*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003.
- DECURTIS, Anthony. “Woody Allen”, in: *In other words: artists talk about life and work*. Milwaukee: H. Leonard, 2005, pp. 165-180.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard: articles, essais, entretiens*. Paris: Jean Narboni, 1968.
- HOLANDA, Aurélio B. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1975.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEE, Sander H. *Woody Allen's angst: philosophical commentaries on his serious films*. Jefferson: McFarland, 1997.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento, in *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003, pp. 525-541.
- LINS, Consuelo. “O ensaio fílmico e a narração em off”, in F. Morais, G. Bragança, (orgs) *O som no cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2008.
- SARLO, Beatriz. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- WEINRICHTER, Antonio: “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo”, in Jorge La Ferla (org), *Las prácticas mediáticas pré-digitales y postanalógicas*. Buenos Aires: Meacvad, 2008.



O Filme Além da Retina.¹

Renata Heinz²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

RESUMO

O artigo visa a revisitar estudos em torno de um comunicar audiovisual além do diálogo, onde adquire maior importância o *como* transmitir a história, principalmente através de técnicas audiovisuais não convencionais. É o cinema além do olhar, onde salientamos uma linguagem narrativa diferenciada da clássica hollywoodiana, adquirindo maior relevância o que acontece fora de quadro, em enquadramentos diferenciados, pelos sons ambientes e trilha (não diálogos) e pela manipulação do espaço-tempo. Através das variações desses elementos nas bandas de som e imagem de um filme, apontar a possível criação de uma atmosfera para a produção de sentidos e sensações.

Palavras-Chave: cinema; fora-de-campo; enquadramento; narrativa; som.

A comunicação no cinema sempre teve espaço nos estudos acadêmicos, mas esse artigo visa apontar estudos em torno de um comunicar audiovisual além do diálogo, onde adquire maior importância o *como* transmitir, se refere indiretamente a tecnologia dos meios, mas principalmente através de técnicas audiovisuais não convencionais. É um cinema que explora além do simples olhar, onde é mais relevante que a transparência do realismo de uma narrativa clássica, o que acontece fora de quadro, em enquadramentos diferenciados, pelos sons ambientes e trilha (não diálogos) e pela manipulação do espaço-tempo.

Essa linguagem diferente da convencionalmente tradicionalmente no cinema está longe de ser uma novidade, pode ser identificada em filmes muito anteriores a este artigo, ainda que adquiram uma roupagem contemporânea. Diretores como Gus Van Sant (*Paranoid Park*, 2007), Wong Kar Wai (*Amor a Flor da Pele*, 2000) Lucrecia Martel (*O Pântano*,

¹ Trabalho apresentado no GT – Estudos de Cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

² Mestranda em Comunicação Social pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (PPGCOM-UNISINOS). Bolsista CAPES. Orientadora: Suzana Kilp. Especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, graduada em Publicidade pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: renataheinz@gmail.com.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

2001) e Lars von Trier (*Dogville*, 2003), entre outros, fizeram de suas apropriações (intencionais ou não) desses elementos suas marcas narrativas, mais visíveis em umas tentativas que em outras, como apontaremos a seguir.

Em *Paranoid Park* (2007), Gus van Sant mescla a fotografia da câmera cinematográfica com imagens que parecem ser feitas por uma câmera caseira, a narrativa é opaca e transita entre o olhar subjetivo do personagem narrador e o olhar *voyer* do espectador pelo olho da câmera. O tempo é dilatado em diversos momentos e se dilui pelo filme em cenas alternadas. A trilha, música diegética e não diegética pontua momentos dramáticos, comentários sonoros capazes de mudar o entendimento da cena, mas não se compara ao estranhamento causado pelo silêncio, aqui entendido com ausência total de som. Não há uma equivalência óbvia da banda de som e imagem.

Já nos planos iniciais de *Amor a Flor da Pele* (2000), percebemos uma marca importante do filme, o fora-de-quadro, onde temos barulhos e falas secundárias, não traduzidas, que ajudam a criar o ambiente vivo e orgânico que envolve a história, sem que tenha demasiada importância sua literalidade, mas sim a sensação física que provoca. Podemos sentir a atmosfera criada, a angústia de coisas que deveriam acontecer, mas não acontecem, incertezas do que parece, mas não se sabe se o é. Confusão e desorientação no barulho e nas pessoas que entram e saem. Um exemplo claro do fora de quadro é quando sabemos que ela está trabalhando, ouvimos datilografar em sua máquina, o telefone tocar e o relógio do trabalho, mas não vemos a personagem. Mesmo quando os personagens vão à casa um do outro e são recebidos pelos cônjuges, além do texto e da imagem óbvia ofertada pela lente, nos importa o que deixamos de ver, mas imaginamos. Não vemos com quem falam, mas lá estão entre o que vemos, ouvimos, deduzimos e sabemos. Parecem falar com as paredes, com o nada que tentava fazer de conta que não existe, mas lá estava, nas poucas palavras, a confirmação. E com a porta fechada, do lado de dentro ouvimos entre imagens que não falam, mas insinuam: “Era sua mulher”. Fazer falar, através de imagens, de coisas que, de outro modo, não poderiam ser ditas ao ponto de criar sensações táteis poderosas, essa é a grande arte desses diretores.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

