



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

MICHAEL PEIXOTO

CINEMA DO OLHAR

Reflexões sobre a autoria cinematográfica

Brasília, 2010



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

MICHAEL PEIXOTO

CINEMA DO OLHAR

Reflexões sobre a autoria cinematográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social, pela linha de pesquisa Imagem e Som.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Siqueira Montoro

Brasília, 2010

MICHAEL PEIXOTO

CINEMA DO OLHAR

Reflexões sobre a autoria cinematográfica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social da Universidade de Brasília,
e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro
Orientadora
FAC/Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Membro Interno
FAC/Universidade de Brasília

Prof. Dr. Denilson Lopes
Membro Externo
ECO/Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para minha mãe.

Para Arduino, Antonio e Ana,
as minhas “pequenas porções de ilusão”.

AGRADECIMENTOS

Ao Rafa, pelo carinho e paciência.

A Hannah, pela companhia constante.

A Tânia, por acreditar na pesquisa
e por ter me possibilitado a experiência
indescritível de lecionar cinema.

A Rosane Porto, Mário Pereira e Gustavo de Castro,
professores que provocaram revoluções intelectuais.

Aos companheiros do mestrado:
Braz, Gabee, Beta, Dany, Barba e Rômulo,
pelas discussões calorosas.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Em especial, ao Rodrigo (em memória),
que, em uma das muitas tardes cariocas,
entre seus relatos de banhos na piscina de Carmen Miranda
e jantares ao lado de Marlon Brando,
me ofereceu um tesouro:
uma coleção de cadernos amarelos de cinema,
sem os quais esta pesquisa não seria a mesma.

“A única maneira de receber uma criação é criá-la de novo
e talvez recriar-se com ela”

(Roberto Juarroz)



O CINEMA É UMA QUESTÃO DE OLHAR



RESUMO

PEIXOTO, Michael. **Cinema do olhar: reflexões sobre a autoria cinematográfica**. 2010. 170f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2010.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

Defesa: 26/02/10

O presente estudo teve como objetivo remontar o percurso histórico do conceito de autoria cinematográfica a partir da noção de circuito autoral estabelecido entre diretor e receptor e tendo como eixo central a obra audiovisual. Para tanto, buscou-se aprofundar nas múltiplas leituras e adaptações que o conceito sofreu no decorrer da história do cinema, centrando o foco em três principais momentos: a *nouvelle vague* (enquanto tentativa de transpor para a prática os pressupostos da “política dos autores”), o cinema novo brasileiro (que adaptou o conceito de autoria do cenário europeu para o contexto brasileiro) e o “cinema de poesia” (o manifesto pasoliniano no qual o autor era a figura central). Priorizando a obra como fonte autoral, a pesquisa, de abordagem reflexiva e exploratória, investiga as estruturas proposicionais da *mise-en-scène* que atravessam todos os processos do filme na tentativa de transpor um pensamento para as telas e refletir sobre a multiplicidade do pensar, fazer e experienciar cinema.

Palavras-chave: Cinema; Autoria cinematográfica; Obra audiovisual; Circuito autoral.

ABSTRACT

The present study aims at tracing the historical background of the concept of cinematographic authorship from the notion of “authorial circuit” which is established between director and receiver, having the audiovisual work as a centerpiece. This is why, we dug into multiple readings and adjustments of the concept in the course of film history, focusing on three important moments - the nouvelle vague (as an attempt to put into practice the assumptions of the “authors’ politics”), the Brazilian New Cinema (which adapted the authorship’s conception from the European scene into the Brazilian context) and the "poetic cinema" (the ‘pasolinian’ manifest, in which the author was the central figure), in order to put it into perspective for contemporary usage. Prioritizing the cinematographic work as a source or authorship, the research itself is more reflective and exploratory than conclusive ones, it investigates the propositional structures of mise-en-scene, going through all the processes of the film in an attempt to put all thoughts into the screen and reflects about the multiplicity of thinking, doing and experiencing cinema.

Key-words: Cinema, Cinematographic authorship; Audiovisual Work.

Sumário

Apresentação	10
O processo de pesquisa, a pesquisa em processo	15
Capítulo 1: ESCREVER COM A CÂMERA	
1.1 O cinema entre a arte e a indústria	21
1.2 As primeiras ondas autorais	24
1.3 Uma certa tradição de qualidade	33
1.4 O método da cinefilia	39
Capítulo 2: O CINEMA QUE DEVOLVE O OLHAR	
2.1 A <i>nouvelle vague</i> e a modernidade cinematográfica	46
2.2 Da teoria à prática : a revisão dos conceitos	62
2.3 Fazer cinema é ir a um encontro	65
Capítulo 3: NOVOS CINEMAS NOVOS	
3.1 Da política do cinema ao cinema político	85
3.2 A política autoral no Cinema Novo	89
3.3 O cinema (autoral) de poesia	98
Capítulo 4: REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS	
4.1 Um diálogo de videntes	113
4.2 A retomada da autoria	120
4.2.1 Um olhar para o cinema do tempo amarelo	127
4.2.2 Um olhar para o cinema do espaço lúdico	142
Perspectivas finais	157
Referências bibliográficas	161
Referências cinematográficas	168

APRESENTAÇÃO

Em toda a história do cinema, jamais houve consenso sobre a questão da autoria. Quem é o autor da obra cinematográfica? O roteirista? O diretor? O montador? Quais são as suas atribuições? Até onde vai o seu controle sobre a obra? Ainda que sejam interrogações que volta e meia apareçam no decorrer deste trabalho, não é meu objetivo aqui respondê-las de forma conclusiva, já que as mesmas não se prestam à respostas absolutas e variam de acordo com os momentos históricos do cinema.

Os dicionários afirmam que autor é “aquele que é a causa primeira ou principal”. Pois bem, como será exposto no decorrer do trabalho, no cinema, esta afirmação nem sempre é verdadeira. Em grande parte dos casos, a autoria cinematográfica é entendida como tradução, leitura, transmutação. É a partir desta perspectiva que se delineia a pesquisa: explorar a autoria enquanto uma questão do olhar, interpretação e recriação.

O foco estará voltado para a figura do diretor de filmes. É ele o autor de cinema? Poderia ser o roteirista, o fotógrafo, o cenógrafo, o ator. E por que não? Os próprios defensores da política autoral no cinema não descartavam estas possibilidades. A opção por estudar a autoria através da figura do cineasta se justifica pelo interesse em investigar a *mise-en-scène* cinematográfica, enquanto espaço no qual o filme adquire vida autônoma, além das palavras do roteiro, além da imaginação do diretor; e transforma-se em obra, para enfim ser recriado, transformado, negado ou aceito por outros olhos, também eles autorais.

Avançando a primeira perspectiva desta pesquisa – explorar a autoria enquanto olhar; busco compreendê-la enquanto olhar em circuito. Sendo assim, a autoria vai muito além de uma auto-expressão por meio dos filmes. A autoria implica a proposição de uma experiência. Se em determinados momentos da história da arte em geral, esta experiência esteve relacionada diretamente com a criação; no cinema, uma arte vinculada desde sempre com a indústria e o mercado (como será melhor desenvolvido no capítulo 1), a experiência prescinde menos da criação legítima e mais da postura reflexiva.

Neste sentido, a autoria compõe um circuito que surge com um olhar questionador que excita um outro olhar igualmente questionador, seja sobre a realidade, os esquemas sociais, ou mesmo sobre o próprio cinema.

Seguindo por este viés, a auto-expressão por meio dos filmes se distancia dos relatos auto-biográficos. Ainda que seja um caminho curioso e uma possibilidade não menos interessante de direcionar o trabalho, não é o que instiga esta pesquisa. Por isso, busco privilegiar mais os conceitos e menos os indivíduos (autores), ainda que ciente da importância destes últimos para o desenvolvimento das problemáticas apontadas.

Também por isso, a abordagem se distancia da figura dos autores enquanto artistas-celebridades, objetos de culto. Inevitavelmente, nomes já tão conhecidos aparecem no decorrer do texto... Godard, Truffaut, Hitchcock, Glauber, Pasolini; porém o que menos é focado aqui é o cinema **de** Godard, **de** Truffaut, **de** Glauber Rocha, **de** Pasolini, entre outros, mas sim uma postura diante do cinema, envolvendo formas de trabalhar a imagem e o som que indicam um pensamento, uma maneira de “colocar em cena” um olhar que abre um diálogo, permitindo o circuito de se realizar. Sendo assim, o autor aparece menos como nome próprio e mais como instrumento da autoria.

Parto da perspectiva de que não é a intenção provocativa de um cineasta que indica a sua autoria, muito menos o seu nível de ruptura com os cânones estabelecidos. Não é “ser moderno”, fazer “filmes modernistas”, o que corre o risco de cair facilmente em um discurso “de tendência”. A autoria está relacionada com uma forma de entender cinema, justamente por isso começo o trabalho buscando desvincular o caráter autoral da obra de um suposto “cinema de arte”. Entre a arte e a indústria, a autoria não perde sua ligação com o mercado, muito menos com o público. Reitero assim novamente a importância do circuito, priorizo mais o diálogo e menos a restrição classificatória.

A proposição de múltiplas experiências a partir das opções estéticas que deflagram na obra audiovisual um olhar questionador, e que por isso buscam menos esclarecer (como tem por objetivo os filmes que reproduzem incessantemente as convenções de linguagem) e mais estimular o elemento reflexivo e desestabilizador, é aqui apontada como esta possibilidade de diálogo. De acordo com Lopes, a experiência estética tem por função “retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, passivamente transmitida; ela acontece para recriar, potencializar outras vivências” (2007: 26).

A ideia central deste trabalho gira em torno da percepção de que diretor e receptor formam um circuito em torno da experiência audiovisual (de recriação, de questionamento e de instabilidade) estimulada pela obra autoral. Dessa forma, são interdependentes e complementares, mesmo que cada um faça uma leitura absolutamente distinta da mesma obra. Consequentemente, a autoria é entendida não como uma imposição de sentido ditada pelo autor, mas sim uma abertura para as múltiplas possibilidades da experiência audiovisual. Isto se dá a partir da exploração de um olhar, uma poética, um pensamento, qual, ao se evidenciar, coloca em questão uma postura, seja de choque ou mesmo de pura afetividade, abrindo assim um diálogo e impulsionando o circuito.

Em consonância com esta perspectiva, o objetivo principal desta pesquisa é remontar o percurso histórico do conceito de autoria no cinema a fim de compreender como, em cada momento estudado, se estabeleceu este circuito dialógico. Para tanto, a investigação centrará seu foco nas estruturas proposicionais da *mise-en-scène*, desde os recursos de estilo objetivos e mensuráveis como as diversas técnicas de reflexividade e os tipos de montagens, entre outros, até noções bastante subjetivas como a ideia do “filme subterrâneo” e a compreensão da filmagem como um “encontro”.

Desmembrando este objetivo principal em outros específicos, buscarei:

(1) sistematizar os princípios básicos e o contexto das principais teorias do cinema e dos movimentos estéticos que buscaram aprofundar o conceito de autoria;

(2) apontar, dentro destas teorias e movimentos, os recursos próprios da *mise-en-scène* que estabelecem o “circuito autoral”, ou seja, que deflagram um olhar e uma postura questionadora e reflexiva quanto ao meio e ao contexto; e

(3) promover análises interpretativas de alguns destes recursos em filmes relacionados aos movimentos cinematográficos analisados, a fim de dimensionar a multiplicidade dos olhares envolvidos.

A pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro deles busco desvincular a ideia de autoria de um certo cinema “de arte”, tomando esta como uma classificação simplista e pouco relacionada ao caráter artístico da obra, o que se evidencia desde a criação deste subgênero lá nos primórdios do cinema, como aponta Arlindo Machado (2007). Apresento as primeiras aproximações entre autoria e cinema realizadas na teoria, por meio de Rudolf Arnheim, ou mesmo na prática da realização e da produção fílmica, no contexto das vanguardas européias, assim como a partir do artigo pioneiro de Alexandre Astruc. Tanto a teoria quanto a prática serviram como referências para a formação da “política dos autores”. Ainda que fundada em propostas polêmicas devido seu radicalismo e uma certa “cegueira” em relações aos fatores complexos dos filmes, foi na “política” que se resenhou alguns preceitos básicos para entender a autoria no cinema, como a reconfiguração do conceito de *mise-en-scène*, a valorização da memória cinematográfica e a técnica enquanto suporte para a expressão de um olhar.

No segundo capítulo problematizo a perspectiva moderna no cinema a partir da crise da imagem-ação e a emergência da imagem-tempo, que compõe um regime de imagens cristalinas, em contraste ao regime de imagens orgânicas que prevalecia no cinema narrativo clássico, hegemônico até então. Busco assim relacionar os conceitos desenvolvidos por Deleuze (2005; 2007) com os recursos estilísticos criados ou aprimorados em filmes da recém-formada *nouvelle vague* francesa, entendida aqui não só, mas também como a tentativa de transpor para a prática os pressupostos da “política dos autores”. Se a passagem da teoria para a prática não se deu de forma tão natural quanto se acreditava, busco explorar as dificuldades desta transposição, que ocasionou a flexibilização de muitas das premissas da “política dos autores”, em especial no referente ao “autor total”, à colaboração da equipe técnica e à relação com o roteiro.

No terceiro capítulo o foco sai da França e se volta para a formação dos vários cinemas novos, sob a influência da *nouvelle vague*. Destaco o caso do Cinema Novo, que adaptou a “política dos autores” para o contexto brasileiro da época, os anos 1960. Tomando como base os escritos de Glauber Rocha, sem dúvida o maior polemista da questão dentro do movimento cinemanovista, abordo as suas tentativas de atribuir ao autor a responsabilidade de

criar uma cultura cinematográfica e ser porta-voz da sociedade. Também no terceiro capítulo anuncia-se a exploração pelo cinema da surrealidade poética, defendida pelo cineasta espanhol Luis Buñuel, assim como o “cinema de poesia”, teorizado por Pasolini a partir de 1965. Neste, a autoria é peça-chave, visto que os filmes são dotados de dupla natureza e espelham a imersão do autor na alma da personagem, fazendo emergir a poesia a partir da “ambivalência excitada” dos dois olhares. Os instantes poéticos definidos por Bachelard são utilizados como canal de ligação das perspectivas de Buñuel e Pasolini.

O quarto e último capítulo reúne uma série de reflexões sobre a perspectiva autoral na contemporaneidade, desde a situação da autoria em um suposto cinema pós-moderno até a “retomada” da discussão do conceito no contexto brasileiro. A trajetória de reflexão sobre a autoria finda em dois ensaios analíticos-interpretativos-autorais de quatro obras audiovisuais, a fim de explorar olhares que excitam experiências questionadoras do pensar cinema no cenário brasileiro contemporâneo, deflagrando menos a figura do autor e mais estimulando o circuito autoral.

O PROCESSO DE PESQUISA, **A PESQUISA EM PROCESSO**

De acordo com Bachelard, “toda cultura científica deve começar por uma catarse intelectual e afetiva” (1996: 24). No entanto, a primeira experiência (da observação), ainda que propulsora de um olhar desconfiado sobre o empírico, normalmente acaba por se configurar como um obstáculo inicial para a pesquisa.¹ É preciso então ir além dos preconceitos e das ideias pré-concebidas para dar impulso ao conhecimento, visto que “o ato de conhecer dá-se contra um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos e superando o que, no próprio espírito, é obstáculo à espiritualização”(1996:17).

Não é o caso de voltar à estaca zero, até mesmo porque nos é impossível zerar o conhecimento. Assim, o processo de negação dos preconceitos e das ideias do senso comum não deve ser entendido como uma premissa, mas como o resultado do questionamento e do constante confronto com as teorias e os conceitos. Da mesma forma, no processo de realização de uma pesquisa científica, é preciso estar em constante vigilância para não aprisionar o empírico em uma esfera de conceitos que o impossibilitam de respirar e estabelecer diálogo com o lado de fora.

A ciência moderna é sim excêntrica (gira em torno de si mesma), porém não podemos perder de vista que ela se alimenta do que lhe é externo (o social), que igualmente se utiliza da ciência para sua formação. Mediante esta perspectiva, Bachelard defende a noção de circuito, quando a busca do pesquisador deve ser “colocar a cultura científica em estado de

¹ A esse obstáculo, semelhante a outros que aparecem no decorrer da pesquisa e que são causas de estagnação e até mesmo regressão do trabalho científico, Bachelard (1996) denomina “obstáculos epistemológicos”. Vale ressaltar que tais não são externos ao pesquisador, mas sim se processam na “formação do pensamento científico”, a partir do desconhecimento ou mesma da falta de questionamento constante do pesquisador quanto aos seus limites.

mobilização permanente; substituir o saber fechado e estático por um conhecimento aberto e dinâmico; e dialetizar as variáveis experimentais, oferecendo assim à razão razões para evoluir” (1996: 24).

O conceito de autoria, como foco deste estudo, devido uma série de apropriações para fins diversos, traz consigo uma carga pesada de preconceitos, gerando um mal-estar em sua utilização, principalmente no âmbito acadêmico. Seguindo a perspectiva bachelariana, tais preconceitos não serão descartados de imediato nesta pesquisa, mas por diversas vezes questionados e colocados à prova. Volto a citar Bachelard no que se refere a busca do pesquisador em estender o olhar sobre o empírico: “O homem movido pelo espírito científico deseja saber, mas para, imediatamente, melhor questionar” (1996: 25).

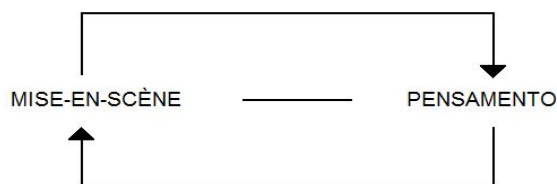
Caminhar no terreno arenoso da autoria é aqui encarado como um desafio. Muito provavelmente noventa e cinco por cento dos questionamentos e dos olhares de apreensão sobre esta pesquisa seriam amenizados se o termo “autoria cinematográfica” fosse substituído por um outro de melhor aceitação. No entanto, foi munido deste espírito questionador, tão bem defendido por Bachelard, que se resolveu encarar de frente este tema normalmente considerado obscuro. Não há de se negar a sua obscuridade, o que ficou evidente já no processo primeiro de investigação. Muito por isso, o foco inicial da pesquisa – destacar índices de autoria em determinados cineastas e filmes; foi perdendo a sua razão de ser já durante o levantamento dos dados primários.

A “catarse intelectual e afetiva”, apontada por Bachelard como base da primeira experiência (da observação), tornou-se efetivamente um obstáculo epistemológico e, constantemente questionada, acabou por abrir uma nova perspectiva para o trabalho. Ao constatar este “obscurantismo” que envolve o conceito de autoria cinematográfica, houve a necessidade de empreender uma exploração mais detalhada à sua concepção e evolução. Não no sentido de esclarecer as suas ambiguidades e contradições (que são muitas), mas sim no intuito de contemplá-las e confrontá-las.

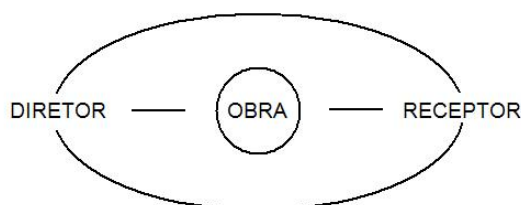
Entendendo a pesquisa científica como um processo construído no seu transcorrer e influenciado por escolhas tanto objetivas quanto subjetivas, optou-se por um recorte, menos como uma simplificação mutiladora e mais como uma chave de entrada, um princípio de abordagem. Assim, a *mise-en-scène* enquanto potencializadora de um circuito autoral apresenta-se como este canal de acesso aos momentos históricos nos quais foi problematizado de forma mais intensa o conceito de autoria.

Este circuito autoral se dá em dois níveis. Em ambos os casos, a obra audiovisual concentra-se como eixo onde se verifica o processo. O primeiro nível do que intitulo aqui circuito autoral acontece na circularidade entre pensamento e *mise-en-scène*. Como será desenvolvido no trabalho, a partir de determinado momento da história do cinema, o período que se convencionou chamar de “cinema moderno”, buscou-se problematizar a câmera como ferramenta de escrita, ou melhor, como um instrumento através do qual o pensamento pode ser escrito de forma direta sobre a película. Não que até então isto não fosse possível, porém houve um momento de reflexividade no qual esta perspectiva tornou-se mais consciente.

A *mise-en-scène* teve seu conceito reformulado e em sua composição passou a integrar a possibilidade de expressar olhares sobre o mundo e as coisas. A partir de então, a *mise-en-scène* passou a definir um estilo e a câmera a apresentar proposições, pontos-de-vista, ideias. Assim, o circuito se faz presente na forma de um pensamento que impulsiona uma *mise-en-scène*, que, por sua vez, se desdobra em pensamento.



O segundo nível do circuito autoral é consequência deste primeiro. Nele, diretor e receptor são figuras complementares que estão interligadas pela obra. Se a autoria está na obra, diretor e receptor orbitam em torno da mesma, em um empreendimento reflexivo de recriação constante. Pensando no circuito, a autoria não é imposta, mas sim excitada; não é horizontal, mas sim circular; não demanda necessariamente um processo de criação legítima, mas sim de recriação a partir de uma reflexão instigada e permitida.



Pensar a autoria cinematográfica por meio de circuitos estimulados pela obra, em consonância com a perspectiva de investigação em prol de um saber dinâmico e um conhecimento aberto, aproximou a pesquisa dos estudos do método da complexidade desenvolvidos por Edgar Morin.

A complexidade é colocada por Morin (2008) como um *a-método*, se comparado com o *método cartesiano*², já que propõe rupturas no referente ao planejamento prévio de todas as etapas da pesquisa – delineando-se no processo e não antes dele; assim como na defesa da extinção das “falsas transparências”, tecendo uma crítica tanto à ideia de objetividade quanto à certeza ou “verdade” científica.

O método da complexidade permite assim explorar as contradições dos objetos teóricos e/ou empíricos sem a necessidade de esclarecê-las em sua totalidade, no intuito de encontrar uma verdade; atuando de uma forma muito mais proposicional e reflexiva de sua dimensões e pontos de contato entre a objetividade de suas características específicas e a subjetividade de suas relações com o meio social e metafísico.

Partindo da constatação de que a realidade transborda por todos os lados das nossas estruturas mentais, Morin afirma que “o objetivo do conhecimento deve ser abrir e não fechar o diálogo com este universo. O que quer dizer: não só arrancar dele o que pode ser determinado claramente, mas também entrar no jogo do claro-escuro que é o da complexidade” (2000: 191). Se o método da complexidade se desenvolve no transcorrer da pesquisa, nas relações estabelecidas em contato com as teorias e com os objetos empíricos, ele é guiado por três princípios básicos.

O primeiro se refere ao princípio dialógico, que coloca em circuito os saberes horizontais e os verticais, pois, de acordo com Morin, “a ciência se fundamenta na dialógica entre imaginação e verificação, empirismo e realismo” (2000: 190). O princípio dialógico se faz presente nesta pesquisa na proposta dos circuitos autorais, que articulam perspectivas objetivas (a estrutura da *mise-en-scène* e a obra enquanto materialidade) com perspectivas subjetivas (a expressão do pensamento e o diálogo entre diretor e receptor, aqui explorado não na dimensão física, seja por meio da audiência ou resposta crítica; mas em uma dimensão puramente reflexiva, partindo da obra enquanto potencializadora deste estímulo).

2 O confronto entre o *a-método* e o *método cartesiano* (termos aplicados por Morin), suas fronteiras e embates são apresentados pelo autor na introdução de “O Método 1: A Natureza da Natureza” (2008: 21-40) e desenvolvido de forma bastante aprofundada nos cinco livros que completam a série “O Método”, assim como também em “Ciência com consciência” (2000).

O segundo princípio que dá suporte ao método da complexidade é o hologramático, que busca evitar a “simplificação abstrata” do processo. Em contraponto ao princípio mutilante do método cartesiano, o princípio hologramático busca explorar as várias dimensões que envolvem o objeto pesquisado. Neste caso, os circuitos se formam da interação entre o todo e as suas partes, estimulando assim a abertura e o dinamismo do conhecimento.

Através do princípio hologramático, o método da complexidade promove o observador como parte integrante da observação, dentro da perspectiva de que o cientista auxilia na produção de uma sociedade, que também o produz. Por isso, o pesquisador é encarado como observador, mas também criador, assumindo a sua subjetividade, mas sem perder de vista que as proposições são lidas e interpretadas a partir do objeto. Dessa forma, a participação criativa do investigador dentro desta pesquisa científica está longe de ser determinada por impressões, opiniões pessoais e juízos valorativos, entendidos como obstáculos epistemológicos dentro da concepção bachelariana; mas se dá pautada a partir dos dados e contemplando a subjetivação dos conceitos e objetos empíricos analisados.

O texto assumirá, por vezes, caráter ensaístico, buscando romper a dicotomia entre as experiências sensível e cognitiva. Como aponta Machado, “o ensaio é uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico que carrega atributos amiúde considerados 'literários' e distingui-se do mero relato científico, pois este utiliza a linguagem no seu aspecto apenas instrumental” (2009: 21). Dos aspectos associados à literatura, a forma ensaística preserva: a explicitação do sujeito que fala, a preocupação com a expressividade do texto e a concepção da escritura como criação ao invés de simples passagem de informações. Entre os atributos científicos, conserva o rigor e o compromisso com os objetivos da pesquisa e com os objetos pesquisados.

O terceiro princípio do método da complexidade é a organização recursiva, “cujos efeitos e produtos são necessários a sua própria causação e a sua própria produção” (MORIN, 2000: 182). Mais uma vez o circuito rege a lógica. Se no princípio dialógico, o circuito estabelece uma relação entre os saberes horizontais e os verticais; e no princípio hologramático entre as partes e o todo; na organização recursiva entram em circuito noções de causa e efeito, produtor e produto, um e múltiplo, tornando nebulosas as suas fronteiras.

Destaco a importância do princípio da organização recursiva para entender este estudo. Como já afirmado anteriormente, trabalha-se na perspectiva de diretor e receptor como partes de um mesmo circuito, atuando como figuras complementares interligadas pela

obra e como co-autores a partir da abertura reflexiva da mesma. Assim, a organização recursiva desfaz a concepção linear da causalidade e torna dependente as partes de constituição de um todo, sem desmerecer as especificidades e as diferenças de cada etapa.

Dentro do método da complexidade, a metodologia é uma experiência que se desenvolve no transcorrer e no contato com o objeto. Ao mesmo tempo em que abre espaço para a perspectiva criativa do pesquisador, é também um exercício de exploração e de investigação minuciosa do que o objeto “fala” e como ele se apresenta, o que ele demanda. Frente a esta afirmação, esta pesquisa se mostra muito mais exploratória do que conclusiva. Não há intenção de dizer definitivamente o que é autoria cinematográfica, muito menos qual a função do autor de filmes, posto que o objetivo principal versa sobre uma investigação reflexiva e uma análise interpretativa da trajetória de um conceito, a fim de pensar possíveis relações com o contexto contemporâneo.

A busca por trabalhar com o método da complexidade, com suas operações em circuito e sua organização recursiva, recusa um modelo de comunicação “tradicional” (unidirecional), e volta a sua atenção para um pensamento da convergência (em oposição a um pensamento da divergência). Mediante isto, este trabalho se insere no campo da Comunicação (e mais especificamente dentro da comunicação audiovisual) a partir da perspectiva do Aberto, sistematizada por Castro (2007).

A perspectiva do Aberto, atuando dentro dos estudos da complexidade, explora as possibilidades da Comunicação sem restringi-la à lógica técnica/ produção/ mercado, mas dialogando com uma compreensão mais ampla das interações do homem consigo e com o espaço social. Por isso, permite que seja feito um estudo histórico e analítico sobre um conceito ou produto material, não deixando de relacioná-lo com toda uma dimensão subjetiva que o envolve.

Se um estudo sobre a autoria cinematográfica poderia ser desenvolvido em diversas áreas (filosofia, história, artes plásticas, entre outras), a opção por situá-lo dentro do campo da Comunicação (compreendendo a comunicação audiovisual como uma de suas vertentes) se justifica pelo interesse em investigar os circuitos de interação estimulados pela obra cinematográfica. Dessa forma, a perspectiva do Aberto dá suporte para pensar a fusão entre os focos analíticos e sistêmicos como base para a exploração do audiovisual enquanto agente de reflexão e transformação social, a partir tanto do fazer quanto do experimentar cinema.

Capítulo 1

ESCREVER COM A CÂMERA

1.1 O cinema entre a arte e a indústria

A polêmica questão “o que é o cinema?” esteve em voga nos mais de cem anos de sua existência e ainda hoje é capaz de promover longas discussões e debates. Os vários teóricos que buscaram conceituar este universo de imagens e sons jamais chegaram a um consenso. Enquanto a teoria de Kracauer denominava o cinema como um instrumento científico capaz de reproduzir um retrato muito semelhante da realidade objetiva; Bazin, ainda dentro da perspectiva realista, defendia a impressão de valor de realidade às imagens, entendendo a ontologia do cinema como o registro crível do real, já que é um “herdeiro” da fotografia. Em contraposição ao realismo, Arnheim acreditava que a arte cinematográfica baseia-se no uso estético de algo que nos dá o mundo. Ou seja, o cinema deve lançar luz prioritariamente sobre os sentimentos organizativos do artista, pois somente desta forma é possível ampliar a nossa percepção dos objetos e estimular experiências que excedam o olhar cotidiano. Entre as muitas outras teorizações, poderia ainda citar o cine-punho de Eisenstein; o cine-olho de Vertov; ou o cinema como arte da subjetividade, defendido por Münsterberg, visto que sua busca está em reproduzir procedimentos mentais como a atenção, a memória e a imaginação.³ Porém, o que importa destacar neste primeiro momento é que, independente do foco de teorização, da denominação da matéria-prima ou do uso de seus recursos específicos, todos os teóricos listados acima concordam em um ponto: o cinema é uma arte.