Lucrécia Martel consegue explorar aos extremos a decadência que é o tema do seu filme *O Pântano* (2001). No início do filme, uma cena na piscina, parece deslocada, de tempo e de sentido, ainda que estejamos longe de saber o que vai acontecer, temos as pistas em olhares e ouvidos atentos. A imagem dos corpos, sem rostos, jogados em cadeiras ao redor de uma piscina suja de limo, o movimento se resume a arrastar cadeiras, flácidos e quase sem vida, também o tempo se arrasta, insuportavelmente lento, incomodo e evidente. Sem sombra de dúvidas, o que sentimos é físico, independente de despertar diferentes emoções ou sentidos.

A construção depende do olhar e do ouvir, não necessariamente nessa ordem ou de igual maneira a todo espectador. *Dogville* (2003) nos dá a carga dramática dos personagens em suas interpretações, mas nos rouba a construção naturalista da realidade, se aproxima do teatro, nos desenha um cenário e fica a cargo do espectador entrar nesse jogo. Pode insinuar um estado de coisas, sem criar legendas para elas, o mistério sobrevive às significações, sempre fica algo não dito ou não mostrado, toca-se na vida sem explicá-la.

Seja através de imagens ambíguas, supressão de diálogos, tempo indeterminado, elipses e sons, esses diretores nos concedem o benefício da incerteza, uma espécie de mapa a ser decifrado individualmente pelo espectador, onde as pistas para o tesouro (sentido) é o que ele vê, ouve e sente.

Durante a Nouvelle Vague vários desses recursos foram frequentes na obra de diretores como Godard, que usou e abusou de enquadramentos diferentes (talvez até então estranhos) e inserção de imagens não diretamente ligadas ao enredo, mas que produziam uma metalinguagem cinematográfica. Antonioni teve a atmosfera como aliada em suas obras, de maneira diversa, utilizou elipses, planos longos e imagens que poderiam despertar prazer estético ou até mesmo tédio, dependendo do olhar do espectador. De outra maneira, mas igualmente relevante, o uso do som foi fundamental na obra de Jacques Tati, em *Le Vacances de Mr. Hulot* (1953), além da ambiência necessária para o humor, destacava o prelúdio de um porvir em situações constrangedoramente cômicas. Francis Ford Coppola, em seu filme *A Conversação* (1974) proporciona em sua cena inicial uma das mais interessantes experiências sonoras em um filme para grandes públicos. Destacamos assim,



que temos clareza de não haver nenhuma intenção de uma grande descoberta nessa forma de audiovisualidade, assim como ela remete a teorias e conceitos que veremos na sequência articulados de acordo com suas principais aplicações.

Amnésico, o discurso da novidade oculta completamente tudo o que pode ser regressivo em termos de representação (ocultação do estético em proveito do puramente tecnológico), ou recalca o caráter eminentemente tradicional de algumas questões, que se colocam desde sempre, como a do real (e do realismo), a da analogia (o mimetismo) ou a da matéria (o materialismo). (PARENTE, 1999, p.35)

Ao citar Gombrich, André Parente (1999) traça uma linha de aproximação com a temática do artigo, afirma que cada meio de expressão artística representa a realidade em função dos processos, sejam estéticos ou sociotécnicos, de modelagem que lhe são próprios em cada época, gênero ou autor. Alguns desses processos de modelagem ainda são encontrados deslocados de suas “propriedades originais” e utilizados em prol de uma atmosfera audio/visual que afetaria diretamente um *Flaneur*, que no conceito de Walter Benjamin é um ser óptico por excelência (PARENTE, 1999). Seria ele, atualizado e contemporâneo, capaz de montar suas imagens e narrativas entre sons, diálogos, trilhas e, ainda, imagens extra-campo? Mais que criar um cenário próprio, ser abordado por uma atmosfera particular de sensações?