3 Um resumo das ideias centrais dos teóricos apontados neste texto pode ser encontrado em Stam (2006) e Andrew (2002).

Partindo desta constatação, busco me distanciar do primeiro fantasma que assombra o conceito de autoria: a ideia de que ele estaria ligado a um cinema “de arte”. Nesta pesquisa, recuso classificações reducionistas como “cinema de arte” ou mesmo “filme de arte”, por restringir o componente artístico a um gênero, ou subgênero cinematográfico. Como mostra Machado, a classificação “de arte” surgiu como uma estratégia da indústria para enaltecer certos tipos de filmes em detrimento de outros (os “de mercado”). A primeira tentativa de nomear um filme desta forma data de 1908, na França, e tinha como objetivo elevar o nível do cinema francês. “Apesar da publicidade favorável, o *film d'art* não passava do registro de encenações teatrais famosas ou de pequenas *performances* de intérpretes prestigiados em cenários suntuosos” (MACHADO, 2007a: 84).⁴

Quanto à persistência desta classificação, a crítica norte-americana Pauline Kael, sugere que “o público 'culto' muitas vezes usa os filmes 'de arte' do mesmo modo permissivo que o grande público usa o 'produto' de Hollywood: encontrando satisfação sob a forma barata e fácil da exibição de sua sensibilidade e liberalismo” (2000: 17). Esta afirmação de Kael vai além da indexação “de arte” pela indústria para diferenciar filmes e atingir nichos de mercado específicos, e reflete a postura de um determinado público que se utiliza desta denominação para imprimir a si certo *status*.⁵ Seja na afirmação de Machado ou na de Kael, a classificação “de arte” não pressupõe necessariamente a exploração das capacidades artísticas de uma obra, visando inicialmente outros objetivos.

Normalmente este dito cinema “de arte” é associado à filmes “intelectualizados” e de compreensão restrita, pressupondo uma “disposição estética” do público.⁶ Como esta pesquisa está direcionada para a noção de circuito autoral; a classificação “de arte” mostra-se como um instrumento reducionista, que alimenta uma segregação de público por prever um nível de fruição (estabelecendo fronteiras bem delimitadas entre a arte e o entretenimento).⁷

4 Destaco que a instauração de um gênero “de arte” na primeira década do século XX integra um contexto de grande reformulação do cenário cinematográfico. Período da construção das grandes salas de cinema e da consolidação da indústria cinematográfica que, na busca por estabilidade, desenvolveu diversas estratégias para conquistar um novo público formado pela classe média e a burguesia emergente.

5 A afirmação de Kael aproxima-se das proposições de Pierre Bourdieu (2007) sobre os campos culturais e a utilização dos bens simbólicos (no caso aqui, a obra de arte) como instrumentos de distinção social. Teixeira Coelho (2004) fala de valor de troca da obra, relacionado-a com um projeto identitário, ligada ao desejo de participar de determinado grupo ao qual é associado àquele produto (ou obra).

6 Disposição estética é, segundo Bourdieu (2007), uma competência específica que dá a um público restrito condições para uma apropriação legítima da obra de arte e que coloca o público em geral fora do jogo, num esforço de separar o universo do artista do mundo cotidiano.

7 Como bem destaca Bresson em suas “notas sobre o cinematógrafo”: “Ideia oca de 'cinema de arte', de 'filmes de arte'. Filmes de arte são aqueles os mais despojados disso” (2008: 93).

Defendo a perspectiva benjaminiana de que o valor de culto (aqui falsamente encenado por um público com “disposição estética” de tomar a “arte pela arte” e distante de seu diálogo com o social), propõe um ritual que não tem nenhum sentido para se pensar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Para Benjamin (1996) a emancipação da obra de arte de seu uso ritual estimula uma nova forma de percepção das coletividades humanas, somente possível de se estabelecer a partir do contato irrestrito e jamais por meio de segregações.

O próprio Benjamin sublinha que o cinema só faz sentido desvinculado do ritual, diante da perda da aura e por estar em todos os lugares, visto que

a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de produção. Esta não apenas permite, de forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. Sendo assim, o filme é uma criação da coletividade (1996: 172).

Esta afirmação de Benjamin nos remete ao que os defensores do cinema “de arte” consideram o seu oposto, o cinema “de mercado”. De forma geral, ao questionar sobre as possibilidades de desenvolvimento de um olhar autoral no cinema, o principal obstáculo colocado é o sistema da grande indústria, que trabalha com uma margem de risco bastante reduzida. Marcel Martin destaca que “mais que seu caráter industrial, é o comercial que constitui uma grave desvantagem para o cinema, porque a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a rentabilidade” (1990: 15).⁸

Por envolver altos investimentos, o cinema, mais fortemente do que a pintura, a escultura e a literatura, necessita de um vínculo institucional para viabilizar sua existência. Na lógica econômica, um alto investimento pressupõe um retorno à altura, o que limita as possibilidades de se pensar um cinema desvinculado em absoluto da preocupação com o mercado.

Além do plano mercadológico, a realização de um filme, independente de sua forma e conteúdo, depende do aparato industrial, tanto o tecnológico, quanto o complexo sistema de produção e distribuição que envolve qualquer obra audiovisual. Segundo Machado, a dependência à indústria é um dos fatores que distingue o cinema das outras artes, pois

8 Para ilustrar a afirmação de Martin, cito a emblemática frase de Jack Warner, um dos fundadores do estúdio Warner Brothers, que virou jargão humorístico nos cursos de cinema. Em plena época de ouro dos grandes estúdios hollywoodianos (década de 30), tendo de lidar com inúmeros imprevistos e atrasos, J. Warner bradava: “Não quero que fique bom, quero que fique pronto na terça!”

para fazer teatro basta ter um grupo de pessoas, para fazer pintura basta ter um tubo de tinta ou mesmo um pedaço de carvão. Mas para fazer cinema é preciso que as empresas fabricantes de câmeras e de filmes se disponham a produzir as máquinas e a matéria-prima necessárias para isso e elas só farão enquanto perceberem que há mercado suficiente para sustentar uma produção em escala industrial. Quando a demanda atingir o nível de definhamento, é possível que o cinema – um certo conceito de cinema – desapareça, como já desapareceram o 9,5mm, o 8mm e o Super-8 (2007a: 210).

Mediante isto, busco trabalhar na perspectiva de Morin, que defende que “no cinema, a indústria e a arte estão ligadas desde sempre numa relação que não é apenas antagonista e concorrente, mas também complementar” (2002: 18). O cinema se configura como uma arte que, mais que qualquer outra, mantém uma estreita relação com a indústria. Uma relação de interdependência que não está vinculada diretamente às ideias de Adorno e Horkheimer (2002) de retroalimentação da “máquina industrial” com o elemento artístico, ou no sentido de revestir o produto de consumo com determinado *status* (o que estaria mais próximo da noção restritiva de filme “de arte”). Mas sim a partir do entendimento do cinema, nos moldes que conhecemos hoje, como uma arte industrial, ou seja, que conserva o potencial questionador e transformador da sociedade (próprio da arte), mas que, ao mesmo tempo, só faz sentido na era da reprodutibilidade técnica.

1.2 As primeiras ondas autorais

As primeiras reflexões sobre a autoria cinematográfica podem ser verificadas já no período do chamado cinema mudo, quando os teóricos formativos buscaram legitimar o cinema como arte. Rudolf Arnheim (1996) foi um dos primeiros a destacar a figura do diretor enquanto “artista de cinema”. Para ele, o filme só se transforma em arte a partir do momento em que o artista manipula o veículo a fim de expressar uma percepção pessoal do assunto abordado, diferenciando a realidade do meio de representação. Consequentemente, o valor estético da obra está mais nas possibilidades de manipulação do que no conteúdo em si. Quanto mais elementos o cineasta tiver em mãos para diferenciar a realidade da representação fílmica, mais ele pode interferir no processo e deixar evidente a sua visão.

Por isso, em pleno momento de transição do cinema mudo para o falado, Arnheim posicionou-se contra os desenvolvimentos técnicos como som, cor e tela panorâmica, pois tais reduzem o impacto artístico em prol da verossimilhança. “O que se poderia ter por defeitos da técnica cinematográfica constituem na realidade as ferramentas do artista criador” (1996: 94). Assim, de acordo com o teórico, as “limitações técnicas” como a superfície bidimensional, o enquadramento, a montagem, a ausência de som direto, a restrição do preto e branco e a delimitação da imagem pelas bordas da tela apontam a irrealidade do cinema, caracterizando-o como arte, pois direcionam a atenção do público para o suporte e deixam evidente a “mão” do artista no processo. Ou seja, para cada limitação da percepção natural, há, em tese, um ganho de percepção estética.

Para Arnheim, um trabalho de arte deve sempre exaltar os sentimentos organizativos do artista. No entanto, não se deve perder de vista que o artista interage a partir do mundo. Há uma noção de circuito bem clara em sua defesa: o artista percebe algo no mundo, relê este algo a partir de seu olhar, e o devolve ao mundo. Se a arte não tem responsabilidade com o mimético, o artista deve executar uma busca a fim de promover uma extensão do olhar sobre aquela realidade.

Escrita em 1932, a teoria de Arnheim não fazia restrições, utilizando exemplos de exploração da potencialidade artística do cinema tanto em filmes do cinema narrativo clássico (de Cecil B. DeMille a Charles Chaplin), quanto nos filmes vanguardistas das duas décadas anteriores (de Eisenstein a Abel Gance). Para ambos, tinha como regra central a utilização dos recursos artísticos sempre como contribuição à ação e jamais de forma gratuita. Assim, abominou filmes que tomavam a “forma pela forma”, em exercícios exibicionistas que pouco acrescentavam na construção da narrativa.⁹

Arnheim negou de maneira veemente a noção de “cinema artístico” ou “filme de arte” (considerando “o cinema que se produz sem levar em conta o grande público”), já que absurdamente seletivo e assim extinto de toda a possibilidade de êxito popular. Porém, esta parece mais uma preocupação voltada para a audiência do que para a recepção, pensando dentro da ideia de circuito autoral.

⁹ Arnheim utiliza como exemplo de filme que prioriza a “forma pela forma”, “A paixão de Joana D'Arc” (1928, de Carl Theodor Dreyer), no exagero dos enquadramentos pouco convencionais e que em nada colaboram para a expressividade dramática das cenas. Igualmente condena filmes que recorrem à metáforas fáceis, como no caso de “A linha geral” (1929, de Sergei Eisenstein), em especial na cena em que a imagem de um boi aparece gigantesca no céu sobre um rebanho bovino indicando a fertilidade e a nova fase de prosperidade nos negócios. Um paralelo constante no transcórre do livro é feito entre os filmes de Charles Chaplin (altamente originais) e os filmes de Harold Lloyd (que pecam pela gratuidade dos recursos).

Digo isto porque Arnheim, dentro de uma tradição formalista, condiciona os sentidos, afirmando os efeitos artísticos da combinação dos elementos de forma restritiva. Para o teórico, “a tarefa do artista consiste em apresentar seu material de modo tal que os espectadores o considerem da maneira adequada” (1996: 70). Assim, há um “plano do artista” que deve ficar claro para que o espectador possa acessar e seguir, restringindo as possibilidades de recriação e interferência de sentido.

A autoria, enquanto “plano do artista”, pode, em grande parte, ser relacionada com as defesas das vanguardas que se infiltraram no cinema no final dos anos de 1910 e se consagraram no decorrer da década seguinte. Vamos a elas.

Tanto o expressionismo, quanto o impressionismo e o surrealismo (ou mesmo o construtivismo e o futurismo), empreenderam uma profunda ruptura contra o efeito naturalista e a forma linear da narrativa estruturada nas relações de causa e efeito, amplamente promovidos pelo cinema narrativo clássico, que teve como seu maior representante Hollywood.

Em relação às expressões vanguardistas do expressionismo no cinema alemão, a historiadora Lotte Eisner (1985) ressalta que a busca dos expressionistas estava em resgatar “a expressão mais expressiva” de cada objeto, lutando contra o “objetivo mesquinho do naturalismo” de fotografar a natureza ou a vida cotidiana em sua máxima objetividade.

Dessa forma, o expressionismo alemão buscava projetar a “visão interior” das personagens numa “ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera” (XAVIER, 1977: 83), perceptível nas deformações dos cenários, no forte contraste entre o claro e o escuro superdimensionando as sombras, ou mesmo na maquiagem e interpretações afetadas. Sobre a questão autoral, Eisner (1985) indaga que, na criação expressionista,

os fatos e objetos não são nada em si: é preciso aprofundar sua essência, discernir o que há além de sua forma accidental. É a mão do artista que 'atravessando-os, se apodera do que há por trás dele' e permite o conhecimento de sua forma verdadeira, livre da sufocante pressão de uma falsa realidade. O artista expressionista, não receptivo, mas realmente criador, procura, em lugar de um efeito momentâneo, o significado eterno dos fatos e objetos (1985: 19).

Ainda segundo Eisner, o expressionismo representa um subjetivismo levado ao extremo, aproximando-se de um dogma que comporta a abstração completa do indivíduo, em uma “ditadura do espírito”, um mundo no qual “fatos exteriores se transformam em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados” (1985: 21). Sendo assim, os elementos da

realidade objetiva devem ser controlados e distorcidos pelo diretor a fim de projetar sua própria versão da realidade.

A autoria no expressionismo alemão também é ressaltada por Eisner (1985), assim como por Knight (1970) e Cañepa (2006), na própria estrutura organizativa da produção. Vale lembrar que, na década de 1920, a UFA era o maior e mais bem estruturado estúdio cinematográfico do mundo, e os diretores dispunham de meios e recursos para construir cidades inteiras, tendo de controlar uma equipe enorme de artistas e técnicos. Como destaca Cañepa, “diferentemente do que se passava em Hollywood, o sistema de produção da UFA era centrado no poder dos diretores. (...) Com isso, apesar do caráter prioritariamente industrial, o seu rigor organizacional fez do cinema alemão, em muitos casos, também um cinema de autor” (2006: 84).

A autoria também foi elemento valorizado neste mesmo período (entre as décadas de 1910 e 1920) no contexto francês, na vanguarda impressionista, que ficou também conhecida como *première vague* (ou “primeira onda”), em relação ao movimento posterior da *nouvelle vague* (“nova onda”). Entre as duas “ondas”, esta característica em comum: a preocupação com a questão autoral, ainda que a partir de olhares distintos.

O movimento impressionista tinha como objetivo primordial o desenvolvimento de narrativas que explorassem ao máximo as suas capacidades visuais. Na perspectiva de contar histórias a partir da “linguagem universal das imagens” (indo além de qualquer idioma ou dialeto), trabalhando com as especificidades do meio e na ânsia de afastar o cinema do teatro naturalista (que, supostamente, seria a maior influência do cinema narrativo), os impressionistas buscaram dotar as imagens captadas pela câmera de sensibilidade.

Acreditavam que isto era possível a partir de uma série de proezas técnico-estilísticas, entre as quais as sobreimpressões, as deformações óticas (distorções de foco, acelerações e retardamentos), a exploração dos primeiros planos e dos enquadramentos subjetivos, além de experimentalismos com a duração dos planos e os ritmos de montagem .

Na base do movimento está o conceito de fotogenia. O poeta, dramaturgo e cineasta Louis Delluc se apropriou deste termo, próprio da fotografia, e o reinterpretou para o cinema. De acordo com Aumont (2004), a fotogenia primeiramente estava relacionada à nitidez da imagem; em seguida passou a indicar a presença de “objetos humanos”, “a carne fotografada”. Da ideia de luminosidade e nitidez passou a designar a beleza e o encanto, o poder de atração do objeto fotografado. Foi a partir deste sentido que Delluc releu a fotogenia

para o cinema, conservando o componente de mistério e inexatidão que o termo comporta, mas, ainda assim, o distanciando do seu uso na fotografia, qual restringia a fotogenia, segundo constatava, ao 'encanto piegas de uma fisionomia'.

Foi o também impressionista Jean Epstein quem se ateu mais a fundo no conceito e não cessou de relacioná-lo ao movimento, característica fundante do cinema e que o diferencia da fotografia. Na perspectiva de Epstein (1983), a fotogenia passa a ser entendida como o elemento poético do cinema, a ser explorado mais em sua musicalidade implícita do que em sua carga dramática evidente.

Dessa forma, a fotogenia se mostra presente no entre (o espaço entre a câmera e o objeto), no movimento indicado pelo recorte do quadro, na atribuição de sensibilidade a objetos inanimados, no ponto de vista lançado sobre a matéria filmada. A fotogenia está no poder de sugestão, na abertura de sentidos da imagem, ao mesmo tempo, na sua nudez, sua sensibilidade mais primária e essencial, sua corporeidade e mistério.

Para pensar o plano como um quadro (acrescido de movimento) e a montagem como uma sinfonia rítmica, ou ainda a conexão entre os versos de um poema imagético, a figura do diretor-artista foi tomada como essencial. Na vanguarda impressionista, o cineasta ocupa posição determinante, comandando uma vasta equipe de colaboradores. Era bastante comum, no cenário impressionista, o diretor também escrever os seus roteiros, a fim de ter maior liberdade de criação.

Foi a partir do impressionismo que o cineasta passou a ser encarado como fonte criativa da obra, alcançando *status* de verdadeiro artista. Entretanto, vale destacar que as relações autorais, pensadas seja por Arnheim ou mesmo dentro das vanguardas supracitadas, mostravam-se consequência direta da necessidade de provar o cinema como arte. Se o cinema era então uma arte tão legítima como qualquer outra, era inevitável destacar a sua base criadora: o autor.

No entanto, o que se percebe, tanto na teoria de Arnheim quanto no contexto das vanguardas, é o destaque da posição de autoridade do diretor como sinônimo de autoria. Seja no modelo de produção hierárquica, assim como na ideia de que o cineasta é o artista visionário que tem a tarefa de desvendar uma forma verdadeira por trás de uma falsa realidade; a autoria aparece como elemento de criação absoluta, em consonância com a figura de um artista “gênio” que detêm a verdade e os modos de trazê-la à luz.

Como veremos, no decorrer do trabalho, esta postura autoral resulta pouco eficaz dentro de um contexto mais amplo (e principalmente na perspectiva que aqui destaco de entender o cinema em uma relação complementar entre a arte e a indústria). No entanto, se as expressões autorais dentro das vanguardas cinematográficas ficam restritas a determinado cenário e momento histórico, reproduzindo um modelo milenar de criação legítima artística, sua importância não é reduzida por causa disto, pois foi a partir desta busca por ressaltar o caráter artístico do cinema que, mais tarde, se pode voltar ao conceito de autoria buscando pensá-lo a partir das características específicas do meio.

A autoria voltou a ser problematizada, já desvinculada da necessidade de provar o cinema como arte autônoma, a partir do artigo de Alexandre Astruc, intitulado “O nascimento de uma nova vanguarda”, publicado no periódico *L'Ecran français*, em 30 de março de 1948. Nele, Astruc sinaliza uma “incrível transformação” do cinema, voltada para a tomada de consciência dos processos de realização.

Enquanto as vanguardas dos anos 1920 procuraram criar um domínio próprio do cinema; a “nova vanguarda”, indicada no título do ensaio, tinha como mérito a busca por expandir a linguagem e explorar de forma transparente os seus recursos. Ou seja, o que Astruc coloca em discussão é a ampliação das possibilidades do “fazer” cinema, que não se restringe mais às limitações técnicas do cinema mudo, nem as narrativas espetaculares promovidas com a hegemonia do melodrama no cinema hollywoodiano entre as décadas de 1920 e 1940.

Para Astruc, cada vez mais a “tirania da imagem pela imagem” parece não suprir as demandas de cineastas e espectadores e, em consequência disso, o cinema passa a ser encarado como um meio que pode expressar qualquer campo do conhecimento, da metafísica às paixões humanas. O futuro do cinema, na concepção do então crítico e futuro cineasta, flerta com o ilimitado e, por isso, deve valorizar a interpretação das variadas ideias e visões de mundo.

É justamente esta liberdade de circular entre temas e estéticas, não necessariamente vinculada com o extraordinário, que possibilita ao artista a expressão de seus pensamentos, tão abstratos quanto eles sejam, assim como a tradução de suas obsessões num processo semelhante ao que já vinha sendo feito no ensaio e no romance. A analogia com a literatura instigou Astruc a desenvolver o conceito de “câmera-caneta”, que corresponde à “nova idade” do cinema na qual a expressão do pensamento aparece como problema fundamental. A câmera é então entendida como o instrumento através do qual o pensamento pode ser escrito de forma

direta sobre a película, sem precisar recorrer à metáforas visuais – tão bem desenvolvidas no período do cinema mudo, em especial nos filmes de Eisenstein.

De acordo com Astruc, esse “escrever de forma direta sobre a película” implica que roteirista e diretor sejam a mesma pessoa, ou ainda, que a figura do roteirista seja extinta, já que não faz sentido diferenciar quem pensou a obra de quem a escreveu. Só então “a direção não é mais um meio de ilustrar ou apresentar uma cena, mas uma verdadeira escrita. O autor escreve com sua câmera da mesma forma que um escritor escreve com uma caneta”.

Como precursores do que considerou não uma escola, nem um movimento, mas uma tendência, Astruc cita “A Regra do Jogo” (1939, de Jean Renoir); “As Damas do *Bois de Boulogne*” (1945, de Robert Bresson) e “Cidadão Kane” (1941, de Orson Welles), filmes “que traçam as linhas de um novo amanhã e escapam da crítica, que, em todo o caso, não poderia deixá-los escapar”.

A referência à Kane mostra-se expressiva, já que o primeiro filme de Welles é considerado por muitos pesquisadores como o marco inicial do que se convencionou chamar de “cinema moderno”, ou, como afirma Aumont,

o fim da inocência e a entrada voluntarista numa espécie de idade adulta do cinema. Depois do filme de Welles, continuará a fabricação de produtos normatizados, conforme às regras mais ou menos lógicas, mais ou menos universais, elaboradas por Hollywood, mas se saberá que existe outra possibilidade de cinema, que não apenas autoriza a virtuosidade narrativa – misturar os tempos e as vozes -, de como permite reivindicar a responsabilidade plena e inteira do dizer e do dito, em suma, de comportar-se como autor de filmes (2008: 32).

Welles, com seu virtuosismo evidente na utilização da profundidade de campo e de planos pouco convencionais, assim como na promoção de narrativas e personagens ambíguos, é quem, supostamente, inaugura esse novo período na história do cinema. Um novo período marcado pela percepção de que não há um “modelo ideal” de cinema (como queria fazer crer Hollywood), mas sim uma multiplicidade de possibilidades da realização cinematográfica.

Entretanto, como sublinha Bazin, Kane não pode ser tomado como um exemplo isolado, pois “se insere em um movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma em quase toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem” (1991: 79). Bazin também sugere que se Cidadão Kane é destacado nesse “movimento de conjunto” é porque seu caso é o mais espetacular e o mais significativo em seus próprios excessos.

A modernidade chega então ao cinema. O cinema torna-se moderno, ou melhor, mais do que moderno, contemporâneo de seu tempo, como ressalta Aumont (2008). Voltarei a trabalhar, mais à frente, a importância da instauração de um “cinema moderno” para entender a força do conceito de autoria no cinema, porém gostaria de apontar já neste momento algumas características que afirmam esta “maturidade” do cinema, quais dialogam com a noção de “câmera-caneta” defendida por Astruc.

A primeira delas é a reflexividade. De acordo com Aumont, “uma obra moderna é sempre também uma declaração à propósito da própria arte” (2008: 42). Sendo assim, nada mais óbvio que o cinema dito moderno direcione o olhar para si. Enquanto o esquema clássico de Hollywood baseava sua estética sobre a “decupagem clássica” (uma série de mecanismos desenvolvidos para apagar as marcas do filme, ou seja, disfarçar ao máximo a técnica¹⁰); o cinema moderno avança ao questionar seus próprios instrumentos de representação: desde a narrativa até a técnica.

A defesa de Astruc de uma “câmera-caneta” nada mais é do que repensar o uso dos instrumentos fílmicos, tirar a câmera de seu engessamento nos planos convencionais e fazê-la participar da ação, deixá-la ser sentida pelo espectador. Fazer com que as imagens não sejam mais somente mostradas, mas também relatadas, narradas em suas minúcias, desvendadas e marcadas pela câmera como a caneta marca o papel em branco. Esse “sentir a câmera” pode ser desde um plano-sequência (tão aplaudido pelos neo-realistas), no qual a câmera segue o personagem em sua jornada, investiga o seu cotidiano, os seus gestos e olhares; até uma “narrativa do simulacro”, onde “cada elemento ou figura esconde um outro” (PARENTE, 1998: 83) e a construção de uma realidade falsificante por si só denuncia direta ou indiretamente os dispositivos de representação, num modelo auto-reflexivo que teve como principal referência Brecht no teatro e, posteriormente, Godard no cinema.

A segunda característica que gostaria de frisar em relação ao cinema moderno e que está diretamente relacionada com o conceito de câmera-caneta apresentado por Astruc, é a abertura nos filmes para o tempo e o espaço ordinário, cotidiano, “quase nada” espetacular. O cinema narrativo clássico era fundado em sua aparência de espetáculo: grandes cenários, fotografia suntuosa composta pela iluminação de três pontos (“a luz de aquário”, como ironicamente denominava Bazin) e o foco difuso no rosto das grandes estrelas femininas (a fim de enaltecer seu brilho e mistério e esconder as suas imperfeições), além do próprio *star*

10 Cito como instrumentos da decupagem clássica: os cortes suaves, os ganchos de diálogo, os *raccords* (montagem em continuidade) de olhar, de movimento e de direção, entre outros.

system e as narrativas que exaltavam situações nas quais o homem comum era retirado de sua cotidianidade e tinha que enfrentar vários obstáculos para, apenas ao fim, restituir o seu equilíbrio inicial.¹¹

No cinema moderno, há uma valorização do prosaico, do homem comum (e aqui se trata do homem realmente comum, e não de uma certa elite incessantemente retratada no cinema hollywoodiano), vivendo uma situação cotidiana, um dia como qualquer outro. As resoluções também não são mais absolutas, com direito à “the end” sobreposto às imagens e sons grandiloquentes. Os heróis, ou mesmo os anti-heróis, já que outra característica do cinema moderno é justamente a ambiguidade de suas personagens, tem de exercer uma luta diária, que não é mais necessariamente extraordinária e emocionante, e sim rotineira. O que Astruc reforça ao valorizar o prosaico nos filmes é a maior liberdade do cineasta em abordar temas que estejam desvinculados, pelo menos em parte, da ação física e dos movimentos encadeados por relações de causa e efeito.¹²

Por fim, é importante ressaltar que a “nova vanguarda” apontada por Astruc não chega a se concretizar efetivamente como tal, pois o movimento do cinema moderno acaba por se caracterizar mais como uma abertura do que como uma ruptura. A ideia não é propor um outro modelo de cinema, mas questionar e reaproveitar os instrumentos que, no cinema narrativo clássico, estavam restritos à usos padronizados. É mais um processo de amadurecimento do cinema, a “chegada da idade adulta”, como coloca Aumont, do que efetivamente um renascimento ou caminho paralelo.

É justamente a perspectiva de pensar outros usos para os mesmos instrumentos, de pensar a câmera também como caneta e o filme como forma de expressão do pensamento, que vai impulsionar a “nova onda” autoral da década de 1950.

11 Um detalhamento destas características associadas ao “cinema narrativo clássico” podem ser encontradas em Bordwell (2005: 227-301), assim como em Xavier (2003: 31-125).

12 No capítulo 2, retomarei a questão do cinema moderno e abordarei de forma mais aprofundada a perspectiva de secundarização das ações físicas, abrindo uma perspectiva de exploração maior do espaço e do tempo fora das relações de causa e efeito. Utilizarei para tanto, os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo desenvolvidos por Deleuze.

1.3 Uma certa tradição de qualidade

A partir do conceito de câmera-caneta desenvolvido por Astruc, a comparação do diretor com o escritor passou a ser frequente na crítica francesa, em especial na recém criada *Cahiers du Cinéma*. A publicação mensal, fundada em abril de 1951 pelos críticos André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, “estava comprometida, desde seu início, com a linha de que o cinema era uma arte de expressão pessoal” (BUSCOMBE, 2005: 281).

Seu primeiro número trazia na capa a foto de Norma Desmond, a grande estrela do cinema mudo que fora descartada com o advento do som e vivia seus últimos dias delirante em sua mansão igualmente decadente na *Sunset Boulevard* (trata-se aqui do filme de Billy Wilder, chamado “Crepúsculo dos deuses”, de 1951).

Nada mais metafórico, já que os 'cadernos amarelos de cinema'¹³ tinham um compromisso explícito com a cinefilia, valorizando as revoluções presentes no cinema mundial do pós-guerra, mas sem jamais perder de vista a importância da construção progressiva de uma linguagem e de um pensamento cinematográfico no decorrer de mais de cinquenta anos de história do cinema.

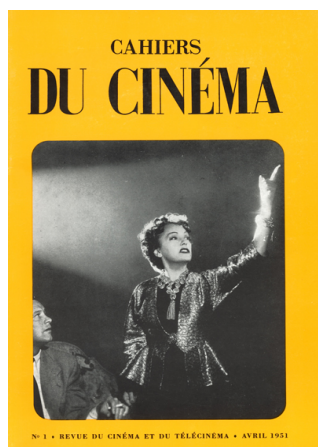


Fig.1: Norma Desmond, a deusa esquecida do cinema mudo, na capa da edição número 1 da *Cahiers du Cinéma*. A revista buscava resgatar parte da memória do cinema como fonte para a compreensão da modernização do cinema do pós-guerra.

Uma de suas maiores inspirações era justamente Henri Langlois, um dos criadores da Cinemateca Francesa em 1936. É notória sua incansável jornada de salvação de filmes mudos quais, após o advento do som no cinema, foram desprezados por produtores e distribuidores,

¹³ Desde sua primeira edição, em 1951, até o ano de 1964, a publicação manteve um padrão de capa (seguindo o modelo da figura 1) sempre na cor amarela.

muitos dos quais destruídos a fim de se extrair das películas uma mínima quantidade de prata que fazia parte de sua composição. Com uma média de 150 cópias lotando a banheira de sua casa, Langlois, em parceria com seu colega de gráfica, Georges Franju, montou a Cinemateca em um armazém adaptado nos arredores de Paris.

O diferencial de Langlois, que viria a influenciar fortemente a geração dos *Cahiers*, assim como o movimento da *nouvelle vague*, era o fato de que ele não fazia distinção entre os filmes. Tanto um grande clássico quanto um “filme B”¹⁴, eram dignos de serem preservados. O que estava em jogo era a manutenção da memória do cinema, acima de qualquer valoração qualitativa. Não demorou para a Cinemateca virar referência entre os admiradores da 'sétima arte' e tornar-se a escola de formação dos jovens cinéfilos, muitos dos quais, mais tarde, viriam a escrever na *Cahiers*, a exemplo de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Eric Rohmer, entre outros.

Desde seu número inicial, a *Cahiers* veio publicando artigos que se debruçavam sobre filmografias internacionais e ficou famosa por inaugurar o formato de entrevistas com cineastas que se estendiam por duas ou três edições. Ainda que valorizasse claramente a expressão pessoal dos diretores, foi somente a partir de um artigo de François Truffaut, chamado “Uma certa tendência do cinema francês” (no original *Une certain tendance du cinéma français*), publicado na edição número 31, de janeiro de 1954, que a autoria passou a marcar mais fortemente a linha editorial da revista.

Neste polêmico artigo, Truffaut apontou essa “certa tendência” como a despersonalização dos filmes franceses da época. Afirmou não acreditar na coexistência pacífica da “tradição de qualidade” e de um “cinema de autores”, ridicularizando os diretores franceses de maior sucesso comercial da época, como Claude Autant-Lara, Jean Delannoy e René Clément, chamando-os de “vedetes da indústria”. Isso porque seus filmes, além de serem reconhecidos como empreendimentos estritamente comerciais, deviam seus êxitos ou fracassos aos roteiros, ou melhor, aos roteiristas que deles participavam.

A “tradição de qualidade” funcionava como um selo que garantia a inscrição de determinados filmes em um formato pouco flexível, que prezava pela excelência visual, e encaixava toda e qualquer história em um molde no qual os pontos cruciais de desenvolvimento da narrativa já estavam marcados. Seu caráter irônico, refere-se, mais

14 A designação “filme B” se originou nos anos 30 com a implantação do programa duplo, uma estratégia do circuito independente de exibição que, na ânsia de atrair público, exibia dois filmes pelo valor de um ingresso, normalmente um filme B, de produção mais modesta, seguido de um filme A, uma produção mais sofisticada. A repercussão deste modelo foi tamanha que gerou toda uma produção exclusiva de filmes B entre as décadas de 30 e 50 (MATTOS, 2003).

especificamente, à transformação dos clássicos da literatura em super produções bem adornadas e bem faladas, porém enfadonhas e plenamente apoiadas em recursos literários.

Truffaut os denominou “filmes de roteiristas”: quando a narrativa, seus personagens e as soluções dramáticas se desenvolvem mais pelas explicitações verbais e reviravoltas folhetinescas e menos pela exploração das capacidades imagéticas e sonoras permitidas pelo cinema. Ao analisar os grandes sucessos de bilheteria do ano de 1953, Truffaut concluiu: “não se roda mais um filme na França em que os autores não julguem estar refazendo Madame Bovary” (1954: 24).

Se o revolucionário romance de Flaubert fosse filmado e refilmado continuamente, isto não se configuraria necessariamente como um problema. Este estava no fato de que, adaptado aos moldes da “tradição de qualidade”, pouco restava da complexidade do original literário. Sendo assim, da obra-prima de Flaubert era mantido ao final somente uma protagonista chamada Emma Bovary, pois de resto, o desenrolar da narrativa era o mesmo de qualquer outro filme. Nesse sentido, a saga de Emma Bovary em pouco se diferenciava da de Scarlett O'Hara (de “...E o Vento Levou”) ou mesmo da de Alphonsine Plessis (de “A Dama das Camélias”).

O objetivo da “tradição de qualidade” era se apropriar do *status* artístico dos grandes clássicos da literatura para imprimir valor de culto à filmes que em pouco se diferenciavam entre si. Porém, os romances revolucionários os quais a “tradição de qualidade” pretendia adaptar privilegiavam longas descrições subjetivas das personagens. No cinema, isto era considerado um grande obstáculo, devido a “objetividade” da imagem e a necessidade primordial deste modelo de cinema de esclarecer ao máximo as ambiguidades da trama, a fim de que o espectador não apresentasse dúvidas sobre o desenrolar da narrativa e o caráter das personagens.

Dentro deste processo, Truffaut destaca o “princípio da equivalência”, um procedimento bastante aplicado, já que as cenas que continham maior carga subjetiva nas obras literárias eram normalmente consideradas infilmáveis e, em seu lugar, os roteiristas escreviam outras supostamente equivalentes. No entanto, estas cenas apenas contornavam pelo canal sonoro dificuldades que se referiam à imagem em sua relação entre o visível e o invisível, o dito e o sugerido por meio de gestos, posturas e olhares a serem traduzidos em enquadramentos e ritmos de montagem.

Ao confessar: “O que me incomoda no famoso procedimento da equivalência é que não tenho certeza alguma de que um romance comporte cenas infilmáveis, menos certeza ainda de que as cenas decretadas infilmáveis o sejam para todos”, Truffaut (1954: 18), coloca em questão tanto o reducionismo da visão de determinados cineastas, que acreditam nas limitações do cinema; assim como o comodismo de diretores que preferem recorrer a modelos já estabelecidos sem questioná-los, visto que estes são facilmente assimilados pelo público e oferecem o retorno financeiro enquanto fim desejado.

A “tradição de qualidade” seguia o modelo aplicado por Hollywood desde o período mudo – a adaptação de grandes obras literárias em espetáculos luxuosos e grandiloquentes. Mendes (2001: 323) coloca como exemplo desse sistema industrial a postura do consagrado produtor William DeMille, que, já em 1912

defendia que as histórias para cinema deviam ocupar-se dos valores humanos 'básicos e fundamentais' e que estes deviam ser contados no registro do 'maior denominador comum', para serem entendidos 'pela maioria'. Recorria a obras literárias pré-testadas no mercado livreiro, e, numa linguagem que na altura poucos consideravam inapropriada, defendia que 'o argumento está para o realizador como a receita para o cozinheiro', pondo em evidência a importância do *script*.

Verifica-se assim neste contexto a supremacia do roteiro no processo filmico. Como ressalta DeMille, o realizador é como um cozinheiro que tem a tarefa de juntar os ingredientes destacados na receita. O roteiro/ receita já deve prever todas as informações (planos, marcações, cenários e o tom das atuações), reduzindo o diretor a um mero técnico que tem a tarefa básica de fazer com que nada fuja do *script*.

Porém, se o roteiro era tido como peça valiosa, os roteiristas não gozavam de grande prestígio. Kael (2000) refere-se ao cinema produzido no oeste americano, entre as décadas de 30 e 50, como o “bordel das letras americanas”, no qual os roteiristas integravam “linhas de montagem”. Estas eram estruturas organizadas pelos estúdios onde grupos de roteiristas se revezavam no mesmo projeto, sendo que, ao final, tornava-se pouco reconhecível o que era criação de algum deles.¹⁵ Além disso, participavam de centros de qualificação profissional, onde eram ensinadas as bases da *canonic story*¹⁶.

15 Vale destacar que uma parcela significativa desses roteiristas era composta por escritores de renome, que preferiam usar pseudônimos para não comprometer a sua reputação literária.

16 Histórias arquetípicas, baseadas em questões universais (amor, ódio, honra, etc.). O formato preferido dos estúdios e no qual estas histórias tiveram maior êxito foi o melodrama, visto que seu forte estímulo visual e sonoro era ideal para disfarçar conteúdos moralizantes implícitos na obra. Para entender a questão do espetáculo moralizante de Hollywood no período clássico, ver Xavier (2003, pp.59-99).

Bazin (1991) destaca que a regra em Hollywood era enquadrar os romances literários, independente da distância histórica e temática que os separassem, em padrões já testados e comprovados de sucesso, descaracterizando assim qualquer peculiaridade da obra original. Utilizando do mesmo exemplo de Truffaut aplicado ao contexto francês, Bazin afirma que “quando se filma 'Madame Bovary' em Hollywood, por maior que seja a diferença de nível estético entre um filme americano médio e a obra de Flaubert, o resultado é um filme americano *standard* que só tem o mal de se chamar ainda 'Madame Bovary'” (1991: 94).¹⁷

Ao prezar pela padronização das histórias, os produtores assumiam papel predominante na definição dos conteúdos, como comprova Mendes (2001), ao constatar que, dentro dos grandes estúdios, os roteiros, depois de passarem pelas “linhas de montagem”, voltavam para as mãos do produtor e tinham que por ele ser chancelados com a indicação *shoot it as it's written* (filme-se tal como está escrito), antes de serem entregues ao diretor.

Sobre a dimensão de controle do produtor no desenvolvimento e resultado final da obra cinematográfica dentro do contexto norteamericano, Carrière sublinha que,

embora, frequentemente, fosse o diretor quem escolhia o assunto do filme, não fazia muito mais além de dirigir os atores e supervisionar o plano de trabalho. Às vezes, nem mesmo o roteiro e a montagem ficavam sob sua responsabilidade. O produtor, senhor absoluto do filme, tirava-lhe os copiões no fim de cada dia, para editá-los em outro lugar. Com frequência, o diretor não passava de um empregado privilegiado, pulando de uma produção para a seguinte. Os mais organizados finalizavam um filme no sábado à noite e começavam um outro na segunda de manhã (2006: 43).

Ainda que no cenário francês o sistema industrial dos grandes estúdios não fosse tão influente e segmentado em suas tarefas quanto em Hollywood, Truffaut ressalta que todos os esforços dentro da “tradição de qualidade” confluíam para a redução do risco. Assim, as fórmulas de sucesso eram reproduzidas incessantemente e já deviam estar previstas pelo roteiro. Na França, cita os casos de Jean Aurenche e Pierre Bost, que ditavam as regras e por isso eram tomados por “celebridades”, sendo copiados pelos jovens roteiristas e disputados entre os diretores que queriam assegurar seus postos de vedetes.

Para Truffaut, a completa esquematização do roteiro, castrando qualquer expressão de criatividade durante as filmagens e a finalização da obra, reduzia o cinema a um único processo: roteiro entregue, filme pronto; estando o diretor limitado a partir das características

17 Vale destacar que tanto Bazin quanto Truffaut, ao se referirem à obra de Flaubert, não estão relacionando-a com uma outra adaptação cinematográfica específica. Ao utilizarem o exemplo de “Madame Bovary”, o fazem de forma metonímica, exaltando a tendência de transformar obras literárias de forte expressão subjetiva, entre as quais o romance em questão figura entre os maiores ícones, em filmes nos quais a riqueza de sentidos é reduzida à objetividade do que é dito e mostrado.

do texto e não em função de sua capacidade de criação. O processo de elaboração dos enquadramentos, o tempo dos planos e o tipo de montagem tornavam-se processos mecânicos, visto que já estavam descritos no roteiro, transformando o diretor em um mero técnico a serviço do estúdio.

Em contraposição a esta “certa tendência” de padronização dos filmes e da passividade de um grande número de diretores-vedetes frente aos roteiros que lhe eram entregues, Truffaut chamou a atenção para o que considerou uma “curiosa coincidência”: o fato de determinados cineastas franceses escreverem seus próprios roteiros.¹⁸

No artigo de Truffaut, seriam estes os cineastas que o então crítico destaca como “autores”. Entretanto, o conceito de autoria e a utilização do termo “cinema de autor”, em contraponto à “tradição de qualidade”, é ainda pouco explorado em suas especificidades. O que se percebe, neste primeiro momento, é que a perspectiva autoral está concentrada na convergência das tarefas de roteirista e diretor e no aspecto realmente criativo em relação aos instrumentos de linguagem cinematográfica. Destaco ainda que estas ideias estão em consonância com as premissas desenvolvidas por Alexandre Astruc em seu artigo de 1948 sobre a câmera-caneta e a “nova idade” do cinema.

A polêmica gerada pelo artigo de Truffaut muito se deve a sua ousadia em citar os nomes das “vedetes da indústria”, contestando diretamente produções e diretores específicos, sem qualquer tipo de concessão. Da mesma forma, não hesitou em dar nomes aos autores (neste artigo, apenas dentro do cenário francês), ilustrando as páginas da *Cahiers* com fotos dos mesmos sob a legenda de *Les auteurs* (Os autores).

Contudo, o que é mais problematizado no artigo em questão é a postura não-autoral da maioria dos cineastas em atuação naquele período. O autor aparece mais em contraposição ao não-autor do que em suas especificidades. Em consequência disso, por vir a ser muito questionado quanto ao que definiria em base um autor, Truffaut, junto de seus companheiros críticos da *Cahiers*, vai buscar esclarecer o “mistério” autoral em uma série de artigos posteriores.

18 No artigo em questão, Truffaut cita como exemplo os cineastas Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati e Roger Leenhardt.

1.4 O método da cinefilia

Em uma progressão de artigos publicados no decorrer da década de 1950, em revistas como a *Cahiers du Cinéma* e *Arts*, o grupo de jovens críticos, composto por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jacques Rivette, estabeleceram as bases do que denominaram “a política dos autores” (*la politique des auteurs*).¹⁹

A primeira aparição deste termo na *Cahiers du Cinéma* estampou o título da crítica elogiosa que Truffaut fez do filme “Ali Babá e os quarenta ladrões” (1954, de Jacques Becker), na edição de número 44 (de fevereiro de 1955), pouco mais de um ano após o polêmico artigo examinado na seção anterior.²⁰ Ainda que grande parte da crítica seja destinada à análise das características estéticas do filme de Becker, ao final do texto Truffaut insinua o que seria esta dita “política dos autores”:

Ainda que 'Ali Babá' tivesse sido um fracasso, eu o teria defendido em virtude da 'política dos autores' que praticamos, tanto meus pares da crítica quanto eu mesmo. Inspirada na bela fórmula de Giraudoux: “Não há obras, há somente autores”, esta 'política' consiste em negar o axioma, tão prezado por nossos antecedentes, segundo o qual com os filmes acontece o mesmo que com a maionese: ou desanda ou chega ao ponto (1955a: 47).

Inevitavelmente, o que salta aos olhos de imediato é a brincadeira que Truffaut faz, na eventual comparação que a crítica especializada, anterior aos *Cahiers*, tecia entre a realização de um filme e a preparação da maionese. Isto nos remete ao entendimento do roteiro como a receita que o cozinheiro (diretor) deveria seguir passivamente – ou se atinge o ponto ao trabalhar de forma dosada os ingredientes que obrigatoriamente devem constar na preparação ou se arrisca desandar todo o processo e “estragar” o produto.

Truffaut mostrou-se claramente contrário à postura reducionista da crítica especializada em analisar os recentes filmes de grandes diretores, como Abel Gance, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Roberto Rossellini e Jean Renoir, como se avalia o resultado de uma receita, separado-os de todas as suas obras anteriores.

19 Alguns desses artigos podem ser encontrados nas edições de números 31, 44, 47, 63, 72, 126, 150, 151 e 172, da *Cahiers du Cinéma*. Grande parte foi posteriormente traduzida e consta nos livros de Truffaut “O Prazer dos Olhos” (2006) e “Os Filmes de Minha Vida” (1989), além da “Pequena antologia de *Cahiers du Cinéma*” (na versão espanhola em quatro volumes), organizada por Antoine de Baecque. Muitas referências à “política dos autores” também foram feitas em entrevistas, seja as realizadas pelos críticos da *Cahiers* ou mesmo tendo-os como foco. Grande parte destas entrevistas foi traduzida para o português e o espanhol e consta em livros como “O cinema segundo François Truffaut” (1990); “La Nouvelle Vague: Sus protagonistas” (2004) e “La Política de los autores: Entrevistas” (2003), entre outros.

20 Segundo Baecque (2003), anterior a esta primeira aparição do termo na *Cahiers*, a “política dos autores” foi citada por Truffaut no texto intitulado “Sir Abel Gance”, publicado na revista *Arts* de setembro de 1954.

Assim, a crítica “tradicional” acusava-os de “caducos” e tomados por um “envelhecimento esterilizador”, entre outros atributos pejorativos. Revoltado com este modelo impressionista e imediatista de crítica, Truffaut define a “política dos autores” como um método de análise crítica, na qual um filme não deve ser entendido de forma isolada, mas sim dentro de uma obra maior que, inevitavelmente, conserva em si algumas singularidades.

Três edições mais tarde²¹, Robert Lachenay (pseudônimo de Truffaut)²², reforça a afirmação de que a “política” se configura como um método crítico, ao confrontá-lo com o método “à la Zanuck”²³. Esta era a tendência da crítica censuradora, que bradava: “poderia fazer melhor”, “poderia cortar dez minutos do final”; seguindo os moldes do todo poderoso Zanuck que, do alto de seu posto de diretor geral da Twentieth Century Fox, supervisionava pessoalmente as principais produções, eliminando por completo as passagens que nele causavam algum tipo de choque, objetivando desta forma não provocar nenhuma reação adversa também no espectador, a fim de assegurar a sua inteira adesão.

Ao contrário, o método da “política” estava mais interessado em apontar estilos recorrentes e, até mesmo, reverenciar “tomadas de gênio” perceptíveis em determinadas obras. Justamente as “tomadas de gênio” que, muito provavelmente, tanto Zanuck quanto os reprodutores de seu método, classificariam como elementos de choque e causas do insucesso do filme, visto seu impacto e seu caráter genuinamente aberrante.

Vale ressaltar que, para a “política”, o êxito ou o fracasso comercial não determinava, em hipótese alguma, a validade da obra, já que o cinema não devia ser visto como *apenas* espetáculo. A proposta era percebê-lo além da perspectiva somente mercadológica. O cinema, em sua concepção, é sim um espetáculo, mas também uma expressão de arte. Um instável equilíbrio entre indústria e forma artística que, segundo os críticos, encontrava seu eixo na figura do autor de filmes.

As controvérsias geradas em torno da “política” muito se deram porque os jovens críticos da *Cahiers* assumiam posições por vezes tão radicais quanto a do próprio Zanuck, a

21 Aqui me refiro a edição de número 47 da *Cahiers du Cinéma*, de maio de 1955, mais especificamente à crítica do filme *La Tour de Nesle* (1954), intitulada *Abel Gance, désordre et génie* (pp.44-46).

22 O uso de pseudônimos na *Cahiers du Cinéma* era um recurso bastante utilizado pois acontecia de, em algumas edições, o mesmo crítico publicar mais de um texto. Assim, Truffaut assina várias críticas com o nome de Robert Lachenay. Jean-Luc Godard iniciou sua carreira na revista com o pseudônimo Hans Lucas. O caso de Maurice Schérer é ainda mais interessante. Nos primeiros anos de atuação crítica, chegou a assinar vários textos com seu nome verdadeiro, a exemplo das edições de número 36 e 38, porém ficou mundialmente conhecido por seu pseudônimo: Eric Rohmer.

23 Darryl Francis Zanuck foi um dos maiores produtores da indústria cinematográfica norte-americana. Na década de 1920 começou como diretor de produção da Warner e, na década seguinte, fundou a Twentieth Century Filmes, qual, logo em seguida, comprou o estúdio falido da Fox e tornou-se a Twentieth Century Fox, um dos mais influentes estúdios até hoje, qual Zanuck dirigiu até o início da década de 1970.

fim de tornarem claras as suas colocações e a sua adoração e respeito pelos grandes nomes da história do cinema.

No mesmo artigo em que diferencia o método da “política” do método “à la Zanuck”, Lachenay/Truffaut mostra-se inconformado com o insucesso comercial, e principalmente com a incompreensão de uma parcela da crítica em relação ao filme mais recente de Abel Gance, *La Tour de Nesle* (1954). Tal postura fica evidente nos momentos em que afirma: “Gance tem sido classificado de fracassado... A questão que se coloca é saber se se pode ser de uma só vez genial e fracassado. Creio então que o fracasso é o talento. Triunfar é fracassar”, e em seguida, de forma mais enfática: “Todos os grandes filmes da história do cinema são filmes fracassados” (1955b: 46). Lachenay/ Truffaut cita então uma longa lista de filmes que foram incompreendidos em seu tempo, muitos deles de diretores que já ocupavam os seus lugares ou viriam, mais à frente, a frequentar o disputado olimpo dos autores apontados pelos críticos.

No entanto, a maior polêmica envolvendo a autoria na *Cahiers* não foi a utilização do termo autor, muito menos o ataque ao método de crítica “à la Zanuck”. O teor escandaloso da proposta estava justamente na inclusão de diretores norteamericanos, ou mesmo, de cineastas europeus que imigraram para Hollywood, valorizando de forma semelhante as produções realizadas dentro do sistema dos grandes estúdios e as produções supostamente mais artísticas realizadas na Europa. Por exemplo, afirmar que Hitchcock em sua fase norteamericana, assumidamente comprometido com o mercado, estava no mesmo nível de um Rossellini; ou ainda que Griffith, com todos os seus esquemas e conteúdos questionáveis, era tão importante para a história do cinema quanto Lumière, era sem dúvida um grande ataque ao orgulho eurocentrista de grande parte dos europeus.

Se o método de crítica “à la Zanuck” dizia que os grandes diretores do período clássico do cinema estavam caducos e envelhecidos; o método da “política” dizia o contrário: que o cinema é que estava morrendo diante da reprodução de velhas fórmulas, ao desprezar os grandes criadores e glamourizar uma dezena de cineastas que, em vez de explorar as capacidades imagéticas e sonoras próprias do cinema, recorriam à recursos próprios da literatura frente à qualquer dificuldade de lidar com a linguagem. A essência da “política” estava neste ponto: valorizar quem conseguia transpor para as telas a construção de um pensamento, explorando o cinema em suas potencialidades estéticas.

Para os defensores da “política”, o autor é aquele que, mais do que fazer um filme pensando prioritariamente no espectador (como no modelo do espetáculo hollywoodiano, que

tem foco na fruição, e consumo, do público), busca fazer um filme inicialmente para si, para na sequência (e não pensando isto como consequência, mas como parte importante do processo) convidar o espectador a participar do jogo. Assim, o que devia ser valorizado em um filme é a sinceridade na sua realização, a “colocação em cena” (*mise-en-scène*) de uma visão de mundo, sempre em primeira pessoa.

Chega da representação de uma mentira, o que interessa para eles é a expressão de um pensamento. Este jamais envelhece, jamais torna-se “caduco”, bem ao contrário, quanto mais se expressa, mais se desenvolve, amadurece. Para a “política”, as falsas lendas, as mentiras reproduzidas por uma “tradição de qualidade” é que estavam impedindo o cinema de desenvolver seu caráter sempre dinâmico, aberto como o pensamento.

De imediato, a “política dos autores” conquistou inúmeros fãs e seguidores, assim como inimigos em número igual ou superior. O “método da cinefilia”, que buscava analisar um filme dentro do conjunto maior da obra, a fim de perceber características recorrentes que deflagrassem uma visão de mundo pessoal, sofreu inúmeros ataques, dentro e fora da própria *Cahiers du Cinéma*. Tantas foram as polêmicas geradas que, na edição de número 44, de fevereiro de 1955²⁴, André Bazin, respeitado crítico e um dos fundadores da revista, sentiu-se obrigado a esclarecer alguns pontos.

Em um pequeno ensaio intitulado “Como se pode ser Hitchcock-Hawksiano?” (no original: *Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?*), Bazin começa deixando claro que a defesa da autoria como princípio crítico não é consensual dentro da *Cahiers*. Aos partidários do sistema, Bazin chama de “jovens turcos”, remetendo à aliança, iniciada por jovens estudantes militares, de diversos grupos contrários à monarquia do sultão Abd-ul-Hamid II e que, em 1908, deu início a segunda era constitucional do Império Otomano, hoje Turquia.

Semelhante à revolução histórica, os “jovens turcos” da *Cahiers* estavam dispostos a derrubar um “império” consolidado de produção, atacando prioritariamente a “tradição de qualidade” francesa, inspirada no sistema clássico de Hollywood.²⁵ A determinação destes jovens, seja de experiência na crítica cinematográfica, assim como de idade, já que tinham entre 22 e 35 anos, é o que parece mais fascinar Bazin. Ainda que se mostre desconfiado, em certa medida, quanto à forma de aplicação do sistema crítico, acredita que este se configura como “respeitável e fecundo”.

24 A mesma edição que François Truffaut publicou seu artigo intitulado “Ali Babá e a 'política dos autores”.

25 Uma segunda interpretação para o termo “jovens turcos” pode ser o fato de Henri Langlois, um dos mentores da geração da *Cahiers* ser turco. Assim, os jovens turcos seriam aqueles que dariam continuidade e novo fôlego para a empreitada do criador da Cinemateca Francesa em relação à preservar e valorizar a memória do cinema.

Para Bazin a validade da defesa autoral está justamente no fato de que ela não se apóia na impressão do crítico sobre a obra individual, mas se consolida a partir do confronto de um filme com todo um conjunto de obras que o antecedem ou mesmo o sucedem.

Partindo do pressuposto que um filme é fundado em sua técnica, Bazin, inspirado em Sartre, sublinha que “nas obras de arte, toda técnica remete a uma metafísica” (1955: 18). Frente a essa afirmação, o objetivo do “método da cinefilia” seria desvendar um universo por trás do filme, a metafísica que pulsa entre um fotograma e outro, e que, mesmo sem a consciência de seu diretor, interliga um filme aos que o precedem e sucedem por meio da construção de um olhar.

Vale aqui ressaltar que o “método da cinefilia” não afirma que somente o diretor pode ser o autor de um filme, já que “a questão de saber quem é o verdadeiro autor de um filme não se coloca de maneira imperiosa: há filmes de diretores, filmes de roteiristas, filmes de diretor de fotografia, filmes de estrelas” (TRUFFAUT, 2006: 13).

Entretanto, na concepção de Truffaut, se um roteirista pode ser o autor de um filme, isso é consequência de uma série de situações objetivas que cria, encontros e desencontros materializados no papel; se uma estrela ou astro pode ser o autor ou a autora de um filme, isso se dá pelo encanto de sua interpretação, seu poder de persuasão frente a câmera nas mais diversas situações; se um diretor de fotografia pode ser o autor de um filme, isso se dá pela plasticidade das imagens, pela sensibilidade impressa na captura de cada uma delas.

Na percepção dos “jovens turcos”, um diretor tem mais possibilidades de exercer a autoria, pois atravessa todos os processos e etapas do filme. O diretor é a figura-chave que faz a ligação dos domínios: do roteiro à atuação, da direção de fotografia à montagem. Por isso, a importância do conceito de *mise-en-scène* para os defensores da “política”. Dessa forma, não basta um roteiro, uma *star* ou mesmo um eficiente diretor de fotografia, é preciso a figura que junta as peças e unifica os talentos individuais.

A autoria do diretor pressupõe então uma interpretação do roteiro e sua tradução em imagens e sons. Pressupõe também uma certa ignorância, um impulso criativo que seria impossível de se manifestar ao se seguir passivamente as imposições detalhadas dos roteiros “clássicos”. Como afirma Bresson em suas “notas sobre o cinematógrafo”: “O filme não está totalmente feito. Ele se faz pouco a pouco sob o olhar. Imagens e sons em estado de espera e de reserva” (2008: 59). Sendo assim, a *mise-en-scène* pode ser entendida como um estado de alerta do diretor, um conduzir mas também um estar atento para o que se apresenta.

A *mise-en-scène*, na perspectiva dos defensores da “política”, configura-se como a materialização de um pensamento que se reinventa e se transmuta nos momentos da preparação, filmagem e montagem, um pensamento que se constrói também no processo. É o eixo fundante do cinema, sua relação entre a objetividade (as imagens e os sons impressos na película) e a subjetividade (toda a gama de sentidos permitidas pela obra). Frente a esta perspectiva, a autoria seria a junção da prática da *mise-en-scène* com uma perspectiva pessoal. Por isso, cada filme somado ao conjunto da obra é mais uma possibilidade de adentrar em um universo, previsto pelas recorrências estéticas e o tratamento do enredo.

André Bazin voltaria, dois anos depois, a publicar um novo texto comentando as bases da “política” frente às novas críticas, inclusive internas à *Cahiers*. Novamente reforça que o sistema crítico não é praticado por todos os colaboradores da revista – o exemplo do embate Rohmer/Amengual serve para afirmar isto.²⁶ Coloca-se em posição de apoio, porém desconfiança: “não concebo o papel do autor cinematográfico do mesmo modo que François Truffaut ou Eric Rohmer, porém isso não impede que, na medida em que creio, eu também, na realidade do autor, compartilhe igualmente sua apreciação” (2003: 92).

Para Bazin, ainda que o “resultado global tenha sido suficientemente fecundo”, o questionável do método não são os autores, ou mesmo a ideia de autoria, mas sim os filmes que estavam servindo para ilustrar a “política”. Entretanto, compreende que, se o foco está na compreensão e jornada dentro do universo metafísico do filme, cada obra que vem a se somar é mais uma peça, um fragmento, uma possibilidade de imersão e elucidação. Por isso, na defesa da “política”, não há ordem de importância de filmes, visto que todos, em maior ou menor grau, são atravessados pelo mesmo olhar, a mesma visão de mundo.

Mesmo que, de forma geral, apóie a iniciativa dos “jovens turcos”, Bazin ressalta a necessidade de se estar alerta para não transformar a “política dos autores” em um culto estético da personalidade, quando a pré-concepção de que se trata de um autor de filmes produz uma cegueira em relação a sua real exploração das capacidades imagéticas e sonoras. O crítico vai além e aponta um perigo ainda maior do que o culto estético da personalidade, “o aspecto negativo que me parece mais grave. Há de se lamentar que se louve sem razão uma obra que não a merece, porém o risco é menos nefasto que o de rechaçar um filme estimável simplesmente porque seu realizador não fez nada de bom até aquele momento” (2003: 103).

26 No artigo “Da política dos autores”, publicado na edição de número 70 da *Cahiers du Cinéma*, de abril de 1957, Bazin se refere diversas vezes às respostas de Eric Rohmer às cartas dos leitores da revista, na edição de número 63 (outubro de 1956, pp.54-58). Além dos leitores, um dos questionadores da “política”, e sem dúvida o mais enfático nas críticas, qual Rohmer responde é Barthélémy Amengual, eventual colaborador da *Cahiers*.

As limitações da “política” são evidenciadas por Bazin e podem ser resumidas basicamente em três pontos. O primeiro, e o principal, de acordo com o crítico, é a dificuldade de aplicação da “política” tanto para diretores que não se mostram autores desde a sua primeira obra, quanto para cineastas que estão iniciando a sua carreira.²⁷

O segundo ponto é a reduzida importância que os “jovens turcos” atribuem aos fatores externos ao filme: condições econômicas, sistema de produção, conjuntura histórica, diálogo do cineasta com uma tecnologia em constante evolução etc.; o que, em certa medida, separa o filme de seu contexto social para pensá-lo apenas naquilo que ultrapassa a objetividade, a ideia metafísica de um universo “além-filme”.

O terceiro e último ponto é a linha tênue entre o “método da cinefilia” e o culto estético da personalidade. Se fora de equilíbrio, pode gerar a negação da obra em benefício da exaltação de seu autor. Por isso, Bazin afirma que este sistema crítico é apenas uma das muitas maneiras de se analisar um filme, deve ser complementado e confrontado com outras formas de análise a fim de dimensionar uma multiplicidade de olhares sobre a obra. O importante para Bazin é que não se perca de vista jamais a obra, “sem a qual o substantivo autor não é mais que um conceito manco. Autor, sem dúvida, mas de quê?”