Outros olhares sobre a imagem

Podemos pensar a imagem vista com “outros olhos”, menos doutrinados, a partir de pontos de vista múltiplos e enquadramentos inesperados. Afinal, ainda de acordo com Parente, o novo significa a emergência da imaginação no mundo da razão, e conseqüentemente num mundo que se libertou dos modelos disciplinares de verdade. (PARENTE, 1999, p.24) A novidade está em vermos de outra maneira a ponto de questionar a possibilidade do *como* sendo uma alternativa ao puro jogo de imagem em que o simulacro se fecha sobre si mesmo, ainda que pelas interfaces continuemos expostos às máquinas de visão. Desde a câmara escura ou da *tavoletta*, essas máquinas são



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

instrumentos que organizam o olhar, facilitam a apreensão do real, reproduzem, imitam, controlam, medem ou aprofundam a percepção visual do olho humano.

O cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. (DUBOIS, 2004, p.44)

Apesar de recorrente na arte, principalmente pictórica, foi o cinema que verdadeiramente tirou proveito do fora-de-campo enquanto recurso narrativo. Pode ser a simples continuação do campo, responder a ele e confirmar o que está nele, mas pode ainda transformá-lo, e até mesmo enfraquecê-lo dando outra potência ao que vemos ou ouvimos. Aumont (2004) nos serve de referência nesse estudo e coloca uma constatação de Bazin para complementar suas próprias considerações e colocar o quadro fílmico como centrífugo: ele leva o olhar pra longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. É enfim o sujeito/espectador que cria e “o olho é o instrumento que aprecia a justa e harmoniosa relação das massas visuais, seu peso-respectivo, seu afastamento do centro ou dos centros.” (AUMONT, 2004, p.113) Por mais que tenham sido convencionadas algumas regras do que ele chama de “gravidade visual” do enquadramento onde as bordas laterais são prioritariamente destinadas à entrada e à saída, a borda inferior é sempre, de modo mais espetacular, aquela por onde se aparece ou desaparece.

A discussão em torno de um padrão clássico hollywoodiano que se fixa na centralidade já foi explorada em textos e filmes, porém essa discussão que será deixada de lado neste artigo suscitou algumas abordagens relevantes para pensar as imagens como propomos. Um recurso de enquadramento, comum em filmes que envolvem o espectador em suspense, tem uma *mise-en-scène* em quadro que fica relegada a uma menor importância, sendo o contexto/fundo. Nesse cenário, onde importa estar lá sem mostrar, a narrativa pode ser protagonizada por um “braço”, cuja mão segura um cigarro de determinada marca. Essa personagem ocupa o primeiro plano, vazando na moldura para a imaginação do espectador. Até mesmo o que Aumont (2004) chama de “sobreenquadramento”, o quadro dentro do quadro, através de janelas, moldura e espelhos,



objetos intermediários entre o quadro da imagem, o olhar da personagem, que eles enquadram, e o olhar do espectador produz um efeito perturbador, mas também tranquilizador. Um segundo quadro que perfura a superfície ao mesmo tempo em que a reforça através da colocação em um abismo visual, diegética e retórica. Essas duas possibilidades, muito mais amplas e numerosas que as colocadas neste artigo, permitem pensar um cinema que vai além do mostrar, capaz de escorrer por suas bordas narrativas de sentidos.

Arlindo Machado (2007) reconhece que a câmera já não incorpora a visão “subjetiva” de uma (ou mais) personagens: ela se coloca de modo que essa visão de um sujeito fictício possa se tornar “legível” a um sujeito imaginário, a um sujeito fílmico: o espectador, que parece assim se tornar “senhor” do filme que assiste, com poder de visão acima da ficção enquanto realidade do filme ultrapassa o voyeurismo de uma personagem.

O fato de que todas essas variantes sobre a imagem do filme tornem suas bordas mais permeáveis, ainda que marcadas pelas escolhas do olho produtor (câmera) atento às nuances e detalhes do campo, torna mais vulneráveis as proezas do fora-de-campo.

Aliás, mesmo o fora-de-campo “imaginário” – no sentido de Burch: aquele que nunca nos é mostrado -, por mais fora-de-campo que seja, pode, se for mantido no não-visto com insistência, provocar a irrupção do fora-de-quadro, ou, ao menos, uma certa perturbação, causada pela ambiguidade de seu status. (AUMONT, 2004, p.135)

Não é difícil perceber desta forma que o quadro se define tanto pelo que contém como pelo que exclui.

Manipulação do tempo-espaço

Para tratar da manipulação do espaço-tempo nos filmes, podemos retomar a espacialização do tempo de Bergson (2006a; 2006b) como artimanha para congelar o momento. Já que o tempo real é aquilo que não cessa, precisamos parar para agir através do tempo convencional. O tempo real é aquele que no fluxo, que não pode ser parado ou



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

manipulado, somente o tempo espacializado pode ser traduzido e mensurável pela duração do movimento. A nossa percepção do tempo é, portanto, o fluxo que pretendemos trabalhar.

A manipulação do tempo no filme se dá através da manipulação do movimento dos personagens e, porque não, da câmera no tempo espacializado dentro da ficção alterando nossa leitura enquanto espectadores. De acordo com Flusser o modo como lemos o filme é afetados pelos vários níveis de tempo em que a leitura acontece.

Há o tempo linear, em que os fotogramas se seguem uns aos outros. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada imagem. Há também o tempo referente à história que o filme está contando. E provavelmente existem outros níveis temporais ainda mais complexos. (FLUSSER, 2007, p.107)

PEIXOTO (1993) afirma que a mudança de velocidade, tentativa analítica de ir mais devagar para ver melhor, é uma forma orgânica, física, de decomposição da imagem. Toma-a como algo matérico, carnal capaz de afetar o corpo da imagem, a sua matéria prima. A partir desse conceito ele retoma Dubois, pois podemos entrecruzar as imagens através da experimentação das velocidades, do *slow-motion* a seqüência dos cortes rápidos. A dilatação e a supressão do tempo sempre tiveram uma clara função narrativa no cinema. Na tentativa de reproduzir o instante pode introduzir a foto, repetindo o frame/fotograma, criando a ilusão de imobilidade capaz de congelar o tempo. É nesse tempo congelado e percebido que seria possível encontrar o eterno do momento.

O *slow-motion* permite um maior detalhamento da cena, onde o espectador tem a chance de incluir na sua leitura detalhes que do contrário passariam despercebidos. Esse fluxo mais lento pode fornecer um espaço para reflexão do que é visto ou ouvido. Esteticamente esse recurso produz uma textura na imagem justamente pela lentidão dos movimentos (dos corpos em cena ou da câmera). A supressão é a manipulação de tempo/espaço mais usual, ampla e explorada no cinema, seja para que o tempo de narrativa histórica e linear possa comportar o tempo da história contada ou para imprimir um determinado ritmo. Elipses, clipagens e aceleração da velocidade podem ser uma opção



exclusivamente estética e sem funcionalidade específica. Porém, a produção de sensações físicas é outro território, mais inóspito e aberto a inúmeras divergências.

Quando o cinema violenta a percepção habitual do tempo através de procedimentos sintáticos tais como retrocesso de ações por montagem invertida, câmera lenta ou acelerada, dilatação ou condensação de movimentos, na verdade ele está intervindo sobre a sucessão das imagens, sobre o ordenamento dos fotogramas e planos, mas nenhum desses gestos pode afetar estruturalmente a própria imagem. (MACHADO, 1993, p.102)

Uma narrativa capaz de articular as informações dadas, sugeridas, e até mesmo ausentes, reflete diretamente na construção de sentidos que um filme pode propor. Afirmar uma violência nesse processo extrapola a idéia de uma estrutura aberta e de um processo que agora, com inovações tecnológicas que alteraram a percepção visual e sonora do usuário de internet, por exemplo, se insere de maneira mais orgânica. A mudança não está na imagem, mas no código aberto pelos ruídos (visuais, sonoros e temporais) que o atravessam. A imensidão de sensações provocadas por essa abertura narrativa pode ter origem em diferentes estímulos, até mesmo contraditórios, causando confusão, desconforto, desorientação. A combinação desses elementos atingem níveis mentais e físicos incidindo diretamente sobre a maneira como percebemos o mesmo.

Os sons e a retina, construções de imagens sonoras.

Na proposta de seguir buscando referências para falar da produção de sentidos pela técnica no audiovisual, temos que pensar na utilização dos sons e então esbarramos numa quase ausência de estudos sobre o tema. Pois o que será sempre pensar os possíveis agenciamentos das imagens com as palavras e sons, estes relegados a um estatuto de secundário no foco dos estudos.