27 No próximo capítulo, veremos a dificuldade que os “jovens turcos” tiveram ao tentar aplicar essa “política” nos cinemas novos, entre eles a própria *nouvelle vague*.

Capítulo 2

O CINEMA QUE DEVOLVE O OLHAR

2.1 A *nouvelle vague* e a modernidade cinematográfica

As bases da “política dos autores” serviram de referência para que os críticos da *Cahiers du Cinéma*, no final da década de 1950, se aventurassem no campo da direção, dando início ao movimento intitulado pela crítica de *nouvelle vague*. Esta igualmente corresponde, em uma abordagem mais abrangente, a uma postura diferenciada em relação à produção e direção de filmes, buscando se distanciar da decadente “tradição de qualidade” para alcançar uma simplificação dos processos como meio de dar vazão à expressão autoral.

A *nouvelle vague* representa também a estreia de um número significativo de novos diretores, que não encontravam espaço no sistema fechado dos grandes estúdios, posto que estes preferiam sustentar o brilho das grandes vedetes do que correr o risco das novas ideias. Truffaut coloca como grande desafio dos novos cineastas a recuperação de uma jovialidade presente nas narrativas do cinema mudo, “única coisa que pode evitar que nosso cinema se torne irritante, complicado, chato e sem vida. É preciso reaver o primeiro período do cinema e se rejeitar em bloco todo o segundo período” (1990:43).

Em oposição ao segundo período em que predomina a “tradição da qualidade”, Truffaut relembra “uma época em que o cinema era incrivelmente cheio de vida e de espontaneidade” e indica que “a busca é muito mais no sentido desse segredo perdido do que no das coisas futuras”.

Dessa forma, a *nouvelle vague* pode ser entendida como uma tentativa de readquirir o frescor das primeiras narrativas, quando ainda havia espaço para experimentações e uma manipulação mais livre da linguagem e técnica cinematográfica. No entanto, não era apenas o sentimento nostálgico que abastecia de fôlego o movimento. Fazia-se necessário valorizar a memória do cinema, mas sem perder de vista sua modernização. Se o cinema parecia estar “morrendo sob as falsas lendas”, a maior colaboração da *nouvelle vague* foi trazer à tona novamente o pensamento questionador que há muito havia se perdido no cinema.

É difícil dizer o quão revolucionário foi o movimento da *nouvelle vague*. O que se pode afirmar com certeza é que ele modificou o sistema de produção, impulsionando uma crise nos grandes estúdios; além de dar voz a milhares de jovens cineastas pelo mundo todo, quais não conseguiam espaço e mesmo não se sentiam representados ou confortáveis dentro do sistema claustrofóbico das grandes produções.

De forma geral, estimulou uma nova forma de percepção diante do espetáculo cinematográfico. Se o cinema dito moderno teve como precursores Welles, Renoir, ou mesmo Rossellini e os neo-realistas; foi na *nouvelle vague* que ele deslanchou, pois a modernidade era tomada como fonte de abastecimento.

Na modernidade cinematográfica apontada pela *nouvelle vague* o autor não é mais exceção (como no sistema “clássico”), nem mais consequência lógica da provação do cinema como arte (como no caso das vanguardas). Nesta “nova onda”, o autor é a peça-chave, é a figura responsável por prolongar os sentidos e investigar a fundo os usos e as potencialidades estéticas dos instrumentos filmicos.

O cinema, em seus primeiros cinquenta anos de existência, mobilizou todas as suas forças para ocultar o intervalo.²⁸ A “decupagem clássica” foi desenvolvida para disfarçar o corte, dar continuidade aos movimentos entre planos e esclarecer as ambiguidades que, por ventura, aparecessem no decorrer da narrativa. Tudo para que o espectador se projetasse no universo ilusório do filme, que mantinha fortes semelhanças com a realidade objetiva; e se identificasse com a figura do herói justo que resolve todo e qualquer problema (e que por isso merece o seu *happy end*). Neste modelo de cinema, a narrativa é construída a partir de situações sensório-motoras, em uma relação lógica de causa e efeito, dentro de um sistema que Deleuze (2005) denomina como imagem-movimento.

28 Aumont aponta como figuras do intervalo “todas aquelas em que o filme consegue suspender, perturbar o olhar, fazendo do tempo um material plástico” (2007: 107).

A imagem-movimento pode ser decomposta, a grosso modo, em três outras imagens: a imagem-percepção (o que se vê, que corresponde a ação que atinge o herói); a imagem-afecção (o que se sente, ou como o herói processa a percepção/ação externa) e a imagem-ação (o que se faz, ou a reação do herói a fim de solucionar o problema).

Essas três imagens dialogam com a estrutura do roteiro clássico, normalmente dividido em quatro partes:

1. equilíbrio (apresentação das personagens em sua cotidianidade);
2. perturbação (que corresponde à imagem-percepção, ou a ação externa que incide sobre o herói);
3. luta (que corresponde à imagem-ação, ou a reação do herói diante da ação que se deu sobre ele) e,
4. a eliminação do elemento perturbador, a restituição do equilíbrio.

A imagem-afecção ficaria entre a perturbação e a luta, seria o momento no qual o herói sofre emocionalmente o embate da ação externa, marcando a passagem do homem ordinário para o herói corajoso.

De forma sintética, na imagem-movimento, “as ações encadeiam-se com percepções e as percepções se prolongam em outras ações” (DELEUZE, 1992: 68), resultando em um regime de imagens orgânicas. Basicamente as imagens orgânicas são aquelas colocadas no filme de forma encadeada, que vão progressivamente construindo um sentido de acordo com as relações temporais e espaciais de causa e efeito.

De acordo com Bordwell (2005), o tempo é marcado na narrativa clássica a partir da linearidade. Qualquer quebra de linearidade deve ser justificada pelo uso de *flashbacks* bem delimitados, ou seja, que devem ser reconhecidos imediatamente, a fim de não gerar uma possível confusão no entendimento do espectador. Também o espaço segue a regra da maior clareza, seguindo o esquema do primeiro plano geral (para localizar o espectador) e depois a segmentação em planos mais próximos conforme a carga dramática da cena.

Graças ao tratamento de tempo e espaço, a narração clássica faz do mundo da fábula um constructo internamente consistente, sobre o qual a narração parece intervir a partir de fora. A manipulação da *mise-en-scène* (comportamento das pessoas, iluminação, cenários, figurinos) cria um evento pró-filmico aparentemente independente, que se torna o mundo tangível da história, enquadrado e registrado a partir do exterior. A narração clássica depende, assim, da noção de observador invisível (BORDWELL, 2005: 288).

A transição do cinema clássico para o cinema moderno se dá, de acordo com Deleuze (2007), a partir da crise da imagem-ação e a emergência de um novo tipo de imagem, que secundariza o movimento e coloca em primeiro plano o tempo. As personagens já não são motivadas por situações sensório-motoras (percepção-afecção-ação), mas sim por situações óticas e sonoras (sentimento/ vidência/ audição). Como destaca Deleuze, “o importante é que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, enquanto as situações sensório-motoras remetem a uma função visual pragmática, num sistema de ações e reações” (2007: 30).

Como correntes de transição do cinema clássico para o moderno, o neo-realismo e a *nouvelle vague* promovem um outro tipo de personagem: basicamente ambíguo e que, após se confrontar com algo que excede ao seu controle, passa a perambular, processando um movimento interno (de pensamento) enquanto lida com situações óticas e sonoras. Segundo Deleuze, “uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. (...) Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras” (2007: 29).

A perambulação no lugar da ação, o ver e o ouvir no lugar do movimento caracterizam a imagem-tempo, que compõe um regime de imagens cristalinas. Se as imagens orgânicas tem como referência um modelo de realidade reconhecido por sua continuidade em relações localizáveis, de causa e efeito, e incluindo, somente por oposição, o irreal, o sonho e o imaginário; as imagens cristalinas reúnem num mesmo circuito o real e o imaginário, o atual e o virtual, a verdade aparente e as suas potências do falso. “A imagem torna-se pensamento, ao mesmo tempo que a câmera assume diversas funções proposicionais” (DELEUZE, 1992: 70), e ao assumir tais funções, “é antes um terceiro olho, o olho do espírito” (1992: 72).

A realidade do cinema moderno é a realidade da imagem, a realidade ficcional enquanto filme, a consciência-câmera, a câmera-caneta, instrumento de diálogo e não mais de imposição, construção audiovisual múltipla, desprovida de uma essência, porém cheia de camadas, aparências, versões espelhadas de uma mesma imagem dentro de um cristal.

As potências do falso, quando não há mais uma verdade preexistente, mas uma verdade simulada que se delata a todo momento, compreende vários níveis de interpretação e sentido. A descrição falsificante própria do cinema moderno é um jogo de espelhos, como na famosa cena final de “A Dama de Shangai” (1948, de Orson Welles), em que a multiplicidade

de imagens das personagens superdimensiona, ao mesmo tempo em que desvela, suas próprias contradições.

No regime de imagens cristalinas, próprio do cinema moderno, as relações de tempo e espaço também mudam. Em vez do tempo linear e cronológico, tendo suas interrupções justificadas por *flashbacks* ou cenas de sonho e delírio (sempre colocadas em oposição ao real), no cinema moderno o tempo é encarado como espiral. O espiral potencializa o falso, no lugar da mudança através do movimento físico, há um deslocamento no tempo, que se estabelece a partir de circuitos. Estes misturam as imagens virtuais com as reais, tornando indiscernível o real e o imaginário, o verdadeiro e o falso, a memória e o fluxo. Se pensarmos o tempo como um circuito, o passado não pode ser entendido como algo a que se retorna, mas como parte de um presente que o atualiza. Em vez de uma linha progressiva, há uma perspectiva temporal de camadas que se sobrepõem e se misturam, no que Deleuze intitula de coexistência entre os “lençóis de passado” e as “pontas de presente”.

Dos filmes da *nouvelle vague*, “O Ano Passado em Marienbad” (1961, de Alain Resnais) é o exemplo mais significativo em relação ao tratamento do tempo dentro de uma perspectiva moderna do cinema. Após os créditos iniciais, a câmera percorre corredores e tetos de um palácio enquanto ouvimos a voz em *off* de um homem, que discursa sobre a experiência de retornar àquele local. O olhar da câmera nos conduz até uma sala de espetáculos, onde está sendo encenada uma peça teatral. Nesta, um homem busca convencer uma mulher de que eles já se conhecem e que viveram uma história de amor no passado, dando continuidade ao *off* que ouvíamos até então. Os atores atuam petrificados, como estátuas, e boa parte das falas não saem de suas bocas. Tocam as badaladas de um relógio e a mulher então, ainda de expressão imóvel, anuncia: “Pronto, agora. (Silêncio). Sou sua.”

O interessante em destacar esta cena é que, após o fim da peça, a plateia passa a circular pelos salões do hotel-palácio como que reencenando o texto teatral. “Ouvem-se pedaços de frases, vindos não se sabe de onde: 'Sinceramente, isto parece inacreditável. Já nos encontramos, há tempos. Não me lembro muito bem. Deve ter sido em vinte e oito, em vinte e oito ou vinte e nove'...”²⁹ Conforme a câmera segue a multiplicidade de vozes que reproduzem discursos semelhantes, conhecemos os protagonistas da história: X, o homem; e A, a mulher.³⁰

O que seria o primeiro encontro do casal é seguido por uma cena na qual homens praticam tiro ao alvo e, no momento de X atirar, em vez de uma silhueta humana desenhada

29 Fragmento extraído diretamente do roteiro publicado posteriormente (ROBBE-GRILLET, 1988: 31). Esta passagem acontece no filme, com pequenas mudanças, por volta dos onze minutos de projeção.

30 No filme não se sabe os nomes das personagens. Essas iniciais, X e A, são retiradas do roteiro original.

em papel, aparece a figura de A, envolta em sombras. Ela imediatamente torna-se o alvo de sua reencenação. A partir de então, X tentará de todas as formas convencê-la de que eles tiveram um caso amoroso no ano anterior e que, conforme combinado, ele voltara agora para reencontrá-la. X narra em detalhes o romance que viveram, enquanto A parece de nada se lembrar.



Fig.2: Sequência do primeiro encontro (ou reencontro) entre X e A em “O Ano Passado em Marienbad” (1961).

A estrutura do filme flui entre os tempos. Não se pode afirmar com certeza em que momento as cenas estão localizadas: se no presente, se no passado (o ano anterior), se no plano da realidade ou somente no plano da imaginação. O regime de imagens cristalinas se faz presente, já que no cristal há a coexistência dos tempos. Várias passagens são encenadas mais de uma vez e com resultados diversos. Muitas delas nas quais a própria imagem contradiz o que é dito em *off*.

Há uma cena marcante em que X narra o assassinato de A por M (um homem que supostamente é seu marido). Entretanto, ele volta atrás e afirma: “Não, este não é o fim ideal. Preciso de você viva. Viva, como já estive, a cada noite, durante semanas... meses”. Assim, X continua sua jornada de convencimento de que ele e A viveram uma grande história de amor, até que, no final, ela ceda e entregue-se a ele, sem muita convicção, após as badaladas do relógio, como no final da peça.

Não há uma verdade, tudo em “O Ano Passado em Marienbad” é potência do falso. Também não há linearidade, as personagens parecem suspensas em uma espiral de tempo. As ações físicas em nada acrescentam ao desenvolvimento da trama, todas as situações podem ser descritas como puramente óticas e sonoras.

Em vários momentos, os hóspedes do hotel-palácio são mostrados imóveis, como as estátuas que figuram o jardim do lado externo da edificação. As mesmas estátuas para as quais os protagonistas forjam histórias, em um jogo de incertezas e hipóteses jamais comprovadas. Nesse sentido, Deleuze destaca que

a distinção entre o subjetivo e objetivo tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade (2007: 16).

O caráter falsificante da história é apoiado em falsos *raccords*, considerado um instrumento próprio do cinema moderno. O *raccord* compreende todas as continuidades espaço-temporais delimitadas pela montagem. Um falso *raccord* indica justamente seu contrário, ou seja, todos os elementos de descontinuidade entre um plano e outro. Se a montagem clássica, como aponta Bordwell, “tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor” e “a desorientação temporária é aceitável somente quando realisticamente motivada” (2005: 292), os falsos *raccords* são evitados ou mesmo proibidos.

No cinema moderno, há uma libertação dessa responsabilidade com a continuidade, tanto como contraponto ao cinema narrativo clássico, quanto devido a uma certa perda de ingenuidade em relação aos processos fílmicos. Também Deleuze (2005; 2007) distingue o cinema clássico do cinema moderno por meio dos usos da montagem: os cortes racionais (orgânicos, ou que se encadeiam num fluxo contínuo) no primeiro e irracionais (cristalinos, ou que deixam arestas, reforçam elipses, sentidos múltiplos) no segundo. “O falso *raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e às suas partes. Ele realiza outra potência no extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este branco sobre branco impossível de filmar” (2005: 43). Como exemplo emblemático, “O Ano Passado em Marienbad” é, todo ele, composto por cortes irracionais, ou falsos *raccords*, como na sequência destacada a seguir.

Seguindo a tabela abaixo, no primeiro quadro, X avista A no corredor e vemos sua imagem pelo espelho. O quadro seguinte é um *raccord*, pois mostra o contraplano da imagem anterior. Porém, no terceiro quadro A é vista de costas, dando prosseguimento ao diálogo. O que normalmente seria mais um contraplano, não o é, já que ambos estão em outro espaço: no lado externo do hotel, em frente ao jardim. Quarto quadro: A aparece no mesmo enquadramento do segundo plano, porém o fundo já não é mais nem o do corredor, muito menos o da ala externa do palácio. Se, de acordo com a frase dita por X, imaginamos que se trata do quarto dela e que o plano é um *flashback* de quando ele a encontrou, no quadro seguinte confirmamos uma das hipóteses e negamos a outra: sim, é o quarto de A, porém não é um *flashback*, já que ela apresenta consciência do lugar para o qual foi transportada, olha para todos os lados e pede que ele a deixe em paz. No sexto e último quadro, ela reforça o pedido. Eles estão novamente no local do início da sequência, entretanto ambos estão vestindo outras roupas, o que indica uma passagem de tempo, contrariando a linha de diálogo.



Fig. 3: Os falsos *raccords* em “O Ano Passado...” (1961): descontinuidade de espaço e tempo.

No cinema moderno, o espaço também é fragmentado. Não há um universo preexistente, supostamente autônomo que a câmera flagra (como pretendia o cinema narrativo clássico). Há sim uma construção que se afirma e se nega em frente à câmera, que volta e meia se denuncia enquanto aparência e, de forma alguma, tem a pretensão de ser, ou ter, uma essência. Essa fragilidade intencional da consistência de um mundo à parte, que “vive” além do filme, pode ser percebida de forma direta ou indireta, por meio de técnicas de descontinuidade e fluxos de tempo, como em “O Ano Passado em Marienbad”.

Sendo assim, o regime de imagens cristalinas, composto de situações óticas e sonoras, que secundarizam o movimento em prol do tempo, remetem a um jogo de espelhos. No entanto, cada imagem refletida em um lado do cristal mostra uma imagem diversa, que, ao mesmo tempo em que se espelha, desvenda uma outra faceta, um ângulo, uma contradição.



Fig. 4: O jogo de falsos reflexos em “O Ano Passado...”: imagens que se contradizem.

Da mesma forma, as imagens cristalinas exigem uma outra postura do seu fruidor. Em vez de somente uma posição narcísica, de projeção-identificação com o que se passa na tela, posição confortável (e deveras perigosa) de contemplação frente à imagem construída para satisfazer certos anseios e expurgar impulsos e culpas; as imagens cristalinas, em sua multiplicidade de perspectivas, indicam outras possibilidades. Mais do que reflexo, mais do que projeção e identificação, inserção no universo da fantasia, a tela se volta para a direção do espectador e o surpreende na poltrona. A perspectiva de arriscar-se nos intervalos negros que separam um fotograma e outro é o que motiva o espectador moderno na construção de sentidos que, já de início, por sua composição estrutural, se propõem dinâmicos e abertos.

Neste sentido, a premissa da “política dos autores” e, mais especificamente da *nouvelle vague*, foi ampliar as perspectivas de um cinema que mostrava sinais de sedentarismo; para apontar um cinema no qual a linguagem e as técnicas vão além de seu uso engessado e abarcam uma multiplicidade de experiências. Assim, a *nouvelle vague* abriu um canal de diálogo com o público pouco explorado até então, ao promover rupturas não com o cinema clássico em si, mas com as convenções estéticas e de linguagem que ditavam o que era certo ou errado, adequado ou não adequado no fazer e pensar cinema.

A cena inicial de “Acosado” (1960), primeiro longa-metragem de Jean-Luc Godard, é lembrada por muitos teóricos e pesquisadores como revolucionária no sentido de que propõe uma experiência de fruição nada convencional. Após roubar um carro em Marselha, Michel Poiccard dirige em direção a Paris a fim de receber um dinheiro de fontes escusas e rever uma paixão do passado: Patrícia Franchini, uma estudante universitária que vende “New York Herald Tribune” na Avenida Champs-Elysees. Neste trajeto rodoviário, acompanhamos o golpista a falar alto seus anseios e planos futuros, como que os afirmando para si mesmo, até que, de repente, a personagem vira para o lado, olha diretamente para a câmera, e profere as falas destacadas abaixo:

**Se você não gosta do mar.
Se você não gosta de montanhas.
E se você não gosta da cidade...**

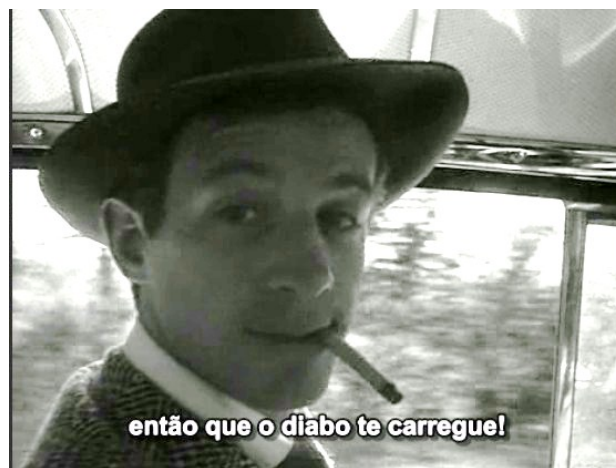


Fig.5: Logo no início de “Acosado” (1960), Michel olha para a câmera e insulta o espectador.

Mais inusitado do que “quebrar a quarta parede”, numa técnica popularizada no teatro por Brecht³¹, a personagem insulta o espectador que deseja encontrar naquele filme um “retrato perfeito” da cidade, do mar e das montanhas, normalmente recriados cuidadosamente em estúdios como nos filmes da “tradição de qualidade”.

31 Para um aprofundamento sobre a influência de Brecht no cinema, ver Stam (2006: 168-173).

Na cena seguinte, Michel encontra uma arma no porta-luvas do carro e, num grito de revolta, atira contra o sol. Como sublinha Rocha (2003), este ato coroa o início deste novo cinema dito moderno, que promove um outro tipo de pensamento a cerca de si.

A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, apreendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, é uma ontologia (ROCHA, 2003: 36).

O público, até então acostumado a gozar do confortável anonimato no escurinho do cinema, é convidado para o jogo de fruição da obra cinematográfica de uma forma diversa: não mais pela ilusão exacerbada de um universo preexistente, mas sim num campo intermediário de ação, na qual tem de se posicionar diante do que lhe foi dito de forma direta, gerando um certo distanciamento crítico e uma postura de maior reflexão sobre o conteúdo e a forma.

Na imagem abaixo, também de “Acossado”, Michel e Patrícia caminham por uma rua comercial enquanto conversam sobre o relacionamento. A câmera os acompanha num plano sem cortes que dura cerca de dois minutos. Diferente da cena anterior aqui citada, as personagens interagem no universo diegético da ficção ignorando a presença da câmera, contudo os transeuntes que cruzam o caminho do casal é que propõem a ruptura do espaço ilusionista e a denúncia dos instrumentos filmicos. Isso porque os passantes são surpreendidos pela presença do casal e da filmagem e não hesitam em exercer a sua curiosidade, chegando mesmo a cruzar no intervalo entre a câmera e os atores.



Fig.6: Cena externa de “Acossado” (1960) na qual os transeuntes “participam” da ação.

O mais interessante é que, quanto mais pessoas se acumulam para contemplar a cena, mais a câmera se distancia e o plano se torna mais aberto (passando do plano médio para o plano americano, como na imagem destacada acima), inserindo assim um maior número de transeuntes curiosos no quadro. A inicial profundidade de campo da cena vai sendo preenchida progressivamente por olhares e corpos de espectadores que entram em contato direto com os olhares e os corpos dos espectadores na sala de cinema. Diferente da cena do carro em que Michel interage com a câmera, a encenação aqui é denunciada não pelos atores, que se mantêm ausentes de todo este movimento, mas pelos próprios espectadores, que duplicam o espaço da recepção, já que ele acontece tanto dentro quanto fora da tela.

Esta cena é muito interessante pois justamente redimensiona o espaço da tela. A própria disposição como os transeuntes vão se acumulando ao redor do casal de personagens desenha um círculo que se completa com o público na sala de cinema. Forma-se uma arena que multiplica os ângulos de visão dos espectadores, que se dá por todos os lados.

“Acossado”, de forma análoga a “O Ano Passado em Marienbad”, porém a partir de recursos diversos, é também totalmente estruturado no regime de imagens cristalinas. Isto fica perceptível desde a primeira cena destacada aqui até a última sequência, na qual Michel é assassinado e, antes de morrer, passa as mãos sobre os olhos, fechando-os, assumindo a encenação da própria morte.

O excesso de falsos *raccords* em uma mesma cena reflete a fragmentação e, principalmente, a contradição que toma conta da personagem. Tanto a montagem como os diálogos, e ambos em oposição, reforçam isto. Michel volta e meia faz juras de amor a Patrícia, para logo em seguida chamá-la de covarde e afirmar, como que tentando se auto-convencer, que a odeia.

A ambiguidade das personagens e a falta de compreensão total por parte dos espectadores quanto aos seus reais anseios é sustentada do início até a sequência final do filme, que inclusive reitera o caráter complexo das personagens. Nela, Michel é baleado, após ser perseguido pelos policiais em consequência da delação de Patrícia. Antes de morrer, fica de “tromba”³² e chama Patrícia de asquerosa. A garota questiona a um homem que está ao seu lado o que o moribundo dissera e ele repete a frase. Ela então olha diretamente para a câmera e questiona:

32 Em uma cena no meio do filme, Michel e Patrícia estão num apartamento e ele questiona porque ela “está de tromba”. Ela pergunta o que é “estar de tromba” e ele faz três gestos faciais, o primeiro consiste em uma longa abertura da boca, como num grito mudo, o segundo um sorriso forçado e o terceiro numa projeção excessiva dos lábios reunidos para a frente, como que emburrado. Ela os repete em frente ao espelho e finaliza a discussão afirmando que lhe cai bem “ficar de tromba”.



Fig. 7: Patrícia lança uma questão aos espectadores em “Acossado” (1960)

Antes de dar as costas para a câmera, a tela negra e o letreiro “Fin” aparecer, Patrícia faz o gesto de contornar os lábios com o polegar, o mesmo que Michel reproduzira durante todo o filme, antes ou depois de realizar seus pequenos golpes. Assim, Patrícia deixa claro que, como Michel, não sente culpa de seus atos e não os qualifica como condenáveis, exaurindo-se de culpa. Não é uma vilã, muito menos a mocinha da história, é alguém que compreende maldade e bondade dentro de si e age conforme seus impulsos.

A composição do quadro, um primeiro plano de Patrícia encarando a câmera e repetindo o gesto de Michel, é significativo. Ela questiona não para o moribundo, muito menos para o homem ao seu lado, “o que quer dizer asquerosa?”, mas sim para o espectador. Em seguida, vira-se de costas para a câmera e para o público, dando pouca importância para qualquer tipo de julgamento que este venha a fazer de seus atos.

O filme acaba e não ficam claras as motivações de Patrícia ao denunciar Michel, causando assim a sua morte. Patrícia é também uma personagem altamente contraditória – e isso fica evidente em suas constantes oscilações de humor e dúvidas frequentes seja em relação ao afeto sentido por Michel ou mesmo nas questões que elabora quanto ao significado de determinadas palavras, supostamente em função da diferença de nacionalidade entre ela (norte-americana), e Michel (francês).

A parcial indeterminação dos traços centrais de uma personagem, assim como a falta de clareza na explicitação de uma motivação genérica que justifique seus atos é, segundo Bordwell (2005), característica do “não-clássico”.³³ Isso porque no cinema narrativo clássico

³³ Bordwell cita como exemplo “Cidadão Kane”, pois nele a narração não fornece resposta ao mistério de “Rosebud” e o personagem central, vivido por Orson Welles, figura entre a maldade e a carência, a piedade e o ódio, agindo mais por orgulho e um tanto de capricho do que por uma causa maior que venha a justificar seus atos.

os personagens são estruturados em sólidas categorias (o herói justo, a mocinha indefesa, o vilão maléfico, o bobo que serve de alívio cômico, entre outras variações destes), o que auxilia na projeção-identificação do público e na maior clareza denotativa das informações dispostas no decorrer da trama; além de pouco questionar as regras sociais, visto que tais categorias se baseiam em noções bastante delimitadas de bondade e maldade, reservando espaço reduzido para ambiguidades (no máximo, no caso do bobo que, devido sua falta de seriedade, guarda em si um pouco dos dois lados e geralmente é retratado como uma personagem que cede facilmente à atos traiçoeiros).

A reflexividade no cinema moderno, com suas técnicas múltiplas de denúncia dos aparelhos de enunciação, implica necessariamente uma construção diegética diferente, pois a todo momento se deflagra enquanto ficção. Sendo assim, o aspecto espetacular é exaltado, porém também de maneira diversa. Enquanto no cinema narrativo clássico o espetacular guiava a trama, ou seja, as narrativas se fixavam no elemento extraordinário como perturbador do equilíbrio; no cinema moderno há uma valorização do prosaico e mais, uma noção de que o prosaico carrega em si uma forte carga espetacular. Um exemplo notável seriam os filmes de Fellini, mas podemos perceber o mesmo nos filmes neo-realistas de Rossellini e DeSica.

O cinema moderno promove um cotidiano desfamiliarizado, pois conserva na indiscernibilidade entre aparência e essência o elemento teatral enquanto componente estrutural. A cotidianidade vira tema dos filmes, sustentados menos pelos movimentos físicos e as relações de causa e efeito e mais pela perambulação tomada de incerteza que caracteriza as situações óticas e sonoras. Os filmes da *nouvelle vague* afirmam essa ambiguidade entre o espaço de representação e a “realidade objetiva”, a partir da banalidade das histórias. As personagens são cheias de vida, no entanto hesitam frente à mais simples pergunta. “O que você está pensando?”, questiona uma personagem, ao que a outra responde: “Não sei... Penso, logo existo”.³⁴

Ao mesmo tempo em que os autores do cinema moderno buscam criar vidas pulsantes, estas se estabelecem menos pela integração dos valores de uma sociedade média (como no cinema narrativo clássico), e mais por uma *performance* corporal que os personagens assumem, e que se torna evidente nas técnicas de reflexividade, seja da própria *performance* enquanto realizada para o espectador da sala de cinema, seja do próprio cinema enquanto integrado e referenciado dentro da narrativa.

34 Diálogo extraído do filme “Uma mulher é uma mulher” (1961, de Jean-Luc Godard).

Em “Uma mulher é uma mulher” (1961, de Jean-Luc Godard), o triângulo amoroso composto por Emile, Angela e Alfred é performático do início ao fim do filme. Vivem como se atuassem, atuam como se vivessem. A sedutora Angela volta e meia dirige-se à câmera-espectador, dando piscadelas na busca de cumplicidade para os seus caprichos. O malandro Alfred esboça sorrisos forçados em direção à câmera toda vez que conta suas piadas nada engraçadas. Além disso, há um tom farsesco que se evidencia em sequências como a ilustrada abaixo, na qual Emile e Angela discutem o relacionamento e ela o interrompe para que ambos saúdem o “respeitável espectador” que os assiste.



Fig. 8: Sequência de “Uma Mulher é Uma Mulher” (1961), na qual as personagens assumem a sua farsa.

A composição visual da sequência reforça o tom teatral pela moldura da porta, delimitando o espaço cênico uma segunda vez a partir de um recurso que Aumont (2007: 126) denomina de “sobreenquadramento” (um quadro dentro do quadro, que pode desde simplesmente reforçar a centralização ou atuar como reduplicação reflexiva do quadro).