O som parece ter sua importância diminuída pela imagem. De acordo com Flusser (2007) ainda não aprendemos a ler os filmes, continuamos lendo como se fossem linhas escritas e falhamos na tentativa de captar a qualidade de superfície inerente a eles, porém problema maior é esquecer que filmes são “fotografias que falam”. O som introduz a terceira dimensão a tela, o que pode ser sentido fisicamente em sons estereofônicos. Ainda



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

que visualmente os filmes sejam superfícies, para o ouvido eles são espaciais. O som da rua chega do fundo da sala de exibição, abafado pelas paredes que se interpõem a sala de estar. A nossa direita, vizinhos do personagem gritam, um barulho na porta no centro da tela vem exatamente daí, do centro. Possível, dessa forma, visualizar espacialmente e principalmente sentir o filme. “Nadamos no oceano de sons, e ele nos penetra enquanto confrontamos com o mundo das imagens, esse mundo que nos circunda.” (FLUSSER, 2007, p.109). É essa dimensão, que muda completamente o modo de pensar e ler a superfície dos filmes.

É preciso pensar no som como produtor de imagens mentais e ainda como deflagrador de sensações que acentuam ou contrapõem imagens dadas pela tela. Peixoto (1993), no texto citado, retoma Deleuze na afirmação de que as imagens sonoras tem o poder de capturar outras imagens. Essas imagens capturadas poderiam ser outras, além das que vemos nas máquinas de visão, com os ruídos e sons fora de quadro que, diegéticos ou não, podem remeter a outras paisagens.

Queremos chamar a atenção para importância do som, que aqui tratamos como diálogos, mas também dos ruídos e barulhos que são usados para construção da *mise-en-scene* e, sobretudo ruídos de pontuação e trilhas musicais. Certamente poderemos imaginar uma mesma cena de maneiras diversas na troca desses dois últimos itens sonoros. Façamos um teste, numa cena embalada por um diálogo romântico, se inundada por uma música romântica, reforça a ideia visual do casal que se beija. Se, ao contrário, nessa mesma cena, ouvimos o barulho de passos e um som não diegético de forte carga dramática, somados a uma trilha específica, nos remete com facilidade ao suspense. A mesma cena e opções sonoras diversas podem sugerir até a apreensão imediata de um gênero cinematográfico.

O som não é apenas espacialização, ambiência e reforço narrativo da imagem, serve ainda como comentário e contraponto. Oferece não apenas uma leitura, mas um universo de sensações. Nesse sentido não podemos mais ignorar a falta de estudos que dêem a devida atenção a essa atmosfera rica de composição narrativa, como também considerar que a mesma mereça por suas próprias características um detalhamento maior que o espaço desse artigo permite.



Produção de sentidos

Retomando os autores citados até aqui podemos analisar a possibilidade de uma linguagem não clássica e ainda narrativa, num grau menor de experimentalismo que a vídeo arte, mas digerida mais facilmente pelo público. A ousadia de fazer ver entre duas imagens, entre o sonoro e o visual, o imperceptível. Como afirma Brissac Peixoto (1993), temos a superação do universo retiniano, onde a imagem não é mais constituída em função de um ponto de observação. Ainda vamos além, para buscar uma imagem que seja também sonora e além do diálogo, que tenha capacidade de despertar sensações através de uma atmosfera nem sempre convencional.

O estudo dessa atmosfera, precisa se desprender de alquimia de sensações, apesar de ainda beirar o especulativo, cheia de erros e acertos (talvez ainda mais erros) deve se abrir para uma ampla discussão a fim de validar conceitos para sua aplicabilidade nos audiovisuais. Como deixamos claro desde o princípio deste texto, essa linguagem não é nova, mas a maneira como podemos estudá-la é que pode modificar como vemos o cinema e o audiovisual enquanto potencia comunicacional. O que visamos aqui é eleger a técnica, apoiada pelos avanços tecnológicos, como produtora de imagens, sons, sensações e, conseqüentemente, sentidos.

A técnica como tratamos aqui é no mesmo sentido que Dubois aborda no seu conceito de *techné* :

... é então, antes de mais nada, uma arte do fazer humano, que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo).(DUBOIS, 2004, p.33)

A questão lógica de se dispor da técnica subjetivamente para explorar as potencias das máquinas não precisa se submeter a nenhuma tendência. O código tenta ser fechado, mas ao ser atravessado pela subjetivação gera um ruído que tem a capacidade de abrir o código e ressignificar as coisas de acordo com as demandas de usos contemporâneos. André Parente(1999) lembra que no objeto perduram os motivos do seu surgimento. Talvez tenhamos nesse *flaneur* contemporâneo o motivo de ampliar os estudos do audiovisual para



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

além da imagem vista no enquadramento que o filme nos propõe, é o motivo de permitir tensionar e transbordar os limites do visual e do sonoro convencionado como padrão comercial.