A *performance* da personagem de Angela é intensificada por seu trabalho de stripper. As sequências em que ela canta ao se despir são pouco insinuantes. Para causar estranhamento em cenas com forte potencial erótico, Godard utilizou três técnicas: (1) incompatibilidade entre imagem e som, já que toda vez que a stripper canta, a música de acompanhamento é retirada e sua voz é quase inaudível; (2) a aproximação da câmera do rosto de Angela conforme ela vai tirando as roupas, deixando apenas subentendida a nudez; e (3) o uso de filtros coloridos no rosto da mulher, dando-lhe uma aparência andrógena.³⁵

35 Esse mesmo recurso de filtros coloridos é reutilizado por Godard no início de “O Desprezo” (1963). Sendo pressionado

A noção de *performance* é reiterada em “Uma mulher é uma mulher” também pelas cenas musicais com coreografia estática. A utilização do som no filme entra em conflito constante com a imagem. Entre os diálogos mais banais, ouve-se sons grandiloquentes que pegam de surpresa o espectador. Igualmente, as cenas de forte carga dramática ou romântica são intercaladas com sons engraçados que contrastam com o que está sendo mostrado.

Há sequências em que a *performance* é excitada de forma explícita, como no jogo metalinguístico cinematográfico que se estabelece em três cenas. Na primeira, Angela e Emile hesitam ao fazer um pedido para Alfred, até que o último incita: “Decidam-se! Está passando 'Acossado' na tevê”. Além de tratar-se de outro filme de Godard, quem indaga a frase é justamente o ator que protagoniza a obra em questão. Na segunda cena, Angela encontra uma amiga que lhe faz uma mímica: um dedilhar em um piano imaginário seguido de dois dedos apontados em direção oposta, simulando um revólver. Angela logo adivinha: “Atire no pianista”, o título do último filme de Truffaut, protagonizado pela atriz que faz as mímicas.

Na cena seguinte, Alfred está no balcão de um bar, à espera de Angela, e questiona a uma mulher ao seu lado o que ela está achando de “Jules e Jim” (o filme que Truffaut estava a filmar), e a mulher lhe responde: “Moderado”. Seria uma cena banal se a mulher não fosse a própria Jeanne Moreau, a protagonista do filme.



Fig. 9: A *performance* em “Uma mulher é uma mulher”: o strip-tease andrógeno de Angela; a coreografia estática; Alfred questionando Jeanne Moreau sobre “Jules e Jim” e a piscadela final de Angela.

pelos produtores para despir Brigitte Bardot no filme, Godard cede, mas o faz a seu modo. Logo na primeira cena, após os créditos iniciais (que são narrados pelo próprio diretor), Bardot é mostrada nua na cama ao lado de seu marido (que permanece vestido), porém é aplicada sobre a imagem filtros coloridos que vão se alternando no decorrer da cena, o que inevitavelmente provoca um estranhamento.

2.2 Da teoria à prática: a revisão dos conceitos

A *nouvelle vague* pode ser entendida como a tentativa de colocar em prática os pressupostos da “política dos autores”. Contudo, se o desafio da teoria era aplicar um método de análise de filmes que, a partir das recorrências temáticas e estéticas, vislumbrasse um universo criativo pessoal; na prática da realização o obstáculo que se impunha era justamente desenvolver um estilo próprio, exercitar a capacidade de transpor para as telas um pensamento. Tal investida mostrou-se muito mais complexa do que talvez parecesse e por isso muitas das ideias que serviam como base da política foram adaptadas para o contexto próprio do cinema moderno, onde o foco não estava mais nos grandes mestres mas sim nos jovens estreados sedentos por se expressar.

Num primeiro momento, a “política dos autores” defendeu a noção de “autor total”: aquele que controla com mão de ferro todos os processos do filme. Segundo Truffaut (1990), foi uma reação necessária aos filmes da “tradição de qualidade”, já que estes eram marcados por uma forte impessoalidade, resultado de um trabalho de grupo. Porém, o trabalho de grupo neste caso não pressupunha criação coletiva, mas sim a junção de consagrados roteiristas, cenógrafos e fotógrafos onde cada um fechado na sua atribuição buscava o melhor resultado em função da qualidade técnica e não em prol da expressão artística.

Os defensores da “política” começaram então a valorizar o olhar de alguns diretores que “conseguiram dobrar a máquina ao seu desejo”, subvertiam a técnica, concebiam a obra; enquanto os diretores “assalariados”³⁶, aqueles que terminavam de gravar um filme na sexta e começavam a gravar um outro na segunda, desenvolviam seus trabalhos apoiados em uma equipe de prestigiados técnicos, os quais não abriam espaço para maiores interferências de sua parte – até mesmo porque, dentro do esquema dos grandes estúdios hollywoodianos e da “tradição de qualidade” francesa, a figura central era o produtor e não o diretor.

Sendo assim, não concebiam a obra como um todo, mas segmentando as “criações”, mantendo-se em uma posição bastante cômoda, de “enquadrador” de cenas já exaustivamente descritas no roteiro e arranjadas tecnicamente de forma prévia, fugindo em absoluto de seu controle. Valorizar então o “autor total” era afirmar que a excelência técnica da obra era um valor secundário diante da concepção criativa legítima, realizada por alguém (no caso o

36 “Diretor assalariado” é um termo utilizado constantemente por Godard em seu livro “Introdução à uma verdadeira história do cinema” (1989), a fim de distinguir o diretor preocupado em manter seu *status*, fama e faturamento; do autor, aquele que prioriza a concepção da obra e a transposição de seu olhar sobre o mundo e as coisas nos filmes.

diretor) preocupado em assumir um projeto que pulsasse em suas veias e não em decorrência da oferta de trabalho ou interesse em fama e faturamento.

Este modelo ainda reproduzia o ideal vanguardista do autor enquanto “gênio” detentor da “verdade”, enfocando as defesas para a distinção entre os autores e os não-autores, em um plano puramente teórico. Assim, eram considerados “autores totais” os grandes mestres da arte cinematográfica, a exemplo de Jean Renoir, Robert Bresson, F.W. Murnau, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock e Orson Welles, entre outros. Em comum, são diretores que dominam a técnica e conseguem estabelecer um diferencial em quase todos os filmes, além de exercerem certo tipo de autoridade sobre a equipe (mesmo que de forma afetuosa e discreta, como Truffaut cita o caso de Bresson).

Se a noção de “autor total” foi predominante durante o período em que definiram as bases da política dos autores, logo que passaram para o campo da direção, os críticos negaram esta noção, visto que ela reduzia a potencialidade criativa da equipe. Como admite Truffaut, “depois de alguns anos a ideia de autor total começou a causar estragos, pois muita gente, por orgulho ou presunção, decidiu trabalhar sozinha quando na verdade precisava ser ajudada” (1990: 71).

O que os críticos pregavam: “um excelente técnico não é necessariamente um artista”, voltou-se contra eles: “um bom artista não é necessariamente um bom técnico”. Se os “autores totais” atingiam esse equilíbrio entre criação e domínio da técnica, os aspirantes a autores, a grande maioria composta por estreates que jamais tiveram em mãos uma câmera cinematográfica, foram obrigados a rever este conceito.

A questão que mais me interessa no momento é a seguinte: deve-se continuar fazendo de conta que se está narrando uma história dominada e controlada, com pretensão de ter o mesmo significado e o mesmo interesse para o cineasta e o espectador, ou deve-se, ao contrário, confessar-se que se está lançando no mercado o esboço de um filme sonhado, o qual se espera que nos faça avançar no exercício de uma arte extremamente difícil de ser praticada em função da multiplicidade dos elementos a serem controlados? (TRUFFAUT, 1990: 53).

As posturas assumidas pelos cineastas diante deste embate foram diversas. Jacques Rivette, como um dos diretores mais radicais da *nouvelle vague* no que concerne à exposição dos processos fílmicos, era a favor de trazer para a forma final do filme todas as dificuldades de encenação, muitas vezes abolindo a montagem a fim de fazer o espectador testemunhar inclusive as tomadas que não deram certo.

Já Godard assumia uma postura mais experimental, onde não havia limitações, noções exatas de erro ou acerto. Sua pretensão maior era a exploração da linguagem em suas potencialidades, contrária às convenções, como deixa claro nas passagens: “Comecei em um momento em que se dizia: o cinema francês não diz tal e tal palavra, não filme em tal e tal lugar; pois bem, vamos fazê-lo” (1989: 20); ou ainda: “Sempre procurei fazer o que não se faz, dizer: 'Bem, se não se faz isso, eu farei'; porque, se a coisa se fez, o melhor é deixá-la estar” (1989: 31).

A noção de “autor total”, o maestro-monarca que comanda uma vasta equipe fazendo valer o seu ponto-de-vista, já que “genial”, foi o primeiro conceito a ser revisado e reinterpretado. Diante disso, o filme passou a ser entendido não como uma criação coletiva (no qual todos participam com o mesmo envolvimento e poder de interferência), mas sim como uma estrutura que permite a colaboração na criação a fim de resolver problemas e manter um diálogo entre a ideia motivadora e suas várias e possíveis interpretações.

Nesse sentido, destaco as declarações de François Truffaut sobre a efetiva colaboração do jovem ator Jean-Pierre L aud em “Os Incompreendidos” (1959), primeiro longa metragem do diretor. Neste filme, L aud deu vida a Antoine Doinel, personagem que é assumidamente o alter-ego do diretor e que seria revisto em mais quatro filmes, realizados no decorrer de vinte anos.³⁷ Truffaut não hesita em dizer que o ator melhorou o filme ao acrescentar a personagem um pouco de sua própria personalidade. “Na minha cabeça, Antoine era mais frágil, menos agressivo. Jean-Pierre deu-lhe sua saúde, sua agressividade, sua coragem. Foi um colaborador precioso. Espontaneamente, encontrava os gestos corretos, modificava o texto, sempre com precisão, e usava as palavras que lhe apetiessem” (1990: 91).

Além disso, Truffaut afirma que havia uma certa diferença, não são física, mas também psicológica, entre Jean-Pierre L aud e Antoine Doinel, e que a perspectiva impressa pelo ator   personagem trouxe um novo olhar para a trama, não necessariamente negando a ideia inicial, mas iluminando zonas de sombra da personagem, que até então estavam imperceptíveis aos seus olhos.

Foi Jean Renoir quem me ensinou que o ator ao desempenhar um personagem é mais importante que esse personagem, ou, caso prefiram, que sempre devemos sacrificar o abstrato ao concreto. Nada espantoso, portanto, que Antoine Doinel houvesse, desde o primeiro dia de filmagem de 'Os Incompreendidos', se afastado de mim para se aproximar de Jean-Pierre (TRUFFAUT, 2006: 30-31).

37 Após “Os Incompreendidos”, Antoine Doinel será o protagonista do curta-metragem “Antoine e Colette” (1962) e dos longas “Beijos Proibidos” (1968); “Domicílio Conjugal” (1970) e “O Amor em Fuga” (1979).

Mesmo frente ao sacrifício do abstrato diante do concreto, da adaptação de perspectivas diante das colaborações dos integrantes da equipe, para Truffaut, isso não tira do diretor a posição de autor, pois a autoria pressupõe a exposição de seu olhar e este é moldado de acordo com as experiências e os encontros.

Alain Resnais é outro cineasta que participou da *nouvelle vague* e que defende: “todo filme é feito de colaboração. (...) Logo que as filmagens começam gera-se sempre um fenômeno maravilhoso: o filme torna-se mais forte, absorvendo-nos a todos” ([1970]: 16). Porém, para que se suceda essa sintonia entre os integrantes da equipe, Resnais sublinha que o diretor deve ser cuidadoso nas suas escolhas. No que diz respeito aos atores, afirma: “Tive sempre a sorte de trabalhar com atores com quem me dei muito bem e que, evidentemente, eu próprio escolhera, por saber que o nosso objetivo era o mesmo” ([1970]: 21).

Da mesma forma que Truffaut, Resnais entende a equipe de colaboradores como uma extensão criativa, tendo certa liberdade de amadurecer nuances da trama, já que estão de acordo e trabalham em prol de uma mesma ideia. Sendo assim, o conceito de autor deixa de estar centrado na visão unilateral do diretor, e passa a assumir o olhar do cineasta que, em vez de recitar um monólogo, estabelece um diálogo que atravessa todos os processos do filme.

2.3 Fazer cinema é ir a um encontro

Acendem as luzes da pequena sala de projeção.

Jerry, o produtor norteamericano, atira longe as latas onde estão as cenas da adaptação cinematográfica de “Odisséia”, que acabara de ser exibida. O diretor, Fritz Lang, oferece-lhe a caneta e pergunta: “Gostaria de reescrevê-lo?” O produtor o acusa de não ter seguido o roteiro. Lang diz que sim, que o seguiu. Jerry então solicita o roteiro e confere-o. “Isto está no roteiro, mas não é o que se vê na tela”, afirma. O diretor então responde: “Óbvio, no roteiro isto está escrito. Na tela há imagens. Chama-se imagens em movimento”.

A cena descrita acima faz parte do filme “O Desprezo” (*Le Mepris*, 1963, de Jean-Luc Godard). Nela, diretor e produtor discutem suas formas de ver o cinema. Enquanto o

produtor reproduz a postura típica do cinema narrativo clássico do “filme-se tal como está escrito”, para o cineasta o roteiro é encarado como uma estrutura em aberto, sobre o qual ele deve compor as imagens, já que o cinema é imagens em movimento e não palavras num papel. Toda a cena da discussão tem ao fundo uma tela em branco e, logo abaixo dela, a apocalíptica frase de um dos criadores do cinematógrafo: “O cinema é uma invenção sem futuro”.



Fig. 10: Cena de “O Desprezo” (1963): ao fundo, a frase de Lumière.

Seja na crítica da *Cahiers* ou por meio de seus filmes, Godard foi um dos principais defensores de que o roteiro deveria ser um esboço, já que “um esboço permite falar ou mesmo intervir nele, pois nesse momento ainda não está definido. Se, ao contrário, estiver definido, o trabalho consiste em fazer apenas uma cópia” (1989: 45). Tanto na perspectiva de Godard quanto dos outros críticos da “política dos autores” e cineastas da *nouvelle vague*, o roteiro sofre uma desvalorização em relação à importância que lhe era conferida tanto no cinema narrativo clássico de Hollywood, quanto na “tradição de qualidade” francesa. Ele não é abolido ou “desprezado”, mas entendido como o ponto-de-partida de um processo de filmagem que deve assumir a intervenção ao invés de limitá-la.

Se o roteiro deve abrir ao invés de fechar, permitir ao invés de restringir, estimular ao invés de limitar, o processo de filmagem, na perspectiva da *nouvelle vague*, é visto como uma tradução, um exercício de leitura e interpretação das palavras, um “encontro” com o imprevisto, o olhar da câmera em choque com o olhar do ator que deveria derramar uma lágrima, mas de imediato sorri, contrariando-se e acrescentando uma dose a mais, ou mesmo totalmente inesperada, de sensibilidade à sua personagem.

Nesta perspectiva de assumir o imprevisto, Robert Bresson, diretor de obras memoráveis como “As damas do *Bois de Boulogne*” (1945), “Pickpocket” (1959) e “O processo de Joana d’Arc” (1962), era tido como uma das grandes inspirações para os cineastas em início de carreira, pois defendia que o processo de filmagem devia não só admitir o acaso, mas provocá-lo. Em suas “notas sobre o cinematógrafo”³⁸, Bresson afirma: “Filmagem. Colocar-se num estado de ignorância e de curiosidade intensas, e mesmo assim ver as coisas antes” (2008: 26); “Filmar não é fazer o definitivo, é fazer preparações” (2008: 83); ou ainda: “Filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você” (2008: 82).

A convergência das colocações de Bresson com as defesas da *nouvelle vague* pode ser constatada na visão de que um cineasta deve sim ter suas intenções iniciais ao criar uma obra, porém se estas são demasiadamente formatadas, a obra está “morta” antes de seu início. Ou seja, a tarefa do diretor de cinema, a partir do olhar de Bresson, é buscar, provocar, identificar e comunicar o encontro, um encontro já, de certa forma, previsto, porém sempre renovado. Se a premissa é a mesma (o roteiro deve ser uma estrutura flexível que permite enxertos criativos), a forma varia conforme a perspectiva pessoal de cada diretor. Por exemplo, enquanto Godard dá preferência aos esboços, Resnais prefere encomendar os seus roteiros. Para tanto, procura escritores que partilhem dos mesmos interesses e lhe sugere um tema ou lhe põe a par de uma ideia muito abstrata, preservando o direito de aceitar, negar ou compartilhar mudanças em fases diversas de sua escritura.

Segundo Resnais, o prazer do trabalho de direção está em “ver surgir uma história, ver as personagens tornarem-se vivas, observar as suas contradições, notar como nos fogem. Se tudo já está impresso não se experimenta, naturalmente, a mesma satisfação” ([1970]: 14). Encomendar um roteiro não parece incomodar Resnais, já que para ele o mais importante é que toda a equipe partilhe do mesmo objetivo: a construção de uma obra na qual acreditem. Somente assim o filme é construído sobre encontros e o roteiro abre espaço para a criação no momento da filmagem, já que é

filmando que se descobre que se tem o direito de fazer esta coisa e, não, aquela outra. O que me interessa, aliás, é exatamente o inesperado dos gestos e das réplicas. Gosto que a filmagem encerre surpresas. Uma filmagem sem surpresas e pela qual não me interessa seria grotesca. É necessário que as pessoas estejam satisfeitas de estarem juntas. A melhor tomada é a mais viva (1969: 133-134).

38 As “notas sobre o cinematógrafo” de Bresson compreendem as suas anotações entre os anos de 1950 a 1974.

O que se percebe nas afirmações de Resnais é que o fato de se encomendar um roteiro, ou mesmo adaptar uma obra já existente, não se configura como um obstáculo para a manifestação autoral. Vale reforçar que, dentro do universo pesquisado, o roteiro é entendido como um guia e não uma cartilha. Trabalhar em cima de um roteiro escrito por outra pessoa, pode ser resultado de uma limitação técnica, como destaca Truffaut (1990) ao indagar que nem sempre o realizador é escritor, e por isso não tem a necessidade de saber estruturar um roteiro. Pode ser mesmo uma escolha, como no caso de Resnais, que declara maior liberdade ao trabalhar sobre um argumento alheio, “pois não seria capaz de formular juízo muito objetivo acerca do que tivesse escrito” ([1970]: 36).

Enfim, na perspectiva da *nouvelle vague*, a busca ao trabalhar um roteiro, seja próprio ou de outra pessoa, envolve traduzir as palavras em imagens e sons e assumir uma multiplicidade de olhares (da câmera, do ator, da personagem, do roteirista, do fotógrafo, do iluminador...) num processo unificador que corporifica o pensamento em universo cinematográfico: a *mise-en-scène*.

Segundo Astruc, “a *mise-en-scène* é um meio de prolongar os ímpetos da alma nos movimentos dos corpos. É um canto, um ritmo, uma dança” (1959:15), é o momento em que o cineasta “escreve” com a câmera e cria um universo que lhe é próprio, um universo autoral. “O universo de um artista não é aquele que o condiciona, mas aquele o qual ele necessita para criar e o transformar perpetuamente em alguma coisa que o obceca, ainda mais que aquele pelo qual ele é obcecado” (1959: 16). Sendo assim, “se o autor escreve para se libertar” (1959:15), a *mise-en-scène* é o seu espaço de libertação.

Fazendo a relação da *mise-en-scène* com o roteiro (analisado anteriormente), ressaltou a afirmação de Bernardo Bertolucci. Para o diretor italiano, a magia do cinema se concretiza na *mise-en-scène* e vai além do roteiro justamente quando uma única linha escrita, uma simples indicação de movimento, ao ser filmada, pode se converter no essencial da obra, frente a olhares, pequenos gestos e hesitações espontâneas quais o roteiro não consegue prever. “Por exemplo, a cena da dança de Anna Karina ao redor do bilhar é uma das coisas mais emocionantes que eu vi no cinema, e parece, se não improvisada, ao menos parte das coisas que no roteiro não são importantes, porém quando é filmada resulta num dos instantes mais encantadores do cinema” (2006: 47).



Fig. 11: A cena da dança de Anna Karina em “Viver a Vida” (1962, de Jean-Luc Godard): “das coisas que no roteiro não são importantes e que resulta num dos momentos mais emocionantes do cinema”.

A aplicação do termo *mise-en-scène* no cinema muito se deve a André Bazin, tendo em vista que o conceito tem sua gênese no teatro. A noção de construção de relações dramáticas interdependentes dentro do mesmo quadro (no caso do teatro, o palco) encaixava-se com perfeição nas técnicas de homogeneidade do espaço e profundidade de campo, tão defendidas por Bazin em sua concepção do espaço realista.

Entretanto, como aponta Hillier (1985), se inicialmente a *mise-en-scène* no teatro tinha o sentido neutro e indicava apenas “colocar em cena”, a partir de Antonin Artaud o termo é redimensionado para designar o diretor com a pessoa responsável por visualizar o espetáculo, indo além do dramaturgo. Foi nesse sentido que os defensores da “política dos autores” se apropriaram do termo e o aplicaram ao cinema: como instrumento de criação e expressão do cineasta.

A *mise-en-scène* passou a designar toda a concepção da obra cinematográfica durante a sua filmagem e finalização, ou seja, o processo de direção. Justamente a partir do trabalho com a *mise-en-scène* que os críticos fizeram a distinção entre o *metteur-en-scène* e o autor de filmes. O primeiro corresponde àquele que reproduz as fórmulas sem questioná-las, sem se expor. É o funcionário da câmera, o “cineasta assalariado” (retomando aqui o termo utilizado por Godard), que filma qualquer material e está condicionado pela técnica.

Ao utilizar este conceito no que designou a “tradição de qualidade”, Truffaut define o *metteur-en-scène* não necessariamente como um diretor destituído de talento, mas entregue a

um sistema industrial que o transforma em “escravo da superprodução”. “Quanto mais caros os filmes, mais idiotas eles são em nosso sistema de produção, mais também impessoais e anônimos” (2006: 297).

Em oposição ao cenário dominado pelos *metteurs-en-scène*, os “jovens turcos” direcionam o foco para o autor de filmes, aquele que busca expressar uma visão de mundo através dos temas abordados, por meio da condução da *mise-en-scène*. Esta configura-se mais como um processo e menos como o simples enquadramento de ideias ou palavras preexistentes, sejam elas de um roteirista ou do próprio diretor.

O processo da *mise-en-scène* engloba não só as operações no *set* de filmagem, mas abrange toda uma concepção do filme, desde a ideia inicial, passando pelo roteiro, escolha dos atores, filmagem, até a montagem. Ao afirmar que “dirigir é um olhar”, Godard complementa: “montar é uma batida do coração” (1956: 30). Para ele, falar de direção é automaticamente falar de montagem, pois a condução da *mise-en-scène* já pode ser considerada um primeiro ato de corte e organização. Montagem é então entendida como o conectar sobre um olhar (os pontos-de-vista previstos pela direção), e ao mesmo tempo “fazer surgir a alma sobre o espírito, a paixão atrás da máquina, fazer prevalecer o coração sobre a inteligência, destruindo a noção de espaço em proveito da noção de tempo” (GODARD, 1956: 30).³⁹

Na concepção de Godard, a montagem eficaz é capaz de duplicar a beleza da *mise-en-scène*, fazendo emergir sentidos previstos na direção. Por isso o diretor deve supervisionar de perto a montagem, entendendo-a como uma continuação lógica do processo de filmagem. Resnais (1969) é outro diretor da *nouvelle vague* que defende que o trabalho de direção termina sobre a mesa de montagem, pois nela se dá uma etapa *tão importante quanto* a preparação ou a filmagem. Destaco o “tão importante quanto”, visto que a montagem alimenta uma interdependência com as outras fases de realização. A partir da percepção de que as etapas são complementares e não se sustentam sozinhas, entende-se de forma mais complexa o que vem a ser a *mise-en-scène*.

O trabalho com a *mise-en-scène* é o que define o autor cinematográfico e o diferencia de um mero diretor de filmes. Independente se a ideia original da narrativa é do diretor, o que o transforma em autor é o modo como conduz a encenação, a forma como captura o “encontro” *entre* os personagens, a maneira como estabelece relações e denota subjetividades

39 Vale ressaltar que poucos dos cineastas da *nouvelle vague* montavam seus filmes, porém para que a montagem faça parte da *mise-en-scène*, ou seja, complemento a concepção do filme ao invés de reinventá-la, os defensores da política autoral acreditavam que o diretor deveria acompanhar o processo de montagem para que, mais uma vez, se estabelecesse o encontro, o diálogo de perspectivas em prol da ideia central da obra.

a partir de seu uso da câmera, o “dirigir que é um olhar” e seu conectar pela montagem, estabelecendo “um canto, um ritmo, uma dança”, segundo Astruc, ou, de acordo com Godard, o “batimento cardíaco do filme”, o que lhe confere vida.

No método crítico da “política dos autores” a *mise-en-scène* é analisada a partir do desenvolvimento de um estilo próprio para cada cineasta, ou seja, uma marca autoral. O estilo é a personalidade reconhecível do cineasta impressa na película, independe do gênero abordado e mostra-se evidente no tratamento do enredo, na abordagem e complexidade das personagens, numa metáfora que persiste nas obras e que utiliza da técnica para se mostrar, mas se sobrepõe a ela.

Grünewald, em seu longo estudo sobre os cineastas da década de 1960, define autor como “aquele que, mediante a sua filmografia, permite extrair uma concepção peculiar do mundo e das coisas, com o suporte de um estilo característico” (2001: 185). O estilo então aparece como as recorrências temáticas e estéticas que lançam luz sobre as ideias apresentadas. É através do estilo que se atinge o universo que obceca o autor, ou, como define Bernardet (1994), a sua matriz. Esta pode ser entendida como a moral que permeia os filmes, a “idéia-mãe”, que é permitida pelo roteiro, mas não necessariamente a sua base. É por meio da análise das recorrências que se verifica o estilo e, além deste, a matriz, “uma abstração que não se concretiza nunca, mas que se projeta com maior ou menor nitidez nas realizações concretas” (1994: 54). É na matriz que estaria a metafísica do filme, sendo ela o elemento que relaciona todas as obras a partir de uma forma de pensamento.

O desenvolvimento do estilo se dá de forma progressiva, aprofundando perspectivas que são trazidas à tona desde o primeiro filme. Se a câmera assume o lugar da caneta e a *mise-en-scène* reflete um pensamento, um olhar sobre o mundo e as coisas, e se o pensamento, assim como o olhar, é sempre mutante em decorrência das experiências que absorve ou nega, o estilo indica uma maneira complexa de pensar e olhar e que, por isso, admite a contradição e a mudança gradual.⁴⁰ Sendo assim, o estilo caracteriza a construção de um pensamento e de um olhar em constante auto-questionamento.

40 Truffaut foi um dos grandes defensores de que o estilo deveria libertar o autor e não aprisioná-lo: “Geralmente o que me leva a fazer um filme é uma idéia plástica, ou uma atmosfera, uma necessidade de negar meu filme anterior” (1990:56). Godard da mesma forma. Em relação à temática, começou com os filmes que radicalizavam uma postura diante do cinema e depois assumiu uma postura mais fortemente ligada à política. Quando revisitou seu segundo longa, que aborda de forma amena temas políticos, não hesitou ao criticá-lo: “O que me impressiona ao ver “O Pequeno Soldado” e o que também me aterroriza um pouco é que se tivesse que assumir hoje muitas das coisas que ali se diz, ficaria horrorizado por tê-las escrito e posto na boca dos personagens” (1989: 27).

Quando o cineasta acredita ter encontrado a expressão máxima de seu pensamento, ele vira uma caricatura de si próprio, pois a partir de então não há mais o que se buscar. A obra-prima, segundo Truffaut (2006), acaba por ser o fim do autor. Quando tudo já foi dito não há mais o que dizer. Logo, os filmes respiram por suas falhas e a obra-prima é irrespirável, visto que se completa em si mesma. No entanto, na maioria dos casos acontece o que Bernardet (1994) chama de “imagem de marca”, quando o próprio autor cristaliza o seu estilo, apenas repetindo-o de forma automática. “A ‘imagem de marca’ é a caricatura da unidade e da matriz, perigo que espreita autores que se entregam aos produtores, a seu sucesso, a seu envelhecimento e dificuldades de renovação. A matriz se coagula. Se for fruto de sucesso, temos uma fórmula comercial como outra qualquer” (1994: 46).

A “imagem de marca” é facilmente identificável, acontece quando vemos um filme, reconhecemos o seu autor, mas o que ele diz e, principalmente, como ele o diz, se reduz a repetição mecânica de seus traços, restringindo a experiência estética do receptor à reação confortável do já visto e do facilmente assimilável. Dessa forma, o esforço do autor não deve estar direcionado na busca de um estilo único e absoluto, mas sim no aprimoramento constante de uma forma própria de pensar e fazer cinema.

Se o estilo varia conforme o diretor, consequentemente, a *nouvelle vague* não tinha um programa estético homogêneo. O mesmo sucede com as temáticas, que alteram de acordo com o interesse e o universo próprio do cineasta. Frente a isso, Truffaut (1990) reforça que o único ponto em comum entre os filmes da *nouvelle vague* é a soma das recusas: recusa da figuração, recusa da intriga teatral, recusa dos cenários caros, recusa das cenas óbvias; etc.

Dessa forma, a *nouvelle vague* foi marcada pela heterogeneidade dos múltiplos olhares que representam não só os diversos diretores, mas também a pluralidade contida na percepção de cada um deles. A cada filme de Truffaut, Godard e Resnais, para citar alguns dos nomes mais representativos do movimento, é possível perceber, em níveis variados, uma necessidade de ir além do filme anterior, expandindo o estilo ao invés de enquadrá-lo. As contradições são almejadas, “no entanto, julga-se ter feito o contrário e depois verifica-se que há no filme algumas coisas que já existiram num outro e que passaram despercebidas tanto na filmagem como na montagem” (RESNAIS, [1970]: 35). Assim, o estilo, ainda que mutante, pode ser percebido em decorrência de sua própria graduação. Se é evolutivo, o que interessa para o analista não é percebê-lo em sua totalidade, mas sim acompanhar a sua progressão.

A fim de clarificar a noção de estilo construído a partir de contradições, proponho uma análise comparativa, no que concerne à estética e à temática, dos filmes de François Truffaut lançados durante a *nouvelle vague*. São eles: “Os Incompreendidos” (*Les quatre cents coups*, 1959); “Atire no Pianista” (*Tirez sur le pianiste*, 1960); “Uma Mulher para Dois” (*Jules et Jim*, 1962) e “Um Só Pecado” (*Le Peau Douce*, 1964).