O problema na tomada de consciência desses elementos potencialmente transformadores do audiovisual é o pensamento acabar domesticado, direcionado somente as técnicas que diluem a intuição em movimentos de busca incessante do novo pelo novo. Perdemos a capacidade de nos relacionar com as coisas sem mediação, que poderia corroborar uma verdadeira inovação revolucionária no audiovisual. Nesse sentido, a afirmação de Flusser(2007) de que a imaginação manifesta-se como um gesto complexo, deliberado, com o qual o homem se posiciona em seu ambiente, pode ser aplicada aos dois lados da tela, o homem que produz e o que recebe essa produção.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da Imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed.34, 1993.

FILMOGRAFIA

AMOR a Flor da Pele (In the Mood for Love/Huayang Nianhua). Direção: Wong Kar-wai. LOCAL: Hong Kong, France: Block 2 Pictures, Paradis Films, Jet Tone., 2000. 98 min. Color

PARANOID Park (Paranoid Park). Direção: Gus Van Sant. LOCAL: France, USA: MK2 Productions, Meno Films, Centre National de la Cinématographie (CNC), 2007. 85 min. Color

O PÂNTANO (La ciénaga). Direção: Lucrecia Martel. LOCAL: Argentina, France, Spain: 4k Films, Wanda Visión S.A., Code Red, Cuatro Cabezas, TS Productions, 2001. 103 min. Color

DOGVILLE (Dogville). Direção: Lars von Trier. LOCAL: Denmark, Sweden, UK, France, Germany, Netherlands, Norway, Finland: Zentropa Entertainments, Isabella Films B.V., Memphis Film, 2003. 178 min. Color



Jogo de Cena – a ficção documental em Eduardo Coutinho¹

Renata Máximo Magalhães²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo

Este ensaio debruça-se sobre a tentativa de refletir o “fazer cinema” do diretor Eduardo Coutinho, ancorado, principalmente, no filme *Jogo de Cena*, dirigido pelo autor em 2007. Pretende-se refletir sobre os deslizamentos entre os campos da ficção e do documentário e suas nuances, levando-se em conta o atual cenário da contemporaneidade, saturado de informações e imagens midiáticas, que se entrecruzam, assim como os seus suportes.

Palavras-chave: comunicação; documentário; enunciação; ficção; narrativa.

O que me ocorre agora é que o estatuto da imagem no documentário é dito verídico e na ficção, não verídico. Isso é ambíguo (COUTINHO, 2008, p. 34).

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar La oposición entre mirar e actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeición. El espectador también actúa, como El alumno o como El docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto em otros escenarios, em otros tipos de lugares. Compone su próprio poema com los elementos del poema que tiene delante (RANCIÈRE, 2010, p. 19-20)

As últimas décadas do século XX foram marcadas por um forte questionamento dos paradigmas estéticos da modernidade e das noções de valor calcadas em pressupostos absolutos e universais. No bojo das transformações da tecnologia, os baluartes modernos foram colocados em xeque por uma tomada de consciência preconizada pelos estudos da

¹ Trabalho apresentado no GT Estudos de Cinema do VIII Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

² Mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo. Email: renata.magalhaess@gmail.com



Antropologia, que trouxeram à tona relativismos que pressupunham a contemplação da pluralidade das culturas.

As décadas de cinquenta e sessenta do século XX, com o surgimento da televisão, vivenciaram uma crise epistemológica marcada pelos questionamentos acerca da proeminência da oralidade sobre a cultura escrita ocidental. O realismo do século XIX, que pressupunha objetividade e imparcialidade na representação do real, foi desacreditado, num movimento que se iniciou nas primeiras décadas do século XX, com o modernismo.

Essas revisadas no campo científico deslizaram para o campo estético, e operaram mudanças significativas no modo de fazer cinema, a partir das últimas décadas do século XX. Este ensaio debruça-se sobre a tentativa de refletir o “fazer cinema” do diretor Eduardo Coutinho, ancorado, principalmente, no filme *Jogo de Cena*, dirigido pelo autor em 2007. Para tal, serão utilizadas as importantes contribuições do filósofo Jacques Rancière (2010), que reflete sobre a necessidade de se reconstituir a rede de pressupostos que situa a questão do espectador no centro da discussão sobre as relações entre arte e política.

Jacques Rancière (2010), em *El espectador Emancipado*, pensa a questão dos lugares não fixos e rígidos, a partir do paradoxo do espectador no teatro; tendo em vista que não há teatro sem espectador, mas sê-lo é estar separado, ao mesmo tempo, da capacidade de conhecer e do poder de atuar. O autor parte dos reformadores do teatro, Brecht, e Artaud, que associaram o teatro à ideia de comunidade vivente, em consonância com a proposta platônica de substituição da *comunidad democrática e ignorante del teatro por outra comunidad, resumida em outra performance de los cuerpos*.¹ No entanto, para Rancière, o paradigma brechtiano, que faz os espectadores conscientes de sua situação social e os converte em agentes de uma prática coletiva, e o espectador de Artaud, que abdica da posição de observador e é arrastado para a ação teatral, não dão conta da questão atual e latente das artes e da política, num contexto de simulacros e representações, a partir dos quais as pessoas lêem o mundo.

¹ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 12.



A questão da essência do teatro, reivindicada por Platão, é retomada em Guy Debord (1967) e sua crítica ao espetáculo. O autor, que escreve em meio às inovações tecnológicas e a proliferação das imagens técnicas, denuncia a contemplação da aparência, separada de sua verdade. *Asy, no hay contradicción entre la crítica del espectáculo y la búsqueda de un teatro devuelto a su esencia originaria.*² Segundo Rancière (2010), e isto traz à tona questões pertinentes para este ensaio, convém reavaliar as oposições rígidas e separações, separações estas que iluminaram a cena cinematográfica a partir da década de setenta do século XX, com a voga do documentário e da estética da presença, e a condenação da ficção.

A cultura moderna ocidental e sua pretendida objetividade foram minadas aos poucos no campo artístico. Desde o início do século XX, começou-se a valorizar dimensões que se contrapunham às convenções modernas e aos valores burgueses. Desse modo, imprimiu-se na literatura, nas artes e no cinema uma luta contra a racionalidade pragmática, num verdadeiro “bota abaixo” das referenciais modernos de tempo, narrativa e espaço.

Novas maneiras de vivenciar as temporalidades emergiram no contexto de transformações tecnológicas e globalização, o que viabilizou, em consonância com a onda de relativismos preconizada pelos estudos antropológicos, o declínio das macronarrativas e a valorização das micronarrativas, relatos de pessoas comuns, com histórias comuns. Importante ressaltar que essas micronarrativas servem também como modo de reconstituir e recuperar identidades, num mundo marcado pelo esvaziamento do tempo, em oposição à temporalidade linear moderna.

Em meio ao debate sobre o “outro” trazido pela Antropologia e a consideração da narrativa como mediação simbólica, observa-se a consolidação de uma estética da presença, que valoriza a proximidade em detrimento da distância. Nesse momento foi produzida uma série de documentários, ancorados no indivíduo, numa tentativa de eliminar distâncias e dar voz àqueles que estiveram por tanto tempo calados, àqueles que foram excluídos pela cultura ocidental moderna, baseada na escrita e na economia escriturística, da qual fala Michel de Certeau (2001).

² RANCIÈRE, Jacques. *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 14.



Roger Chartier (1999), em *A Ordem dos Livros*, recupera a história do livro e da leitura na *Época Moderna*³ para pensar a revolução anunciada, que faz a passagem do livro para o texto eletrônico. Segundo o autor, o novo sistema literário, viabilizado pela implementação da cultura impressa, criou novas formas de sociabilidade no Antigo Regime, momento em que o homem nasce como sujeito dos textos. Começa-se, assim, a pensar a questão da enunciação, que séculos depois será revisada, numa passagem da terceira pessoa objetiva e imparcial, aclamada pela modernidade, para a primeira pessoa, defendida pelos documentaristas da década de setenta do século XX, e pelos estudiosos que proclamaram o fim dos valores universalistas e questionaram a noção de progresso moderna.

Com a evolução das tecnologias da imagem e o receio da ficcionalização do mundo, condenou-se o estatuto da ficção e valorizou-se o documentário. O fazer documental fora visto como menos mediado e mais próximo do real. A descrença na capacidade de representar o real, através da objetividade moderna, instaurou, desde a primeira metade do século XX, uma crise das representações, que desencadeou a valorização da proximidade e a desconfiança da terceira pessoa imparcial. Valorizou-se a precariedade, pois menos mediada, transportou-se a ancoragem para o indivíduo, em contraponto com as totalizações operadas pela modernidade.

Eduardo Coutinho dirigiu inúmeros documentários, entre os quais, *Cabra Marcado pra Morrer*, 1968, figura entre os mais conhecidos. O diretor realizou muitos desses documentários em meio ao cenário de valorização da proximidade, descrito anteriormente. *Cabra Marcado pra Morrer*, foi efetivamente, segundo Ismail Xavier (1984), um filme que encerrou o período que marcou a tradição do Cinema Moderno brasileiro, que articulava dimensões da estética com questões políticas nacionais. Os próximos filmes do diretor serão centrados no presente das situações e dos personagens filmados.