A princípio as temáticas dos dois primeiros filmes em nada se relacionam. Em “Os Incompreendidos” acompanhamos a rotina de Antoine Doinel, um garoto de 14 anos que comete pequenos golpes e que tem uma relação pouco afetuosa com a mãe. Já em “Atire no Pianista” nos é contada a história de Edouard, um pianista famoso que, após o suicídio da esposa, troca de nome e vive no anonimato, tocando em um bar de segunda categoria. Em decorrência de trapanças cometidas por seus irmãos, passa a ser perseguido por uma dupla de gangsteres atrapalhados. De forma bastante sintética, o argumento do primeiro filme expõe a solidão de uma criança em ambientes repressores, seja a escola ou mesmo a casa dos pais; enquanto o segundo retrata um personagem misterioso que, ao negar o seu passado, nega a si próprio.

No que se refere à estrutura narrativa, “Os Incompreendidos” é linear e jamais perde de vista a personagem central, Antoine. São raras as cenas em que ele não está presente e, quando isto acontece, é justamente para indicar a sua ausência. Dois exemplos seriam: os colegas de turma brincando no pátio da escola enquanto Antoine é mantido de castigo dentro da sala de aula; ou ainda os pais em casa lendo a carta que o filho enviara explicando os motivos de sua fuga.

Já a estrutura narrativa de “Atire...” é labiríntica. Além de comportar um *flashback* inserido dentro de outro *flashback*⁴¹, as atenções dedicadas a cada personagem oscilam no decorrer da trama. A primeira cena do filme mostra um homem a pé sendo perseguido por um carro. A perseguição noturna se estende por várias ruas, até que o homem se choca com um poste. Um outro homem, segurando um buquê de flores, o ajuda a se levantar e ambos iniciam uma longa e tranquila conversa sobre mulheres, filhos e casamento. Após se despedirem, o primeiro homem continua a correr até chegar num bar, no qual seremos finalmente apresentados ao protagonista da história, Charlie⁴², irmão do perseguido. Só então é que a câmera abandona Chico, o fugitivo, e passa a acompanhar Charlie. A partir deste encontro, a

41 Lena, a garçonne que conhece o passado de Edouard, anuncia o “Era uma vez...” que dá início ao *flashback*. Porém, imediatamente nos é mostrada cenas íntimas de Edouard, acompanhadas da voz em *off* que age como a consciência da personagem. Findado o *flashback*, é novamente na voz de Lena que ouvimos as palavras finais.

42 Conhecemos o protagonista como Charlie, só no *flashback* é que descobriremos que seu verdadeiro nome é Edouard.

história passa a ser pontuada por uma voz em *off* que faz as vezes da consciência do pianista. Entretanto, não são raras as cenas em que o foco sai do protagonista para se ater a detalhes externos à trama, quais não influenciam nem direta e nem indiretamente o conflito central.

A cena que talvez melhor expresse a descentralização da narrativa está dentro do *flashback*, quando Charlie/Edouard vai visitar um empresário e, hesitando antes de tocar a campainha, é surpreendido pela porta abrindo e uma mulher, com um violino na mão, saindo do escritório. A mulher não o encara, mantém um semblante indiferente e caminha. A câmera, como que enfeitiçada pela beleza misteriosa da violonista, “esquece” Edouard e a segue até a sua saída do bloco de apartamentos. Há um momento em que a mulher hesita no corredor, e a câmera, totalmente seduzida por ela, também hesita, para logo em seguida voltar a segui-la.

A “violonista misteriosa” não volta a aparecer em nenhum outro momento da trama. Se, por exemplo, num filme narrativo clássico ela provavelmente seria a peça-chave para a resolução do mistério, o que justificaria os vários minutos dedicados a ela; no filme de Truffaut a sua participação jamais é comentada e parece apenas querer confundir o espectador, gerando um anti-clímax de todo o suspense criado na cena anterior, quando Edouard vacila ao tocar a campainha do escritório do empresário, como que pressentindo que aquela conversa mudará o rumo de sua carreira e de sua vida.



Fig. 12: Trechos da longa sequência da “violonista misteriosa” em “Atire no Pianista” (1960).

Assim, enquanto que em “Os Incompreendidos”, a condução da narrativa nos induz a uma participação afetiva na vida de Antoine, em “Atire no Pianista” há diversos momentos que buscam, propositalmente, romper essa projeção-identificação. Outro exemplo dessa ruptura é o momento em que, findado o *flashback* que mostra o suicídio da esposa de Edouard (que, inevitavelmente, provoca uma sensibilização com a sua figura); sucede uma discussão entre o pianista e o dono do bar que resulta no assassinato do patrão. Edouard então passa de vítima a algoz e, se antes era perseguido pelos gangsteres por causa dos golpes de outros, agora é também perseguido pela polícia por um crime de sua autoria.

No que diz respeito à estética, é possível verificar um diálogo entre “Os Incompreendidos” e a teoria realista de Bazin⁴³, seja no valor de realidade impresso às imagens, nos planos sequências, assim como na utilização de externas com profundidade de campo. Aliás, os planos abertos das cenas externas com foco à longa distância, de certa forma, nos ajudam a compreender a personagem de Antoine. É na rua que ele sorri e se diverte, é onde ele sonha e almeja a liberdade. Os ambientes internos (casa, sala de aula e delegacia), nos quais ele tem de assumir responsabilidades, são apertados e opressores.

No mais, não há um grande acontecimento na vida de Antoine que o coloque em posição privilegiada em relação a qualquer outro colega de classe seu. As mentiras na escola, as cabulações de aula e a indiferença familiar são comuns no ambiente em que Antoine está inserido, e uma prova disso é o seu melhor amigo, René, que o acompanha nos pequenos golpes. A única ação fora do comum (ou seja, que excede os pequenos golpes diários) seria o roubo da máquina de escrever no escritório do pai, porém esta não se configura como a ação central da história. Ou seja, a incompreensão de Antoine não é colocada como um fato espetacular (no sentido de extraordinário), representando um contexto que excede o individual (o próprio título em português ressalta esta coletividade). Nesse sentido, a primeira cena do filme parece ilustrar de forma significativa estas afirmações.

Numa sala de aula, durante uma prova, todos os alunos são mostrados de costas. Não se vê rostos e a câmera não atribui a nenhum deles uma atenção especial. Um estudante retira de debaixo da carteira um calendário estampado com uma *pin-up* e passa para um colega de classe. O calendário corre de mão em mão, porém é em poder de Antoine que o professor percebe a movimentação. Ao chamar a sua atenção e acusá-lo de promover a ação,

43 Bazin morreu pouco antes do início das filmagens de “Os Incompreendidos”. O filme é dedicado à sua memória.

impedindo-o de terminar a prova e colocando-o de castigo, percebemos que o garoto será o protagonista da história.⁴⁴



Fig. 13: Sequência inicial de “Os Incompreendidos” (1959).

Se na teoria realista, seja nos escritos de André Bazin ou mesmo de Siegfried Kracauer⁴⁵, a figura humana serve para dar uma dimensão pessoal a um drama que é coletivo (o micro deve estar sempre relacionado com o macro); Antoine Doinel, mesmo como todas as suas singularidades, em pouca coisa se diferencia dos seus colegas de classe ou garotos da mesma idade no que diz respeito à necessidade de afirmação na transição da infância para a adolescência.

“Atire no Pianista” vai ao outro extremo. Pouca coisa na narrativa é crível, e mesmo seu registro recorre à montagem por diversas vezes para forjar a ação (o que contraria a noção de espaço realista defendida por Bazin). Truffaut (1990) assume o tom fantasioso da trama e declara que o filme é uma homenagem ao cinema norteamericano. Constata-se isto na

44 A sequência inicial de “Os Incompreendidos” remete à primeira cena de “Ladrões de Bicicleta” (1948, de Vittorio de Sica). Nesta, um ônibus estaciona perto de uma edificação e dele saem dezenas de desempregados. Eles correm até a porta do prédio e um homem bem vestido anuncia os nomes dos que ganharão um trabalho temporário. Todos os desempregados são mostrados de costas. O homem, do alto das escadas, chama o nome Ricci e ninguém responde. É então que a câmera nos conduz até o tal Ricci, que, a partir de então, assume o protagonismo. Mais do que a composição estética da cena (o coletivo anônimo e a figura de autoridade), o que vale destacar de semelhança é a “quase” casualidade com que os protagonistas assumem os seus papéis. Poderia ser um outro estudante, no caso do filme de Truffaut, poderia ser qualquer um dos desempregados, no filme de De Sica. Além disso, o drama de Antoine retrata um contexto maior, uma rebeldia em relação a repressão do mundo adulto, de certa forma, característica da idade, enquanto o drama de Ricci reflete um cenário social de crise próprio do pós-guerra.

45 Além do livro de ensaios de Bazin (1991), e diversos artigos reproduzidos em Xavier (2003: 119-141), e em Baecque (2003: 91-105; 2004: 163-167; 2005: 211-213), análises aprofundadas das defesas de Bazin, assim como de Kracauer, podem ser encontradas em “Teoria realista do cinema”, Andrew (2002: 91-145), “A estética do realismo: Bazin e Kracauer”, Tudor (2009: 79-117) e “A fenomenologia do realismo”, Stam (2006: 91-101).

ambientação típica de filme *noir*⁴⁶, nas reviravoltas espetaculares da trama e na abordagem caricatural de certos personagens, como é o caso dos mafiosos que perseguem o pianista. Estes são retratados de forma cômica e não oferecem nenhuma ameaça real para os seus refêns, lembrando os tipos ingênuos e atrapalhados bastante comuns no cinema mudo, a exemplo das personagens de Harold Lloyd ou ainda a dupla Laurel & Hardy (“O Gordo e o Magro”).

Confrontados os dois primeiros filmes de Truffaut, pouca relação imediata se estabelece na verificação de um estilo. Mais contradições, ou mesmo negações, são encontradas do que semelhanças e recorrências. Porém, quando nos aprofundamos nos filmes seguintes, começamos a perceber nuances que até então pareciam irrelevantes.

Entre o terceiro e o quarto filme de Truffaut as semelhanças, à primeira vista, também são poucas. “Uma mulher para dois” expõe o fascínio que Catherine exerce sobre os amigos Jules e Jim. A trama se passa no início do século XX e as personagens assumem uma postura avançada para a época, mantendo um romance à três. “Um só pecado” é uma história contemporânea ao momento de sua realização e mostra um intelectual casado relacionando-se às escondidas com uma aeromoça. Neste último, a trama central gira em torno do adultério.

A partir desta constatação, e fazendo uma análise retroativa, encontramos nos três filmes anteriores a temática do adultério, ainda que de forma secundária. Em “Atire no Pianista”, a esposa de Charlie faz sexo com um empresário em troca da contratação do marido. Não suportando a culpa, ela conta a verdade para o pianista e se suicida em seguida. Em “Uma Mulher para Dois”, Jules, pressentindo a perda de interesse de Catherine no relacionamento, convence o melhor amigo, Jim, a seduzi-la e pedi-la em casamento, com a condição de mantê-lo sempre por perto. Jim, que alimentava há tempo uma paixão secreta por Catherine, segue os conselhos do amigo, porém a mulher continua a ter outros amantes. Em “Os Incompreendidos”, Antoine, durante uma de suas fugas da escola, vê a mãe beijando um homem na rua. Imediatamente a mãe, que até então sustentava um certo desprezo por ele, passa a tratá-lo bem, mas logo na primeira oportunidade, manda-o para um reformatório, a fim de livrar-se do receio de ser denunciada.

46 Os críticos franceses da *Cahiers du Cinéma* foram grandes defensores deste “gênero” desenvolvido pelos norte-americanos. Curiosamente, dentro dos EUA, ele era mal visto e, salvo raras exceções, restringia-se a filmes tipo B. Após a defesa fervorosa feita pelos “jovens turcos”, o filme *noir* passou a ser visto com mais atenção, em especial no referente à sua estética (que sofreu fortes influências do expressionismo alemão) e ao caráter amoral dos personagens (que subvertia o sistema do cinema narrativo clássico). Diretores como Fritz Lang, Nicholas Ray, Samuel Fuller e Orson Welles “escreveram” (no sentido da câmera-caneta) diversos filmes *noir*: Assim como em “Atire no Pianista”, em “Acossado” (1960, de Godard), há também uma forte influência desta estética. Para um aprofundamento no filme *noir*, ver Mattos (2001) e Mascarello (2006: 177-188).



O adultério descoberto em “Os Incompreendidos”



O adultério confessado em “Atire no Pianista”



O adultério consentido em “Uma Mulher para Dois”



O adultério punido em “Um Só Pecado”

Fig. 14: O tema do adultério presente nos filmes de Truffaut.

Verificada uma primeira recorrência temática, dou início a uma segunda etapa da análise, que consiste em investigar os pontos de similaridade entre os protagonistas. De forma geral, os personagens masculinos (Antoine, Edouard, Jules, Jim e Pierre) são tímidos e contidos, principalmente diante da figura feminina. Assim como Antoine baixa a cabeça, em tom de submissão, toda as vezes que está na frente da mãe; os outros homens também sustentam uma postura infantilizada diante das mulheres. Estas são mostradas como fortes, determinadas e seus atos direcionam o andamento das tramas, restando à figura masculina obedecê-las. Podemos citar como exemplos: a mãe de Antoine a convencer o marido e o juiz que o filho precisa ser enviado a um reformatório; a esposa de Edouard fazendo trocas sexuais para alavancar a carreira do marido; Catherine seduzindo e abandonando, de acordo com a sua vontade, os amigos inseparáveis; a aeromoça que provoca a separação de Pierre e depois o abandona, assim como a esposa que, ao descobrir a traição, o mata.

Nos filmes de Truffaut, as mulheres são sempre objetos do olhar do homem. Elas são mostradas como dominadoras porque essa é a forma como os personagens masculinos as veem. Suas belezas e seus poderes de sedução são tamanhos que os deixam absolutamente fragilizados e submissos. Muitas cenas poderiam ser utilizadas como exemplos, porém a sequência do restaurante em “Um Só Pecado” sintetiza de forma clara o que foi afirmado acima.

Num dos encontros às escondidas entre Pierre e Nicole (a aeromoça), ela o convida para dançar. Ele diz que nunca aprendeu a dançar e que isso até se configurou como um obstáculo quando conheceu a sua esposa. Notando a frustração da moça, Pierre estimula Nicole a ir para a pista de dança. Ela questiona o que ele fará sozinho na mesa, ao que ele responde: “Eu apenas olharei para você. Este será o meu prazer.”⁴⁷ Então há uma longa sequência de Nicole sendo olhada, dançando de forma insinuante, intercalando com enquadramentos cada vez mais próximos do rosto de Pierre, que insinua um sorriso de deleite.



Fig. 15: Nicole dança para os olhos de Pierre em “Um Só Pecado” (1964).

Nesta sequência, a câmera se confunde com o olhar escopofílico-voyeurista do personagem masculino, que, inevitavelmente, vem a coincidir com o olhar do espectador.⁴⁸ Interessante notar que, em “Um Só Pecado”, Nicole só aparece em uma cena longe de Pierre. Em todas as outras, ela está sendo olhada por ele. Aliás, as câmeras subjetivas abundam nos filmes analisados de Truffaut quando o objeto do olhar são as mulheres, em especial nos seus rituais de embelezamento.

Mais do que contar uma história que está focada na ação, os filmes de Truffaut parecem querer nos falar sobre os seus personagens. Nesse sentido, separo os personagens em duas categorias: os inquietos e os conformados. Em comum todos desejam a liberdade, a

47 O plano é um leve *plongée* em *close* do rosto de Pierre, centralizando no quadro os olhos do homem (quadro 2).

48 Laura Mulvey (1983) foi uma das teóricas da crítica feminista que se debruçou sobre a estrutura representacional da mulher no cinema. Mulvey verificou três tipos de olhares comuns no cinema narrativo: o da câmera que registra o acontecimento à sua frente, o da plateia que assiste o filme e o da personagem dentro da trama. No caso analisado, os três olhares acabam por coincidir. O olhar escopofílico-voyeurista se refere ao prazer de olhar o outro como objeto sexual.

aventura. O que os distingue é que os inquietos arriscam-se e os conformados são incapazes de lidar com o perigo. Na primeira categoria estão Antoine, Catherine e Jim. Na segunda Edouard, Pierre e Jules. Estes últimos são homens com baixa auto-estima e que sempre hesitam diante de situações de pressão.

Em “Atire no Pianista”, há uma cena bastante emblemática, na qual o dono do bar comenta com Charlie/Edouard que a nova garçonete, Lena, parece interessada no pianista. Este afirma: “Não se deve ter medo das mulheres!”, ao que o patrão retruca: “Não consigo acreditar em uma única palavra do que você disse.” Charlie então parece cair em si e repete diversas vezes: “Eu tenho medo.” Entre uma das repetições, o homem olha rapidamente para a câmera, buscando a cumplicidade do espectador. A seguir, quando Lena o chama para acompanhá-la até em casa, ele por diversas vezes insinua uma aproximação, mas teme. A voz em *off*, que interpretamos como a consciência do personagem, sugere algumas abordagens possíveis, porém o homem, de tão concentrado em seus pensamentos, quando toma coragem percebe que a garota já fora embora.

Em “Um Só Pecado”, Truffaut recorre a um efeito para expressar a insegurança, ou mesmo a culpa do personagem ao cometer o adultério. Quando Pierre reencontra a aeromoça no elevador do hotel onde está hospedado, se restringe a apenas olhá-la (como em grande parte do filme, a câmera que olha Nicole é um plano subjetivo). Chegando no apartamento, apaga todas as luzes e telefona para o quarto da moça, convidando-a para um *drink*. Ela inicialmente nega, mas depois retorna a ligação aceitando. Ele então, já confiante, acende todas as luzes do apartamento e se joga na cama, sorrindo como um adolescente. Da mesma forma, no dia seguinte, quando eles vão até o quarto da mulher, ela, ao entrar, acende a luz e ele, em seguida, apaga-a, consumando o adultério no escuro.

As escolhas estéticas parecem refletir o estado de espírito destes homens que, na maioria das vezes, se sentem encurralados. Tanto em “Atire no Pianista” quanto em “Um Só Pecado” a grande maioria das cenas são internas. Uma das raras cenas externas deste último filme vale ressaltar. Ela mostra um encontro rápido entre Pierre e Nicole em plena luz do dia. Eles conversam e caminham com dificuldade, já que são chicoteados por um vento intenso, que os enfrenta. Além de ser a única cena em que vemos Pierre sorrir, ela expressa um tanto do furor que o novo romance causa no personagem, e a contracorrente que ele tem de enfrentar ao cogitar assumir o romance.

Outra característica comum tanto a Edouard/Charlie quanto a Pierre é que ambos são homens que escondem segredos e agem conforme o movimento dos outros, tendo pouca iniciativa em seus atos. Podemos citar como exemplos a cena em que a esposa de Pierre comenta sobre um possível divórcio e ele se aproveita disso para dar a separação como declarada; ou mesmo em “Atire...”, quando Edouard utiliza o fracasso do sequestro realizado pelos gangsteres atrapalhados para se aproximar de Lena, diante da falta de coragem de se declarar no dia anterior. Essas posturas se refletem nos movimentos reduzidos de câmera e no grande número de planos aproximados, como que pressionando a personagem.

Em contraposição aos conformados, que buscam ocultar seus deslizes e traumas, os personagens inquietos de Truffaut são impulsivos e tem pressa de viver. Antoine e Catherine são os maiores representantes desta categoria. São personagens sedentos de aventura, que não conseguem ser aprisionados pelas estruturas sociais, em especial a família. São personagens que sorriem sem motivo aparente, que provocam o riso. Os aqui nomeados de conformados só riem por causa dos outros, não são espontâneos, mas sim presos à fantasmas (Charlie e o suicídio da mulher; Pierre e a esposa que o aguarda em casa ou mesmo Jules e a falta de confiança em Catherine e, principalmente, em si próprio). Em compensação os inquietos dançam, correm, amam e sofrem na mesma proporção.

Em relação aos filmes que trazem estes personagens denominados aqui como inquietos, a estética é inversa à dos filmes que tratam dos conformados. Os movimentos de câmera são muitos, os espaços internos geralmente são claustrofóbicos, mas em compensação nos espaços externos os planos-sequência e a profundidade de campo são exaltados. Em “Uma Mulher para Dois”, há um recurso muito utilizado que representa a agitação dos personagens: em vez do tradicional campo/contracampo, nas conversas que envolvem Catherine, Jules e Jim, a câmera dispara de um personagem a outro, apressando-se para acompanhar o ritmo frenético de seus alvos.

Outro exemplo ocorre na cena mostrada abaixo, onde vemos Catherine (vestida com trajes masculinos) apostando uma corrida com Jules e Jim. A mulher não aguarda o fim da contagem regressiva de Jules e fura a largada. A câmera primeiro os enquadra de frente, porém logo que Catherine se aproxima, a câmera passa a enquadrá-la de lado, correndo junto com ela.



Fig. 16: Uma das cenas de corrida em “Uma Mulher para Dois” (1962) em que a câmera participa da ação.

Em alguns momentos, Catherine quase ultrapassa o quadro, em outros a câmera parece se adiantar. A mulher então, entre sorrisos, solta um grito, anunciando a sua vitória. Na chegada, Jim comenta: “Você trapaceou.” Ela imediatamente responde: “Mas ganhei.” Para Catherine fica claro que essas pequenas trapaças são válidas e até necessárias para atingir a liberdade tão desejada. Da mesma forma encontramos semelhanças na postura de Antoine, que comete os golpes quase que ingenuamente, objetivando a libertação.

Assim como em “Uma Mulher para Dois”, onde os sobrevoos da câmera sobre os campos indicam o espírito livre de seus personagens, em “Os Incompreendidos” há uma cena na qual o próprio Antoine alça voo. Numa de suas fugas da escola, ele e seu amigo, René, vão a um parque de diversões. Antoine entra em uma roda que gira numa velocidade intensa, gerando pressão suficiente para fazer flutuar os que dentro dela estão. O garoto então abre os braços, dá piruetas e sorri extasiado, até voltar ao chão e buscar, com dificuldade, o equilíbrio.

Na sequência final, ao fugir do reformatório, um longo plano-sequência acompanha a corrida de Antoine pelo campo até chegar em uma praia. É a primeira vez que ele vê o mar. Só ao sentir a água tocando os seus pés é que Antoine diminui o passo. O garoto então encara a câmera e, conseqüentemente, o espectador como que solicitando a ele uma postura: a imprevisibilidade do mar ou a segurança da terra firme?

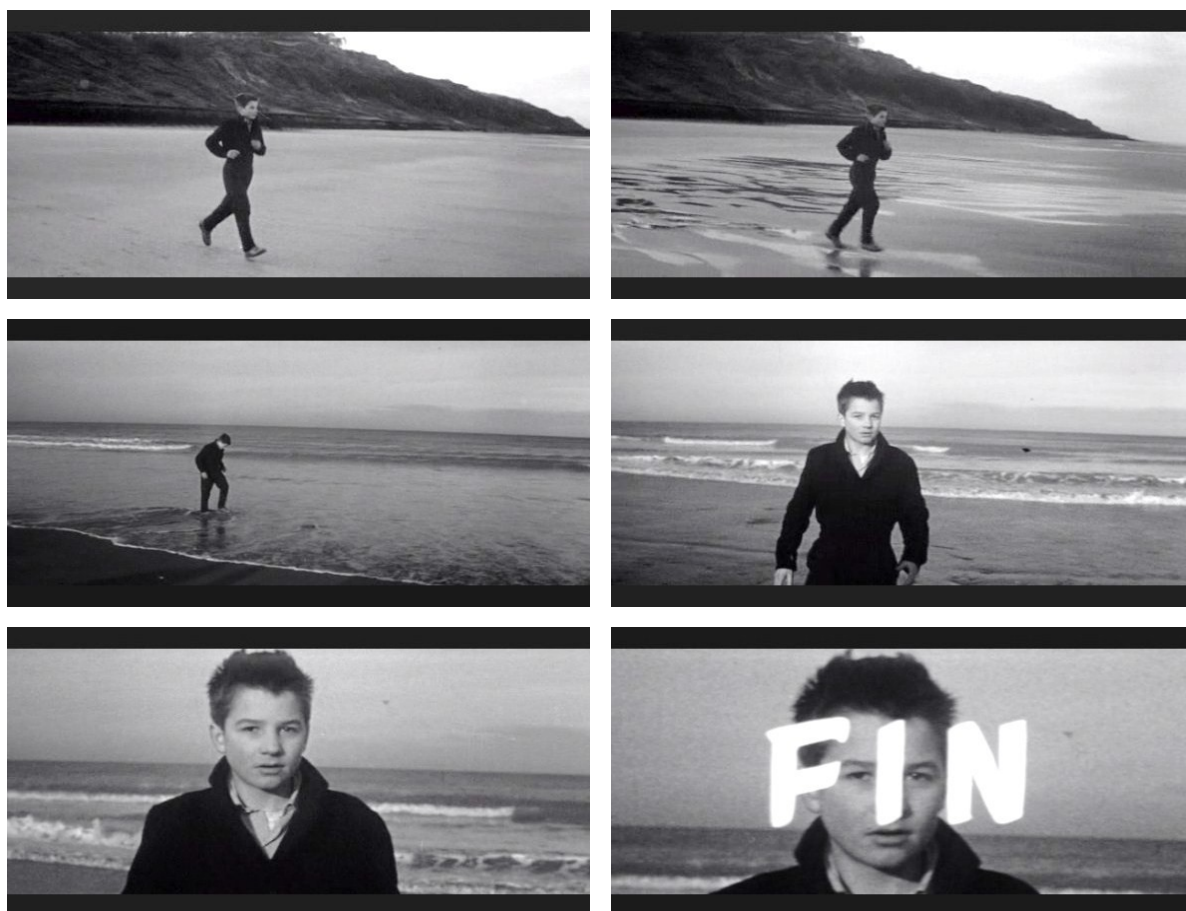


Fig. 17: Sequência final de “Os Incompreendidos”: Antoine se joga ao mar ou volta para a terra firme? A decisão fica sob responsabilidade do espectador.

Se os quatro primeiros filmes de Truffaut aparentemente estão muito distantes um do outro, esta breve análise comparativa insinua que é possível encontrar índices de um estilo próprio do cineasta. A partir da constatação de que o foco está nos personagens mais do que nas ações, separamos os protagonistas em dois blocos e verificamos que a *mise-en-scène* acompanha o risco ao qual os personagens se permitem. Em “Os Incompreendidos” e “Uma Mulher para Dois” a câmera corre, livre, como seus alvos. Em “Atire no Pianista” e “Um Só Pecado” se mostra temerosa, estagnada, e nos revela somente aquilo que os protagonistas autorizam. Seus medos são ocultados quando a luz é apagada por Pierre ou quando Edouard nos faz acreditar que é Charlie, negando seu nome e a história vivida no passado.

Assim, o segundo e o quarto filme, à primeira vista, negam o primeiro e o terceiro. Dessa forma, se “Os Incompreendidos” e “Uma Mulher para Dois” estão num extremo e “Atire no Pianista” e “Um Só Pecado” no outro, eles acabam por se encontrar quando o círculo se fecha. Ao invés de negar os filmes anteriores, “Atire no Pianista” e “Um Só

Pecado” complementam e complexificam o que nos é mostrado em “Os Incompreendidos” e “Uma Mulher Para Dois”. Se todos os personagens almejam a liberdade, há aqueles que alçam voo (Antoine e Catherine) e aqueles que anseiam, mas hesitam diante da instabilidade (Edouard e Pierre). Em todos os filmes, as convenções sociais são questionadas, em especial a família e o casamento. Antoine e Catherine fogem, mentem, mas é porque não conseguem lidar com a rotina e com os espaços privados. Edouard e Pierre também fogem e também mentem, mas porque estão presos à fantasmas que servem como desculpas para que eles não levantem voo. E por isso são duplamente punidos: Edouard, depois do suicídio da esposa, tem a nova namorada assassinada quando esta tentava protegê-lo; assim como Pierre é abandonado pela amante para em seguida ser assassinado pela esposa.

O destino dos inquietos é um tanto mais imprevisível. O final de “Os Incompreendidos” é um exemplo disso. Fica a cargo do espectador decidir se liberta Antoine, conduzindo-o ao mar ou trazendo-o de volta para a terra firme. Em “Uma Mulher para Dois”, Catherine e Jim fazem a escolha e se lançam de uma ponte interrompida. Em suas últimas imagens, ela sorri. Sabemos depois que ela gostaria que suas cinzas fossem derramadas no alto de uma colina, mas, mais uma vez, as convenções sociais a impediram de realizar seu desejo. Diferenciando os personagens pelo sexo, percebemos que os homens são frágeis e as mulheres fortes. O mais interessante é constatar que as mulheres são assim retratadas porque os homens as veem dessa forma. Elas são o objeto de fascinação dos personagens masculinos, assim como da própria câmera (que assume o olhar masculino), oscilando entre a idolatria maternal (Antoine e sua mãe, Jules e Catherine), e o desejo carnal (Pierre e a aeromoça, Edouard e Lena).⁴⁹

Diante dos pontos levantados, poderíamos arriscar uma hipótese de matriz, buscando a ideia que relaciona os quatro filmes em um conjunto autoral. Frente à antinomia entre inquietos e conformados, ou de forma mais abstrata, entre o controle e a liberdade; assim como a questão do adultério presente nos quatro filmes, e as mentiras contadas pelos personagens, seja para romper com os padrões ou ainda para ocultar traumas passados, nos filmes analisados, uma possível matriz que os relaciona é a exploração das dificuldades de relacionamento, amoroso ou mesmo familiar, que se estabelecem no conflito entre o individual (o ser essencialmente livre) e o social (o estar dentro de um conjunto, a obedecer códigos e condutas morais).

49 A representação de homens frágeis e mulheres determinadas pode também ser verificada em seus filmes posteriores, a exemplo de “A Noiva estava de Preto”(1967), “A Sereia do Mississipi”(69), “A História de Adele H.”(75) e “A Mulher do Lado”(81). A questão do olhar masculino sobre a mulher atinge seu ápice em “O Homem que amava as Mulheres”(77).

Capítulo 3

NOVOS CINEMAS NOVOS

3.1 Da política do cinema ao cinema político

A “política dos autores” e sua versão na prática, a *nouvelle vague*, marcou toda uma geração cinéfila, servindo de inspiração para inúmeros outros movimentos liderados por jovens cineastas afins de fazer e pensar seus ofícios dentro dos parâmetros da modernidade cinematográfica. Nagib (1993) estudou as suas influências no Japão, no movimento chamado de *nouvelle vague* japonesa. Já Merten (2003) destaca que, tanto que o *free* cinema inglês, quanto o cinema independente de Nova York, tomaram como referência as propostas destacadas pelos críticos franceses.