Eduardo Coutinho não é partidário da transparência do real, e defende a dimensão ficcional dos seus documentários. Desse modo, torna-se interessante a reflexão de seu trabalho para este ensaio, pois traz à tona a questão dos lugares não fixos, que propõe Rancière (2010), e o inter cruzamento de linguagens, tão caro ao momento atual de produção

³ Também conhecida como Antigo Regime, que vai dos séculos XVI ao XVIII.



artística, que desliza entre os seus diversos campos, num contexto capitalista de produção e circulação de mercadorias e bens culturais, e flexibilização de fronteiras.

Em *Jogo de Cena*, 2007, são dissolvidas as distinções tradicionais entre ficção e documentário. Os alicerces do documentário de entrevista, baseados na fidelidade da enunciação, serão abalados pelo diretor. No filme, a autoria dos relatos perde a importância, tendo em vista que a mesma história é narrada por atrizes conhecidas e não conhecidas. O que salta aos olhos em *Jogo de Cena* é justamente o deslizamento do documentário para a ficção e a diluição entre interpretação e depoimento, reduzindo a distância entre espectador e ator.

Segundo Vera Follain (2011), em *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema*, no filme, todos estão no palco e os espectadores do reconstituem a platéia; *pode-se dizer, então, que, no filme de Coutinho, a dimensão ficcional se recupera nos interstícios da construção em abismo, através dos quais nos percebemos como espectadores que assistem a um documentário que encena o esvaziamento do lugar do público, doravante colocado sob a mira do olho-câmera, chamando a representar a si mesmo.*⁴

Jogo de Cena faz parte de uma leva de filmes realizados recentemente, e que operam na fronteira tênue entre os campos da ficção e documentário, como *Serras da Desordem*, 2006, de Andrea Tonasci, *Santiago- Uma reflexão sobre o material bruto*, 2007, de João Moreira Salles. O lugar da enunciação, que confere veracidade ao documentário, é abalado no filme de Coutinho, pois o diretor desvincula as experiências vividas pelas personagens de suas vozes, tendo em vista que a mesma história é narrada por mais de uma mulher, por atrizes conhecidas e não conhecidas.

O filme de Coutinho retoma a discussão sobre a distância entre o eu e o outro, a mesma distância que se pretendeu abolir pelos antropólogos e estudiosos do século XX, questão cara aos questionadores das noções modernas, e trazida para o campo do cinema, com o *boom* dos documentários de entrevista, que deram a voz ao outro e valorizaram a

⁴ FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: & Letras, 2011. pp. 95-96.



proximidade. Segundo Rancière (2010), a questão que se coloca é desfazer oposições, não se trata de dar a voz ou falar por alguém, trata-se de conceber a fluidez dos lugares, em tempos mais flexíveis. *Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de La misma historia.*⁵

A estética da presença, materializada nos documentários realizados a partir da década de setenta, pretendeu fazer frente às mediações que estariam desrealizando o mundo. No entanto, “dar a voz ao outro” passa, segundo Vera Follain (2011), a ter um valor em si, e pode ser usada como objeto de dominação. A questão que se coloca pertinente não são as atribuições de funções, lugares e linguagens, mas a não-rigidez desses lugares. Há que se levar em consideração que narrar ou filmar já é ficcionalizar, e que a dimensão ficcional está presente em todos os documentários.

Em entrevista concedida à Felipe Bragança, sobre a criação de um espaço, que era o não-lugar, em *Jogo de Cena*, Coutinho afirma: É o próprio lugar de tudo, não é? Porque é o lugar onde todos os lugares documentados estão, de certa forma: o teatro, a platéia. Você explicita que, na verdade, em cada filme, quando a gente fala, a fala é um lugar de encenação... Algo que eu sentia que nem todos entendiam nos meus filmes e eu resolvi deixar claro (COUTINHO, 2008, p. 193).

À guisa de conclusão, este ensaio pretendeu levantar algumas questões caras à produção cinematográfica contemporânea. *Jogo de Cena*, 2007, do diretor Eduardo Coutinho, permitiu refletir alguns pontos importantes, tais como a crise das representações, instaurada nas primeiras décadas do século XX, a voga dos documentários de entrevista nos anos setenta, o declínio dos paradigmas da modernidade, e a questão do deslizamento dos campos artísticos e das fronteiras anteriormente rígidas, como ficção e documentário, espectador e ator, cinema e teatro.

Referências

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 23



VIII POSCOM
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio
23, 24 e 25 de novembro de 2011

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: UnB, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder- a inocência perdida: televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO: & Letras, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.