Quase simultaneamente às primeiras investidas filmicas da *nouvelle vague*, surgiu no Brasil um movimento encabeçado por jovens intelectuais, críticos e universitários, intitulado de Cinema Novo. Xavier definiu este movimento como “a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação” (1985: 14); entendendo vida como engajamento ideológico, atualidade como realidade brasileira e criação como linguagem desalienadora e crítica.

A ideia de um novo cinema vinha em contraponto à duas formas de realização cinematográfica que dominavam a produção brasileira na década de 1950. A primeira é a chanchada, ou o “musicanhismo” (como definiu Glauber Rocha), – produções que visavam o humor ingênuo, ao mesmo tempo sensual e escatológico, tendo como referências as

comédias norte-americanas, em especial as protagonizadas por Buster Keaton, Groucho Marx e Mae West. Para Rocha, as chanchadas eram produções que se apoiavam em exotismos formais, reforçando uma visão estereotipada de paraíso tropical, onde tudo era resolvido a partir de um tal “jeitinho brasileiro”, exaltando a malandragem e a figura do golpista simpático.

O outro alvo eram as produções do estúdio paulista Vera Cruz, qual tinha como objetivo fundar uma indústria cinematográfica no Brasil. Tal intenção, teoricamente louvável, foi rechaçada pelos cinemanovistas, visto que a forma como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz intencionava instituir sua indústria de filmes estava ancorada em um padrão estético europeu, aos moldes da “tradição de qualidade” tão criticada pela *Cahiers du Cinéma* e já em franca decadência em seu próprio território nativo.

Em contraponto a estes dois modelos “industriais”, os jovens cineastas brasileiros – entre os nomes mais representativos estão: Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Alex Viany, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha; passaram a defender um cinema autoral, pois “um filme de autor, na medida que se opõe ao industrialismo da mentira e da moral rotulada, é um filme de oposição, um filme anticonformista, um filme que desperta, por si mesmo, a polêmica no seio da indústria estabelecida” (ROCHA, 1981: 45).

Já nesta fala de Rocha é possível averiguar que o cinema autoral brasileiro, encarado por seus praticantes como o principal sinônimo de cinema novo, diferia em várias características do cinema autoral defendido pelos cineastas franceses. A maior diferença estava no que, de certa forma, causou a implosão da *nouvelle vague*: sua falta de engajamento político.

Os “autores” franceses estavam tão fascinados com o exercício da direção e as possibilidades estilísticas de expressar um universo que, de forma generalizada, atribuíam pouco valor às condições de produção e distribuição. Vale lembrar algumas questões colocadas no capítulo anterior, em especial a constatação de que, na visão dos defensores da política autoral, as pressões exercidas em um sistema como o de Hollywood em pouco afetavam a *mise-en-scène* de um verdadeiro autor. Quando muito, esta fase com maior interferência do sistema de produção se tornava ainda mais interessante para o crítico, que tinha que mergulhar na obra a fim de descobrir as marcas autorais atrás de inúmeras camadas de concessões e relações temáticas mais objetivas.

A política autoral da *nouvelle vague* era essencialmente cinematográfica, ou seja, o filme interessava enquanto *mise-en-scène* e experiência de reflexão sobre o próprio cinema. Sendo assim, nos primeiros anos, não aparecia como interesse maior dos diretores, com exceção de um ou outro filme de Godard, questões como colonialismo, raça e sexo.⁵⁰ Como bem define Baecque (2003:22), “a política dos autores se mostra muito pouco eficaz na hora de defender o jovem cinema. (...) Sabe discernir melhor o que se acumula do que o que aparece”; e, a partir desta constatação, questiona: “O que fazer com os filmes que aparecem na esteira internacional da *nouvelle vague*, esse 'cinema novo' surgido de nenhuma parte?”

Diante deste cenário de novos cinemas que vão além do “pensar cinema” dentro de um contexto europeu de fácil aceitação quanto à expressões de ruptura, e que, mais do que romper, tem que construir uma cultura cinematográfica desvinculada dos valores hegemônicos para enfim colocar na tela representações menos estereotipadas e mais realistas, os cineastas da *nouvelle vague* se viram diante de um impasse.

Estabeleceu-se uma dicotomia que se refletiu de forma bastante clara no rompimento entre Truffaut e Godard.⁵¹ O primeiro partiu para Londres para filmar sua primeira superprodução a cores, a ficção científica “Fahrenheit 451” (1966), com a recém-oscarizada Julie Christie em papel duplo; e logo em seguida se associou a um estúdio norteamericano (United Artists), para, com tranquilidade financeira, assumir projetos ambiciosos com grandes astros e estrelas, como Catherine Deneuve (“A Sereia do Mississipi”, 1969), Jacqueline Bisset (“A Noite Americana”, 1973) e Isabelle Adjani (“A História de Adèle H.”, 1975), desvinculando-se assim por completo do projeto inicial da *nouvelle vague*, dos orçamentos baixos e a da maior liberdade do diretor.

Godard, em contraponto, enveredou para um cinema essencialmente político, ensaiado em filmes como “Masculino-feminino” (1966), “Weekend à francesa” e “A Chinesa” (ambos de 1967), e consagrado no pós-maio 1968 em produções ensaísticas e engajadas na

50 Em vários filmes da *nouvelle vague*, é facilmente verificável um tratamento certamente estereotipado sobre as mulheres, quais normalmente são retratadas como objeto do olhar do homem, responsáveis por sua tentação ou desgraça (vide os filmes de Truffaut analisados no capítulo anterior). Enquanto Truffaut desenha um retrato de mulheres possessivas e controladoras, em Rohmer, em filmes como “A Carreira de Suzanne” (1963) e “A Padeira do Bairro” (1963), há um explícito viés machista. Tanto Suzanne como “a padeira do bairro” são apresentadas como meras distrações sexuais enquanto os jovens intelectuais burgueses não encontram “mulheres à sua altura”. Mais tarde, em “A Colecionadora” (1967) e “Minha Noite com Ela” (1969), Rohmer apresenta mulheres mais fortes e determinadas, porém ainda a visão é de homens, que se sentem, de certa forma, desafiados por elas. Ainda é possível pensar na metáfora da prostituição feminina nos filmes de Godard, que está relacionada com a própria prostituição do cinema. Sobre este último ponto, ver Derman (1996).

51 Os motivos do rompimento e uma análise das cartas de inimizade trocadas pelos cineastas podem ser conferidos em “Uma História de Ódio” (Brody, 2009).

denúncia do conceito burguês de representação, como “Le Gai Savoir” (1969), “British Sounds” e “Vento do Leste” (ambos de 1970).

Neste último filme, Glauber Rocha faz uma breve aparição, “plantado na encruzilhada de braços abertos, como um espantalho ou um Cristo crucificado sem uma cruz” (MacBean, 2005: 58); a cantar “divino, maravilhoso” (“atenção: é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte...”), enquanto indica para uma mulher grávida com uma câmera na mão qual o caminho do cinema político, um “cinema perigoso, divino e maravilhoso”.

Vale ressaltar que, antes de se tornar um dos principais nomes do cinema político das décadas de 60 e 70, Godard encerrou o seu período *nouvelle vague* em grande estilo, em uma cena que representa, metaforicamente, também o fim do movimento. Na última sequência de “Pierrot le fou” (no Brasil, inexplicavelmente chamado de “O demônio das onze horas”), Marianne Renoir é assassinada e Ferdinand (ou Pierrot), solitário no alto de uma colina, pinta o rosto de azul, amarra dois rolos de dinamite na cabeça e incendeia o pavio ao mesmo tempo em que percebe a estupidez de seu ato. Tem um súbito arrependimento, mas já é tarde demais. Após a sua morte em uma grande explosão, a câmera faz um *travelling* e conduz o olhar para uma profundidade de campo em azul, na linha do infinito que separa o céu do mar.



Fig. 18: A explosão da própria cabeça em “Pierrot le fou” (1965): o fim da *nouvelle vague*.

Os “cinemas novos”, mesmo sob influência direta da *nouvelle vague*, não a pouparam de críticas, classificando-a como “um perigo para os jovens dos países subdesenvolvidos”, pois defendia a “pequena liberdade burguesa” e cantava insistentemente a “tristeza desesperada da França” (nas palavras de Rocha, 1985). Até mesmo os “cadernos amarelos de cinema” desprezaram a sua primeira geração de críticos e se reinventaram,

focando sua atenção no conceito cunhado por Luc Mollet, o “Terceiro Cinema”, usado para “designar aqueles filmes que escapam às tradições clássicas, ao olhar cinéfilo tradicional, e cuja visão implica na imersão em um contexto geográfico, social e político” (BAECQUE, 2003: 23).

3.2 A política autoral no Cinema Novo

No caso do cinema novo brasileiro, a resposta à suposta alienação da *nouvelle vague* veio dos seus próprios integrantes: a reformulação do conceito de autoria, adaptado ao contexto específico do Brasil. De forma comparativa, Glauber Rocha ocupou no Brasil posição semelhante à de Truffaut na França: foi o responsável por polemizar e esmiuçar o conceito de autoria cinematográfica. Escreveu um livro em 1963, chamado “Revisão crítica do cinema brasileiro”, no qual aplicou explicitamente o “método do autor”.

Para o crítico e cineasta, os diretores brasileiros tinham que se posicionar contra os “exotismos formais” das chanchadas, assim como contra o “ideal estético adolescente” dos melodramas da Vera Cruz, que buscavam o “sonho frustrado da universalização estética”. A procura devia estar em representar o novo homem brasileiro, vivenciando as problemáticas próprias de seu tempo.

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 1981: 17).

Dessa forma, o autor no contexto brasileiro tem a responsabilidade de construir obras que excedam o seu universo pessoal e que estejam relacionadas com um cenário social mais abrangente. Ao invés da “visão do meu mundo pessoal”, promovida pela *nouvelle vague*, o que caracterizava o autor brasileiro era a “visão do mundo no qual eu estou inserido”. Conseqüentemente, mais do que a perseguição da beleza, do abstracionismo, o que devia ser valorizado era a problematização política da realidade brasileira.

Enquanto a *nouvelle vague* incitava uma revolução do fazer e pensar cinema, no território brasileiro esta revolução só teria validade se servisse à uma revolução social. De acordo com Glauber, o cinema novo é resultado da “necessidade de criar uma cultura revolucionária dentro de um país subdesenvolvido, do ponto de vista cultural” (1985: 248). Leon Hirszman destaca que “se trata de utilizar o cinema como uma ferramenta para o conhecimento de nossa sociedade, sem nenhuma limitação” (2006: 63), pois somente assim é possível provocar uma postura crítica da sociedade em relação aos seus próprios problemas.

Para ilustrar esta diferença de conceitos de autoria promovida no cenário europeu e no cenário brasileiro, Glauber utilizou em seu livro de 1963 um resgate histórico das figuras de Humberto Mauro e Mário Peixoto. A partir de seus dois filmes principais, “Ganga Bruta” (1933, de Mauro) e “Limite” (1931, de Peixoto), Glauber os diferenciou da seguinte forma: tratou o primeiro “como cinema de *mise-en-scène*”, no qual “a montagem não é uma tirania e é a visão do cineasta diante de cada frase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha de câmera” (2003: 50); e o segundo como “a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa” (2003: 67).

Assim, posicionou Humberto Mauro como um autor relevante para o cinema brasileiro, pois o que “sela a sua autoria é uma compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social” (2003: 53), enquanto Mário Peixoto “usou um processo de montagem fundado sobre um exercício de imagens belas, uma sinfonia estesiante que, se na época deslumbrava, hoje pode ter apenas um interesse histórico, formal” (2003: 66). Ou seja, na visão de Glauber, “a arte pela arte” de Mário Peixoto, sua busca pelo abstracionismo de um “cinema puro”, idealizado pelas vanguardas européias, classifica-o sim como um autor, mas de acordo com a política autoral francesa, visto que está apoiado em recursos técnicos e estéticos. Na perspectiva brasileira, o verdadeiro autor era Humberto Mauro, já que este buscava manter um diálogo entre a sua visão pessoal e a realidade social do país.⁵²

Além dos filmes apoiados na forma mais do que no conteúdo, na concepção dos cinemanovistas, o cinema brasileiro de autor difere igualmente do “cinema mecânico” ou “cinema digestivo” (termos aplicados por Glauber para indicar os filmes que somente reproduziam as fórmulas industriais), por defender o cinema como conhecimento e não como divertimento, como linguagem e não como espetáculo, como método e não como ilustração,

52 Vale lembrar que, na época em que escreveu o livro, Glauber não tinha visto o filme de Mário Peixoto. Embasou sua crítica em cima de depoimentos e mitos gerados sobre o filme. Isso porque as poucas cópias da película encontravam-se em péssimo estado e, na época, havia um movimento de diversos artistas na ânsia de restaurar os originais, o que, de certa forma, colaborou para reforçar a aura, num sentido benjaminiano, da “grande obra que poucos tiveram acesso”. Glauber narra todo esse processo no livro e intitula o capítulo dedicado à Mário de “o mito Limite”.

como revelação e não como descrição do óbvio. De acordo com Rocha, somente assim o cinema de autor, nos países subdesenvolvidos, pode “desertar de tradições intelectuais e culturais e mergulhar rumo ao desconhecido, exercitando a sua impotência até ganhar estatura de linguagem que redescobre o mundo” (ROCHA, 1981: 45).

Entretanto, ainda que as diferenças soem gritantes entre a “autoria européia” e “a autoria brasileira”, é possível também encontrar várias semelhanças nas defesas do cinema novo e da *nouvelle vague*. Destaco algumas:

- maior liberdade de criação na mão do diretor;
- questionamento dos usos habituais dos instrumentos filmicos;
- crítica ao modelo “clássico” (no caso, o “cinema mecânico” da Vera Cruz);
- maior espontaneidade na *mise-en-scène*, assumindo imprevistos e improvisações;
- fuga das pressões industriais;
- orçamentos relativamente modestos;
- a rua e as locações contra os estúdios;
- o desenvolvimento de estilos pessoais;
- a auto-expressão por meio dos filmes.

Por estas e outras similaridades, Ramos e Miranda afirmam que o movimento mantinha-se sintonizado com o que estava acontecendo no resto do mundo, entendendo “as pesquisas de linguagem que privilegiavam a *mise-en-scène* como instância fundamental e o diretor como figura principal no processo criativo” (2000: 146).

Em relação ao mercado, da mesma forma que Truffaut, Rocha (2003) distinguia dois tipos de cineastas: os pretensiosos – preocupados com o cinema-espetáculo, buscando dinheiro e fama; e os autores – interessados em um cinema que denunciasses os sistemas de controle e incitasses uma transformação da sociedade no que diz respeito à consciência de seus problemas. Por intencionarem apenas a profissão, os pretensiosos cedo ou tarde se equilibravam, visto que “pouco se interessavam pelo sentido ideológico do filme ou pela significação cultural do cinema, fazendo filmes apesar do cinema e desconhecendo cinema” (2003: 34). Estando o mercado a favor destes, os autores, “comprometidos com o social”, tinham inserção reduzida nas salas de cinema e pouco espaço para divulgação de suas obras.

Além da dificuldade com a distribuição, após o momento inicial de articulação e apresentação dos primeiros filmes, tanto a crítica especializada quanto o público nacional desenvolveu uma certa apreensão em relação às obras cinemanovistas. Diferente do público

européu que recebeu as supostas produções autorais com grande euforia diante das novas experiências propostas por filmes de linguagem e estética mais realistas e cotidianas e que, ainda por cima, demandavam uma participação mais ativa da plateia; o público brasileiro por muitas vezes torceu o nariz. Como exemplo emblemático, Rocha descreve as reações do público durante a projeção de “Vidas Secas” (1963), adaptado por Nelson Pereira dos Santos do romance de Graciliano Ramos:

O espectador que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta força-lo não a ver, mas a participar do drama da seca. O filme se desenrola nesta proposição. Os quadros brancos e luminosos se sucedem monotonamente, mas cada um deles revela meditar sobre o que vê. Irritação: se o próprio Fabiano-herói não faz nada para mudar esta situação, se só chega mesmo a fugir quando a seca se torna mortal, porque o espectador, na cidade, vai se preocupar com Fabiano? Ele sabe que aquele filme é diferente, sabe vagamente que não é uma porcaria, leu nos jornais a publicidade, sabe que tem qualquer coisa de arte, mas não aguenta e protesta: bem que podia ser colorido, mais rápido, menos triste (ROCHA, 1981: 108).

Esta fala de Rocha é bastante rica em elementos. Primeiro, as relações que são estabelecidas entre o cinema novo e o cinema moderno: a construção de filmes que retirem os espectadores das suas confortáveis posições de ocultamento no escurinho da sala de projeção e os confrontem com a tela, a partir de aberturas permitidas pela *mise-en-scène*, implicando uma postura diante da história, questionando assim a realidade simulada em contato direto com a realidade objetiva.

Questões que Glauber coloca, como “o espectador se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta força-lo não a ver, mas a participar do drama da seca” reforçam esta ideia de confronto, da tentativa de desvincular o cinema do agradável e da perspectiva do divertimento, em que serve de válvula de escape do cotidiano. Assim, reitera a premissa do cinema novo, que é menos a busca por fascinar o público com belas imagens e com belos atores, e mais discutir *com* o público sobre inclusive a ausência de beleza, seja das imagens, seja dos atores, seja do povo que os circundam.

“Vidas Secas” é um filme bem representativo neste sentido, já que como apontam Shohat e Stam, “a experiência do espectador será simbolicamente 'desidratada', como a dos personagens” (2006: 372). O protagonista Fabiano, taxado por Rocha como “inútil” e conformista tomando como base uma suposta leitura do espectador cidadão, difere absolutamente do herói simpático que imediatamente provoca a projeção-identificação do espectador.

Fabiano é um perambulador, é um homem sem ação, entregue ao tempo. Diante da impossibilidade de resolver sua fome pela ação física, resta a ele vagar pelo sertão. O homem não reage, ele cede, seja diante do patrão que explicitamente o explora (utilizando de sua autoridade para isso); seja diante do soldado que o humilha, o espanca e o prende injustamente; seja diante da própria seca, da imagem de um sol gigantesco que toma a tela. Se o filho mais velho chora, a cadela Baleia late e a mãe mata o papagaio que “nem cantar, cantava mais” para saciar a fome da família, Fabiano instaura a crise da imagem-ação e se entrega às situações óticas e sonoras (termos de Deleuze destacados no capítulo anterior sobre a imagem-tempo e o regime de imagens cristalinas como próprias do cinema moderno).

Frente a isso, o filme todo é uma espera, um caminhar tomado pelo sonho de um dia “virar gente, dormir em cama de couro” que jamais se concretiza, que é prorrogado para um devir sem fim e que vai deixando pelo caminho um rastro de morte. A morte de Baleia é a mais simbólica de todas. Se no livro de Graciliano Ramos, sua doença anuncia a seca, antecedendo a morte do gado, o reencontro de Fabiano com o “soldado amarelo” e a mudança da família, no filme de Nelson Pereira dos Santos, a morte de Baleia representa o corolário da perda, do gado, da casa, do trabalho, da almejada cama de couro, da esperança. É um recomeçar a caminhada, sempre de forma diversa, sempre com algo a menos, um pouco de cada um deixado pelo caminho.



Fig. 19: Início e fim de “Vidas Secas” (1963): “os quadros brancos e luminosos que se repetem monotonamente.” Personagens que aparecem do nada e retornam ao nada: falta de perspectivas.

O filme abunda em imagens luminosas e silêncios. Na primeira cena ouvimos um som monocórdico, como um grito contínuo e distorcido, que incomoda os ouvidos e nos apresenta as personagens diante de uma paisagem também ela monótona e hostil. Da mesma forma, na cena final, ouvimos novamente o mesmo som e acompanhamos as personagens se

perderem ao longe, caminhando em direção a lugar nenhum, uma linha do infinito que indica um sonho, ou a morte progressiva deste. A ausência de música no meio do filme reforça o caráter angustiante da trama.

Além disso, há um recurso de montagem muito utilizado para dimensionar o sentimento das personagens muito além dos diálogos, que são mínimos e simplórios. É uma oscilação constante entre o olhar sobre as personagens e o olhar das personagens. Se o fluxo entre câmera objetiva e câmera subjetiva é um recurso bastante comum no cinema em geral, em “Vidas Secas” há um uso muito significativo desta técnica. Todas as personagens, de Fabiano até a cadela, vivenciam estes momentos de representação do olhar. Além disso, há uma insistência quando isto acontece. Ou seja, não é somente um simples *raccord* de olhar, é uma construção de sequências completas a partir desta oscilação, justamente nos momentos onde se expressam os sonhos e as impotências das personagens.

Destaco a cena em que o filho mais novo acompanha o pai a montar um cavalo selvagem; a sequência em que o filho mais velho faz sua leitura do que seria o inferno (“Inferno... espeto quente... inferno... lugar ruim... inferno... condenado...”, onde cada frase representa um olhar seu sobre a própria realidade que o cerca); e a cena derradeira de Baleia, na qual já absorvida pela doença e ferida por um tiro falho de Fabiano (mais um de seus fracassos), a cadela tem sua última visão da casa, do terreno, das ratazanas que correm pelo chão e que param ao vê-la, aguardando a caçada, enquanto o animal cerra os olhos como que resistindo a isso.



Fig.20: A morte de Baleia em “Vidas Secas” (1963): corolário da perda.

Retornando a declaração de Glauber Rocha, é ainda possível apontar a dificuldade de dialogar com um público a partir de uma estética que busca “devolver” o olhar, que se distancia do procedimento clássico de suavizar os problemas pelos recursos da cor, da velocidade e do final feliz (o espectador “não aguenta e protesta: bem que podia ser colorido, mais rápido, menos triste”).

Segundo Bernardet (1978), a resistência do público brasileiro ao cinema nacional nas décadas de 1950 e 1960, muito se deu pelo predomínio do cinema norteamericano no país, o que, inevitavelmente, gerou uma cultura da imagem focada nas belas paisagens e nos acontecimentos extraordinários e impactantes (enquanto divertimento). “Se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver nos *westerns* policiais ou comédias vindas dos EUA. O cinema, por definição, era importado” (1978: 20).

Sendo assim, o autor no cinema novo tinha a responsabilidade não só de se expressar frente aos problemas sociais e provocar um confronto entre o espectador e a sua realidade, mas antes disso, formar um novo olhar para uma nova imagem. Xavier (1985) é outro teórico que sublinha a dificuldade do cinema novo em se comunicar com um público amplo, ficando, na maioria das vezes, restrito aos círculos intelectuais. A clara oscilação na postura de muitos dos integrantes do movimento reflete esta dificuldade de atingir o público desejado.

Um ano após o golpe militar que iniciou o período ditatorial no país, enchendo de pessimismo os temas dos filmes e diminuindo a euforia dos primeiros anos do movimento, houve uma divisão entre os cinemanovistas. Uma parcela deles buscou ajustar seus temas à linguagem tradicional do cinema narrativo, na ânsia de aumentar as bilheterias. “Menino de engenho” (1965, de Walter Lima Jr.), “Garota de Ipanema” (1967, de Leon Hirszman) e “El Justicero” (1967, de Nelson Pereira dos Santos) podem ser citados como exemplos desta tendência em tornar as tramas mais acessíveis a um número maior de espectadores. Porém, com exceção do estrondoso êxito de “Todas as mulheres do mundo” (1967, de Domingos de Oliveira), a grande maioria destas produções não obteve o sucesso esperado.⁵³

A outra vertente do grupo radicalizou suas propostas tendo como base o manifesto de Glauber Rocha: a “estética da fome”.⁵⁴ Aproveitando o tema do seminário, “Cinema novo e

53 Sobre a falta de êxito destes filmes supostamente mais acessíveis ao grande público, Xavier comenta que “o conjunto de filmes ‘mais comportados’ mantém-se afastado do cinema mais popular e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norteamericano.” Ou seja, a perspectiva dos filmes “mais comportados” ou “de tramas mais acessíveis”, ao posicionar-se “em cima do muro” parece não satisfazer nenhum dos lados: nem o grande público, nem mesmo a elite intelectual.

54 Vale ressaltar que não se tratam de duas vertentes opostas entre si. O próprio Rocha, que escreveu o manifesto da estética da fome, defendeu muitos dos filmes citados acima. Inclusive, como destaca Xavier (1985), em sua luta pela bilheteria,

cinema mundial”, qual fora convidado a proferir em Gênova, em janeiro de 1965, Glauber discursou sobre o colonialismo e o olhar europeu, que somente se interessava pela criação artística do mundo subdesenvolvido enquanto “satisfação de sua nostalgia do primitivismo”.

Para reverter este olhar, era preciso que os cineastas brasileiros investissem em uma “estética da violência, o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”, pois somente a partir da violência é que “o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (1981: 31).

A violência, segundo Glauber, é a manifestação mais nobre da fome. Esta, no cenário latino-americano, “não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade” (1981: 30). Dessa forma, a diferença básica que ele estabeleceu entre o cinema novo e o cinema mundial era justamente o retrato da miséria, que, até então, para o europeu, representava um “estranho surrealismo tropical” e para os brasileiros “uma vergonha nacional”.

O manifesto de Glauber era também um grito de revolta contra o público nacional que, diante da “galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo”, preferiu condenar os filmes, “não suportando as imagens da própria miséria” (1981: 30). Era preciso então, a partir de uma estética assumidamente brasileira, reagir contra “a tendenciosa ignorância do discurso colonialista” e denunciar o olhar eurocêntrico reproduzido não só por uma parcela dos europeus, como também por uma parcela significativa dos próprios brasileiros, que negavam a sua realidade, preferindo as aventuras heróicas do “colonizador justo” quais, travestidas de divertimento, incitavam um imaginário coletivo sobre a barbárie dos povos colonizados.⁵⁵

Dessa forma, a “estética da fome” buscava traduzir os aspectos sociais do país, assumindo uma postura contrária à exploração, tanto interna quanto externa. Nas telas, no lugar da burguesia, o povo. Ao invés da fotografia controlada, a luz natural. Ao invés da beleza, a miséria. Ao invés do final feliz, o devir e a violência. Como destacam Shohat e Stam, a estética da fome “é uma simbiose entre tema e método, a falta de recursos técnicos transformada em uma expressão metafórica da força” (2006: 367).

Glauber exaltou como um autêntico representante do movimento, o filme de Domingos de Oliveira, que foi o maior sucesso de bilheteria da época, mas que, uma vez confrontado com as defesas dos cinemanovistas, em pouca coisa se identificava com os outros filmes do movimento, aproximando-se muito mais dos filmes da *nouvelle vague* francesa.

55 O termo “tendenciosa ignorância do discurso colonialista” é utilizado por Stam (2006: 303) para promover uma discussão sobre as produções hollywoodianas e européias, quais, mesmo diante do relativo acesso à filmes que propõem olhares mais verdadeiros sobre os países subdesenvolvidos, insistem nos retratos equivocados, reiterando uma ignorância tendenciosa, pois esta satisfaz a sua atração pelo exótico. Essa defesa de Stam dialoga diretamente com as colocações de Glauber em seu manifesto, principalmente nas questões da “nostalgia do primitivismo” e da realidade brasileira vista como um “surrealismo tropical”.

Vale destacar ainda a representação desta violência nos filmes. O próprio Glauber é quem esclarece ao relatar a sua experiência de *mise-en-scène* em “Terra em transe” (1967)⁵⁶. Diz ele que, quando a violência é mostrada de forma descritiva, agrada ao público, estimulando seus instintos sadomasoquistas. Sendo assim, o que interessa mostrar é a ideia de violência, ou mesmo uma certa frustração da violência, pois somente desta forma, se consegue “refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela” (1981: 92).

Por esta perspectiva, mesmo filmes anteriores ao manifesto podem ser enquadrados dentro desta estética, como é o caso de “Barravento” (1962) e “Deus e o diabo na terra do sol” (1964) (ambos de Glauber Rocha); assim como “Porto das Caixas” (1963, de Paulo César Saraceni), “Os Fuzis” (1964, de Ruy Guerra); além de “Rio, 40 Graus” (1955, de Nelson Pereira dos Santos) e o supracitado “Vidas Secas” (1963). Este, por exemplo, investe em uma “desidratação” angustiante, que remete a uma violência da terra em convergência com uma angústia da alma. O olhar das personagens que se confrontam com um gigantesco sol, que não poupa nada, nem ninguém. E o bando de urubus que sobrevoam o pasto seco, aguardando ansiosamente a morte do gado para lhe arrancar os olhos.

Com o manifesto da fome, o movimento do cinema novo assume de vez o autor como porta-voz da sociedade, comprometido com os problemas de seu tempo e responsável por incitar uma revolução cultural. De acordo com Leon Hirszman, “o que é verdadeiramente novo em nossa colaboração ao cinema de autor é que para nós se trata de mudar a realidade brasileira, na qual estamos totalmente imersos” (2006: 62).

Dessa forma, para os cinemanovistas, o drama individual só faz sentido se representar um drama coletivo. E mais do que isso, uma postura crítica frente a estes problemas comuns. O cinema não é só um instrumento de denúncia, mas além disso, um instrumento de construção do olhar. Sendo assim, como ressalta Glauber, para os cinemanovistas, “o cinema só é importante quando autoral, ou seja, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense e que aja sobre a realidade” (1981: 42).

56 “Terra em transe” foi o primeiro longa metragem de Glauber após a declaração do manifesto. No ano de 1966, o diretor apresentou dois documentários em curta-metragem: “Maranhão 66”, um registro da posse de José Sarney no governo do Maranhão; e “Amazonas Amazonas”, produção sob encomenda sobre as riquezas da região amazônica.

3.3 O cinema (autoral) de poesia

No mesmo ano em que Pierrot explodiu a própria cabeça, marcando simbolicamente o fim do movimento autoral na França; e que Glauber Rocha escreveu seu manifesto da fome, consolidando o projeto autoral no Brasil; o poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini anunciou, durante seu pronunciamento no primeiro Festival de Cinema Novo em Pesaro, um outro manifesto fortemente marcado pela questão da autoria cinematográfica: “o cinema de poesia”.

Porém, as aproximações entre poesia e cinema não eram novidades em 1965. Além das relações pouco sistematizadas propostas desde os primeiros estudos críticos, assim como nos manifestos vanguardistas que proliferaram nas duas décadas iniciais do século XX – em especial o impressionismo francês com seu conceito de fotogenia, que pretendia capturar o aspecto poético dos objetos e seres à frente da câmera; doze anos antes da explanação de Pasolini, o cineasta espanhol Luís Buñuel já havia ensaiado teoricamente sua versão de um cinema como instrumento da poesia.

Em uma conferência na cidade do México, no ano de 1953, o diretor de “Um Cão Andaluz” (1929) e “A Idade do Ouro” (1930), obras marcantes da vanguarda surrealista, declarou que o cinema se aproxima da poesia por seu potencial libertador, subversivo dos padrões e capaz de explorar como nenhuma outra arte o subconsciente.

Ainda assim, de acordo com Buñuel, o cinema até então vinha sendo subestimado em sua competência poética, pois ao mesmo tempo em que se configurava como “o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (1983: 336), apresentava uma imensa desproporção entre sua capacidade onírica e sua realização efetiva. “As telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro, com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias” (1983: 334).

Dessa forma, Buñuel faz uma crítica não só aos filmes que reproduzem incansavelmente as mesmas fórmulas narrativas do romance literário do século XIX ou mesmo do melodrama teatral⁵⁷; mas inclui em seus ataques algumas tendências próprias do

57 O melodrama se estabeleceu como gênero dramático e sinônimo de espetáculo teatral de grande apelo popular por volta de 1800. Influenciou muito o cinema em suas primeiras décadas, devido seu forte impacto visual e emocional, quando os produtores resolveram atingir um novo público (a burguesia detentora de poder econômico) a fim de conquistar estabilidade para a indústria cinematográfica em desenvolvimento na época. Na definição de Xavier, “melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que hoje chamamos 'golpes de

período do cinema moderno, como o movimento neo-realista, frente à perspectiva de que este “nada fez para ressaltar em seus filmes o que é próprio do cinema, quero dizer, o mistério e o fantástico” (1983: 336).

Segundo o cineasta falta poesia aos filmes neo-realistas porque estes refletem uma realidade incompleta, perdendo de vista que também o mistério e o fantástico igualmente integram a realidade tangível. Sua luta é por um “cinema que dará uma visão integral da realidade, ampliará o conhecimento das coisas e dos seres e abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua” (1983: 337). Ou seja, um cinema que busque subverter as formas de olhar a realidade a partir de um mergulho no estranho, no universo dos sonhos e do inconsciente, de tudo aquilo que antecede as convenções morais e sociais e dialoga com o ser em sua essência poética.

Neste ponto, a aproximação com a vanguarda surrealista, da qual Buñuel foi um dos maiores representantes no cinema, é inevitável. O projeto surrealista tinha como projeto fundamental “libertar o homem apelando à poesia, ao sonho, ao maravilhoso, à necessidade de promover uma nova ordem das coisas” (BRETON, 1994: 110). Para os adeptos do movimento, o sonho e a realidade são estados complementares, indissociáveis, que juntos formam uma “surrealidade”.

O poeta, ator e roteirista Antonin Artaud foi um dos responsáveis por estabelecer a relação entre a “surrealidade” e o universo cinematográfico. Já em 1927 afirmava que “o cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos coloca diretamente em contato. (...). Fazê-lo servir para contar histórias, uma ação exterior, é privar-se do melhor de seus recursos, ir contra sua finalidade mais profunda” (2008: 172). Em consonância com a constatação de Artaud, de que “a ordem estúpida” e “a clareza habitual” são as principais inimigas do cinema, é que se sustenta o argumento de Buñuel ao criticar tanto o cinema narrativo clássico quanto os filmes neo-realistas.

A poesia percebida tanto nos escritos quanto nos primeiros filmes de Buñuel é uma poesia de choque, que não busca conformar o olhar, mas sim cortá-lo ao meio, como na famosa cena inicial de “Um Cão Andaluz” (1929). De acordo com o pesquisador Noel Burch, este é o “primeiro filme da história do cinema que atribuiu à agressão o papel de componente estrutural” (1992: 153). A agressividade enquanto componente estrutural do filme funciona como recurso poético – atingindo a poesia justamente pela ruptura com o facilmente

teatro'. Mobiliza atores grandiloqüentes, gestos largos, sentimentalismo, a composição em *tableaux* e o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências” (2003: 64). Vale ressaltar que o melodrama foi o gênero hegemônico do cinema narrativo clássico hollywoodiano.

assimilável, despedaçando a lógica racional e promovendo novos sentidos a partir dos estilhaços de imagens, que são reunidos de forma “aparentemente” desconexa.⁵⁸

Se o cinema como instrumento de poesia, na visão de Buñuel, investiga o momento da virada de sentido, que remete ao mundo dos sonhos e do inconsciente, proponho aqui uma aproximação com o instante poético defendido por Bachelard.

O instante poético, de acordo com o filósofo, é um instante necessariamente complexo, no qual coexistem numerosas simultaneidades (o estranho e o familiar, a razão e a emoção, etc.), e que não tem relação direta com o tempo encadeado. Ou seja, o instante poético existe somente em um tempo verticalizado (de duração indeterminada), que procura a simultaneidade mais do que a sucessão.

Como sublinha Bachelard, “a meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectiva metafísica” (1985: 184). De forma sintética, o instante poético é a relação de harmonia entre dois contrários, quais, ao se confrontarem, se contaminam entre si, gerando então uma elevação ou queda a partir da suspensão de sentido.

Na cena inicial de “Um Cão Andaluz”, é possível verificar a presença desta aparente contradição que se transforma em simultaneidade ordenada. Primeiro vemos um homem no lado externo da casa afiando uma navalha e admirando a lua. O plano seguinte é uma mulher olhando diretamente para a câmera, sem aparentar nenhum tipo de emoção. Vemos então uma mão (que pode ou não ser do homem do plano anterior) abrir o olho da mulher. A lua é atravessada por uma nuvem e um olho é cortado ao meio.



Fig. 21: “Um Cão Andaluz” (1929): o instante poético através da “relação harmônica entre dois contrários”.

58 A “estrutura agressiva”, apontada por Burch (1992), corresponde ao primeiro momento da carreira cinematográfica de Buñuel. Na década de 1960, quando retorna aos filmes de viés surrealista, Buñuel utiliza de outros recursos poéticos. O principal deles talvez seja a invisibilidade enquanto forma de representação das convenções morais e religiosas como prisões estimuladas por seus próprios prisioneiros, a exemplo de “O Anjo Exterminador” (1962), “Viridiana” (1961), “A Bela da Tarde” (1967) e “Esse Obscuro Objeto de Desejo” (1977).

Destaco inicialmente a presença de um tempo em espiral, que promove repetições (neste caso simbólicas). Primeiro vemos um homem a olhar a lua e uma nuvem se aproximando, depois um olho humano sendo aberto e uma navalha ao seu lado. As duas cenas antecipam o corte, explicitamente o induzem. As repetições aqui podem ser interpretadas como os elementos racionais da sequência. Vale destacar ainda a passividade da mulher, que se mantém indiferente e não mostra resistência em momento algum. Todo esse distanciamento racional, promovido pela previsão da ação e indiferença da vítima, é “dilacerado” pelo duplo corte: da nuvem na lua e, principalmente, da navalha no olho.

A agressividade da cena é tamanha que entra em choque com toda a racionalidade estimulada até então. Mesmo antecipando o ato, vendo-o primeiro no campo do lúdico, da beleza (a lua atravessada pela nuvem), o impacto da última imagem promove uma suspensão, ou seja, uma virada de sentido promovida neste caso pelo choque. O embate violento entre as cenas gera uma contaminação de pontos-de-vista, acarretando questões como: o que há de grotesco na imagem supostamente tão bela da lua sendo atravessada por uma nuvem? O que há de belo na imagem supostamente tão grotesca de um olho sendo cortado por uma navalha?

De acordo com Bachelard, “o instante poético é a consciência de uma ambivalência. É uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese e o simultâneo ao sucessivo” (1985: 184). A força da cena descrita é tamanha que Burch a intitula de “plano-pivô”, pois separa o filme em duas partes, quais “assumem um sentido poético radicalmente diferente do que teriam sem a proximidade desse plano” (1992: 153). Burch ainda propõe um exercício de assistir o filme de Buñuel sem esta cena, que não à toa é a primeira do filme, alterando de forma substancial toda a experiência de fruição.

Ainda que estas interpretações do cinema de Buñuel sejam possíveis a partir de seus escritos e filmes, o cineasta em nenhum momento se preocupou em definir explicitamente o que ele entendia por poesia. Esta postura condiz também com sua veia surrealista, que se nega a classificar de forma absolutamente racional os seus instrumentos artísticos. Como coloca Breton (1994), tanto o sonho, quanto a escrita automática e a poesia não podem ser entendidos como gêneros surrealistas, o que caracteriza uma postura retrógrada e em contradição formal com o espírito vanguardista. O sonho, a escrita automática e a poesia devem ser encarados apenas como meios de se atingir a surrealidade, na ânsia de expressar o “funcionamento real do pensamento”, antes da interferência da razão.

Segundo Edgar Morin (1998), o surrealismo apareceu como a segunda grande revolta histórica da poesia (a primeira seria a do romantismo, com destaque para o de origem alemã). Tal constatação resulta da percepção de que, nas sociedades ocidentais, houve uma disjunção entre os estados da prosa e da poesia – que corresponde igualmente à separação da língua racional/ empírica/ prática; da simbólica/ mítica/ mágica. Da mesma forma, uma disjunção entre o estado prosaico, do raciocínio; e o poético, da vidência. Em sua leitura, o surrealismo impede que a poesia se reduza ao poema (enquanto forma literária fechada), pois a poesia deve extrair sua essência da vida, a partir dos sonhos e dos acasos. Assim, sublinha que “a primeira mensagem surrealista foi desprosaizar a vida cotidiana, reintroduzir a poesia na vida” (1998: 39). No referente ao cinema, Morin ressalta que, na valorização do acaso e do inconsciente, os surrealistas dignificaram o cinema, em um circuito no qual o espírito humano esclarece o cinema que por sua vez esclarece o espírito humano, e assim continuamente.

Em seu curto pronunciamento, Buñuel não fala diretamente de autoria, mas indaga sobre a liberdade de se expressar: “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa” (1983: 336); assim como sobre o papel do realizador cinematográfico, que deve ser o de destruir a representação convencional das relações sociais, abalar o otimismo do mundo burguês e forçar o leitor a questionar a ordem vigente – três “tarefas” que correspondem ao ideal surrealista de subversão dos padrões e abertura ao mundo dos sonhos e do inconsciente.

Se a “agressividade estrutural” dos primeiros filmes de Buñuel buscam constantemente este “corte no olho”, Pasolini utilizará de outros recursos para alcançar esta mesma verticalidade essencial do instante poético. Sua proposta, deveras complexa, versa sobre filmes dotados de dupla natureza – o que, já de imediato, estabelece uma relação com as defesas de Bachelard, principalmente no que se refere as questões referentes à simultaneidade de contrários, às ambivalências excitadas e ao caráter andrógino da poesia.

Aliás, é a ambiguidade entre contradição e complementariedade que sustenta a teoria de Pasolini. Primeiramente, ele separa o cinema em duas grandes categorias: o cinema de prosa, que investe na narrativa convencional de causa e efeito, ou seja, de informações colocadas de forma sucessiva e privilegiando o tempo cronológico (a fórmula básica do cinema narrativo clássico); e o cinema de poesia, qual investiga as possibilidades expressivas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema.

O cinema de poesia, na versão de Pasolini, conserva várias características do que se convencionou chamar de cinema moderno, em especial nas noções de espaço (onde predominam os falsos *raccords*) e tempo (em espiral, onde as “pontas de presentes” ao atravessar os “lençóis de passado” reinterpretem o vivido, estimulando as narratividades falsificantes). Esta analogia é confirmada pelo próprio cineasta, ao constatar que “toda a tendência do cinema mais recente, de Rossellini à *nouvelle vague* e às produções dos últimos anos e dos últimos meses é para um 'cinema de poesia’” (1982: 143).

Da mesma forma que o cinema moderno é entendido como uma ampliação dos usos técnicos e estilísticos que se encontravam neutralizados no cinema clássico; o cinema de poesia vem multiplicar possibilidades para o cinema de prosa, não excluindo seu componente narrativo. A prosa no cinema de poesia é altamente estilizada, e aí surge a importância do autor no processo. Pasolini aponta um recurso específico da literatura que, adaptado ao cinema, é capaz de revelar a poesia enquanto instrumento autoral: o discurso indireto livre.

Como explica o próprio Pasolini, na literatura o discurso indireto livre acontece quando “um escritor, por uma misteriosa necessidade de intercomunicação com a sua personagem e uma não menos misteriosa necessidade expressiva, cria as condições necessárias para se fazer narrador através de sua personagem” (1982: 65), o que se reflete tanto na “reanimação vivencial do passado” (e a questão do tempo em espiral, revivido e reinterpretado), como “nas condições amargas ou alegres sobre as situações presentes”, envolvendo toda uma forma de pensamento que é compartilhada entre autor e personagem.

Vale destacar que o discurso indireto livre também pode acontecer sem a presença perceptível do escritor-narrador. Neste caso, há um mergulho completo do escritor na personagem, e a narração é toda realizada através desta última, pressupondo uma fusão entre ambos. Para Pasolini, a presença ou ausência do escritor-narrador é uma opção puramente técnica, não modificando o sentido do discurso indireto livre, que “trata da imersão do autor na alma de sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (1982: 143).

A consciência sociológica é o ponto que Pasolini destaca como o mais importante do discurso indireto livre. A partir dela, o autor não há de tratar apenas das questões que vive, transformando sua literatura em um confessional, mas procura retratar histórias que ultrapassem os limites de seu universo comum. Porém, se faz necessário um conhecimento e, mais ainda, uma compreensão do universo retratado para que não aconteça uma imposição de

discurso de uma classe à outra. Pasolini cita o exemplo hipotético de um escritor burguês a escrever uma história sobre um camponês de um país subdesenvolvido. Se não tiver conhecimento mínimo da estrutura social daquela personagem, a retratará a partir dos seus valores pessoais, burgueses, inevitavelmente reproduzindo um olhar estereotipado sobre aquela realidade diversa da sua. “A característica constante de todos os discursos revividos é a de o autor não poder abstrair-se de uma consciência sociológica do meio que evoca: é a condição social da personagem que determina a sua língua” (1982: 144).

Entendendo que “a poesia, enquanto lirismo ou expressividade, nasce do contágio, do choque de duas almas, por vezes profundamente diferentes” (1982: 71), e que, tanto no caso da literatura quanto do cinema, estas duas almas em contato são primeiramente a do autor e a de sua personagem, o discurso indireto livre literário é traduzido para o cinema através da subjetiva indireta livre.

Tratando-se de técnica cinematográfica, a câmera é chamada de objetiva quando a personagem é mostrada, e subjetiva quando a mesma assume a posição do olhar da personagem. A subjetiva indireta livre se refere à simultaneidade entre o olhar da câmera (e do autor) e o da personagem, não simplesmente para mostrar o que é foco de sua visão (*raccord* de olhar), mas uma *forma* de olhar. Este olhar estilizado recria um estado de alma, que é tanto o do autor quanto o da personagem, e extrapola à técnica da câmera subjetiva.

Em outras palavras, a subjetiva indireta livre resulta da contaminação entre a visão de mundo do autor e a visão de mundo da personagem que, ao ser exposta não só pela língua, mas também por meio de uma estética, impregna todo o filme, cria uma atmosfera lírica que investe na exploração de um universo próprio. Esta “atmosfera lírica”, igualmente entendida como a estética do filme impregnada de um estado de alma que deflagra uma visão pessoal ou coletiva de mundo é o estilo.

No que se refere à dupla natureza do filme, é esta identificação de olhares que compõe a primeira camada filmica. A natureza objetiva que conta uma história a partir de uma construção narrativa organizada, potencializada por “um estado de alma psiquicamente dominante do protagonista doente, anormal, a partir do qual opera uma mimésis contínua” (1982: 149); refletido tanto na condução da trama como em toda a sua programação visual e sonora. A “primeira natureza” do filme é então aquela que se vê e se ouve. Nela predomina o que Pasolini chama de “poesia narrativa” (1982: 209), quando não se desfaz os laços com a prosa, preservando o esforço em se fazer compreender; mas se utiliza da poesia como veículo

narrativo, explorando a ambiguidade, a imaginação, o invisível e o sugerido. A presença fundamental de um “protagonista doente, anormal”, representa um mundo em crise, assim como um ideal de que o cinema não existe para confortar o espectador, mas sim para perturbá-lo e confrontá-lo ideologicamente. Se o protagonista é doente, anormal, seu olhar vem a refletir isso. Consequentemente, a partir do recurso da subjetiva indireta livre, todo o filme espelhará esta visão de mundo doentia e anormal. “No cinema de poesia a estrutura principal é a vivência dos estados emocionais. (...). O agir da personagem é metáfora do mundo interior do autor” (SAVERNINI, 2004: 62).

Segundo Pasolini, a distinção de uma personagem que direciona a trama é essencial para se perceber a subjetiva indireta livre. Por exemplo, em “Desajuste Social” (*Accattone*, 1961), o filme de estreia de Pasolini, acompanhamos Vittorio Accattone – um homem que tem horror ao trabalho e vive do dinheiro da prostituição de suas namoradas. A subjetiva indireta livre primeiramente é percebida na falta de julgamento moral imposto à personagem. Ele rouba o próprio filho, mente para os amigos e obriga a amante a se prostituir mesmo ela estando seriamente machucada. Em nenhum dos casos sente ou transparece culpa. Isso porque as regras de conduta de Accattone são forjadas por ele próprio e suas motivações parecem muito simples: saciar a fome e o desejo sexual. A composição da ação também não implica diretamente em uma postura acusatória de quem o assiste, visto que seus atos são dotados de uma naturalidade que, mais que um julgamento, incitam uma cumplicidade.

A subjetiva indireta livre também pode ser verificada na estética do filme, seja no excesso de luz, nos planos gerais chocados com primeiros planos dos rostos, na escassez de adereços e reduzidos elementos de cena, quais indicam um olhar totalmente desprovido de glamour e indiferente a qualquer forma de aproximação afetiva.

Se no caso de “Desajuste Social”, a personagem que nos guia na narrativa é bastante evidente, em outros filmes de Pasolini essa percepção necessita de um olhar mais apurado. É o caso de “Gaviões e Passarinhos” (*Uccellacci e uccellini*, 1966), no qual acompanhamos pai e filho que caminham dias a fio, ainda que ambos pareçam eles próprios desconhecerem o seu destino. O letreiro “a caminhada começa e a viagem já acabou” reforça esta indeterminação. Tal indeterminação também predomina sobre o ponto-de-vista pelo qual é narrada a história, pois é perceptível desde a primeira imagem uma certa ironia no retrato do cotidiano daquele pai e filho, que transita entre o simplório e o farsesco. Somente na chegada inesperada de uma terceira personagem é que isto se esclarece.

A aparição de um corvo marxista, o último de sua raça, já cansado de militância, mas que não hesita em empregar lições e discutir questões políticas e sociais com os poucos interessados perambuladores, apresenta um novo olhar sobre o cotidiano alienado de pai e filho. As pregações do corvo mostram-se sempre ineficazes, já que a lei do mais forte e a distinção de classes predominam, seja no passado (quando dois frades peregrinam com a missão de evangelizar os pássaros, quais mesmo assim continuam a se devorar entre si), ou no presente (quando pai e filho afirmam sua autoridade sobre famílias mais pobres para, em seguida, serem inferiorizados por um homem de maior poder econômico).

Se a realidade representada por diversas vezes assume tom cômico é porque o corvo assim a vê, num misto de descrença com escárnio. Vale destacar que, como em “Desajuste Social”, “Gaviões e Passarinhos” termina justamente na morte do personagem-autor. Na última cena, pai e filho devoram o corvo, unindo o útil ao agradável: saciam a fome e se livram do indesejável animal.

Antes de aprofundar na “segunda natureza” do filme, gostaria de sintetizar as características da subjetiva indireta livre destacadas até este ponto. Segundo Pasolini, ela implica basicamente em:

- consciência sociológica do universo retratado;
- contaminação entre a visão de mundo do autor e da personagem;
- estado de alma do personagem-autor que impregna a película e define a sua estética;
- protagonista ou personagem-guia doente, anormal;
- estilo, enquanto recriação desse “olhar doente”, gerador de uma atmosfera poética;
- poesia surgindo do choque entre dois olhares (autor e personagem).

Se a “primeira natureza” do filme corresponde à poesia narrativa, a segunda diz respeito ao que Pasolini chama de “filme subterrâneo”, “aquele que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimésis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista” (1982: 149). Ou seja, a natureza puramente subjetiva do filme, composta de sentidos e abstrações poéticas.

Mas como chegar a este filme subterrâneo? Estando nas entranhas do filme visível, pode ser percebido através da presença sensível da câmera, a composição dos planos, os enquadramentos obsedantes, além dos ritmos de montagem – todos componentes do estilo, qual se torna o instrumento fundamental do cinema de poesia. Como sublinha Pasolini,

o cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito (1986: 104).

Assim, o cinema de poesia é, de acordo com Pasolini, profundamente ancorado no exercício do estilo. O filme subterrâneo, como uma verticalização da primeira natureza do filme, é uma espécie de “escândalo técnico”, “a tentação de fazer um outro filme” totalmente livre da linguagem e seguindo unicamente “uma inspiração latente do amor pelo mundo poético das próprias experiências vitais” (1982: 148).

Dessa forma, a atmosfera poética que se manifesta no cinema de poesia de Pasolini resulta de duas simultaneidades: (1) a visão de mundo do autor com a visão de mundo da personagem, promovendo um estado de alma dominante que reflete uma forma de olhar, contaminando a estética e deflagrando um estilo; e (2) a dupla natureza do filme, onde a subjetiva indireta livre é proposta de forma objetiva, no recurso da poesia narrativa, e puramente subjetiva, no filme subterrâneo. Todas estas simultaneidades são provocadas e atravessadas pelo estilo.

Ainda sobre o estilo, gostaria de insistir um pouco mais em dois instrumentos: o papel da câmera e da montagem. Como já apontado, o “sentir a câmera” é uma das principais características estilísticas do cinema de poesia, pois ao deixar transparecer seu manuseio pressupõe a presença sensível de um olhar. De acordo com Pasolini, uma primeira distinção entre estéticas pode ser feita a partir da utilização da câmera frente ao conteúdo: quando a câmera se mostra passiva diante de um conteúdo *que age*, o filme é de tendência realista, “o que implica na confiança da parte do autor na objetividade do real” (1982: 172); quando é a câmera *que age* sobre o conteúdo “o filme é lírico-subjetivo, porque nele é o autor, com seu estilo, quem age, o que implica de sua parte uma visão subjetiva do real” (1982: 172).

Porém, não é somente no movimento que a câmera se faz sentir. Inúmeros outros recursos produzem este efeito, a exemplo da interação direta do ator, os falsos *raccords*, assim como as câmeras lentas ou aceleradas, ou mesmo o recorte do plano. Como ilustração da ação da câmera que se dá menos pelo movimento e mais pela composição do enquadramento, recorro a uma sequência do filme “Uma mulher casada” (1964, de Jean-Luc Godard).



Fig. 22: Cena de intimidade em “Uma mulher casada” (1964): “visão subjetiva” através do recorte dos planos.

Os quadros apresentados acima são de tal forma estilizados enquanto fragmentos que secundarizam o movimento da câmera, qual aliás é mínimo, assim como o movimento dos atores – um piscar de olhos, uma carícia lenta, um beijo suave. A complementaridade no extra-campo é um jogo proposto ao espectador, que estende sua percepção no além-tela. Além da função estética, de forte impacto, há uma evidente relação com “o estado de alma” da personagem principal, a mulher casada. Esta mantém um amante, pelo qual é apaixonada, mas ao mesmo tempo não tem intenção ou desejo real de terminar seu relacionamento com o marido, já que sustenta um grande carinho por ele. É justamente esta afetuosidade que se reflete nesta sequência de intimidade do casal, distanciando-se do erotismo e aproximando-se de um amor fraternal, delicado.⁵⁹

Entendendo o cinema de poesia como um olhar do personagem-autor que contamina toda a estética fílmica com seu estado de alma, Pasolini denomina o plano como um “gesto do olhar”. Dessa forma, tanto a seleção dos elementos, quanto o recorte, assim como o movimento da câmera frente ao conteúdo, determinam este gesto por si só poético, já que subjetivo e conseqüentemente estilizado.

⁵⁹ Mediante as análises de outros filmes de Godard realizadas no decorrer desta pesquisa, arrisco afirmar que a subjetiva indireta livre se faz presente nesta cena pela junção das duas perspectivas: da personagem, que sente um interesse mais fraternal do que sexual pelo marido; e do autor, qual, numa perspectiva estilística mais ampla, tende a evitar a erotização e provocar um estranhamento do espectador nas cenas de nudez e relação íntima. Utilizo como exemplos cenas já exploradas anteriormente neste trabalho, como o strip-tease andrógono de Anna Karina em “Uma mulher é uma mulher” e a nudez multicolorida de Brigitte Bardot em “O desprezo”.

Outro recurso característico do cinema de poesia é a recorrência de um mesmo enquadramento, uma imagem que persiste no filme e que se comunica pela insistência, chamando a atenção para si e indicando o filme subterrâneo que percorre por trás do filme visível. Os enquadramentos obsedantes como parte da subjetiva indireta livre podem ser interpretados como os momentos em que a visão da personagem e a visão do autor alcançam uma sintonia total e neste ato de absoluta convergência, permitem *aberturas* para o acesso ao filme subterrâneo.

Em “Teorema” (1968, de Pier Paolo Pasolini), somos apresentados logo de início a uma família italiana que vive tranquilamente seu cotidiano pequeno-burguês. Certo dia, eles recebem um visitante misterioso que, com sua simples presença, desestabiliza cada integrante da família – pai, mãe, filha, filho, e até mesmo a empregada.

Dotado de “uma beleza de tal modo excepcional a ponto de criar um escandaloso contraste com todos os outros presentes”, “um ar protetor, maternal e docemente irônico” e “um olhar divinamente degradante”⁶⁰; o jovem apresenta uma forte relação com o sagrado. Extasiados pela presença “divina”, a família degrada seus valores burgueses e entrega seus corpos ao misterioso jovem, para, logo após o fim da visita, um a um, vir a enlouquecer.⁶¹

O filme começa em preto-e-branco e a chegada do visitante traz a cor para a película. Carregada em tons azuis e esverdeados, a fotografia instala um aparente clima de tranquilidade, reforçado pelos silêncios – logo esta aparente tranquilidade tornar-se-á devastadora, em conjunção com os conflitos internos das personagens. Nas cenas de maior tensão, nas quais os integrantes da família estão entrando em tentação ou cedendo a loucura, a câmera mostra-se também instável, sendo transportada na mão.

Há ainda a insistente recorrência de alguns enquadramentos. O rosto do visitante em *close*, com seu olhar profundo a encarar ou diretamente a câmera ou um lugar indeterminado no espaço, é um deles (o primeiro, o nono e o último quadro da tabela a seguir são algumas das ocorrências). Há também as inserções constantes de imagens de um terreno desértico, de terra escura sendo açoitada por um vento impassível, principalmente nos momentos de tentação do pai da família – é neste deserto que ele irá se refugiar, no final do filme, despido de roupas e demais bens materiais.

60 É assim que Pasolini descreve o misterioso visitante em seu livro que serviu de base para o filme (1991: 19;24;40).

61 Luiz Nazário, em “Orfeu na sociedade industrial” (1983), afirma que, nos primeiros filmes de Pasolini, de “Accattone” (1961) a “Gaviões e Passarinhos” (1966), há a persistência da noção de que a degradação humana preserva em si algo de sagrado e religioso. Nos últimos filmes, de “Pocilga” (1968) a “Saló” (1975), destaca a sua busca por confrontar o mundo arcaico com o moderno, no qual predomina o consumo e o sexo como instrumento de poder. “Teorema” (1968) pode ser compreendido na transição destas duas fases, já que há a degradação moral a partir do elemento sagrado, assim como há também uma tentativa de profanar este sagrado a partir do sexo.



Fig. 23: Enquadramentos obsessantes em “Teorema” (1968): “visão subjetiva” a partir de uma câmera sensível.

Outro “enquadramento obsessante” concentra sua atenção na genitália do visitante. Sendo objeto de desejo de todos os integrantes da família, o sexo do “jovem deus” é constantemente foco do olhar da câmera, como nas sequências destacadas acima. Ressalto ainda que, além dos momentos em que indica *raccords* de olhar, a câmera volta a repetir o enquadramento em situações onde o jovem encontra-se solitário, como se ela também se mostrasse seduzida – um claro indicativo da subjetiva indireta livre (ver exemplo da última linha da tabela).

Por fim, gostaria de destacar o papel da montagem no cinema de poesia. Para Pasolini, é na montagem que prevalece a liberdade do cinema e é também a partir dela que, de forma mais intensa, se constata a presença do autor por meio da estilização do filme.

A importância que Pasolini atribui à montagem é resultado da forma como ele conceitua o cinema. De acordo com o cineasta italiano, o cinema é a “língua escrita da realidade”, caracterizado por um plano-sequência infinito e contínuo; enquanto o filme é “a seleção de traços significativos e de valor” (1982: 209) dentro das múltiplas possibilidades que este plano-sequência oferece. O cinema é um universo abstrato (comparável à poesia), enquanto o filme (assumindo a mesma posição do poema) é uma seleção ordenada por meio da montagem, qual funciona, metaforicamente, como uma espécie de morte – enquanto recorte do plano-sequência abstrato (cinema) e articulação narrativa, seja ela por meio da prosa ou da poesia.

Pasolini distingue dois tipos de montagem: denotativa e conotativa. A montagem denotativa compreende os *raccords* entre os planos, coordenando-os e subordinando-os entre si com o objetivo de comunicar por meio de um discurso ordenado. Os *raccords* são responsáveis pelas funções sintáticas da montagem: efeitos de ligação e alternância. Já a montagem conotativa, também chamada por Pasolini de montagem rítmica, “define as durações dos planos, cada um em si próprio, e também relativamente aos outros planos do respectivo contexto” (1982: 173). Nela, a presença da câmera e da própria montagem são denunciadas pela irregularidade da duração entre os planos – desde a cena começar com a ação já iniciada até interrompê-la em seu processo; ou ainda a exposição excessiva de um plano em relação aos outros.

Da mesma forma, é recorrente na montagem conotativa o uso dos falsos *raccords*, instrumentos de descontinuidade; e de referências metafóricas (como no caso dos planos do deserto em “Teorema”), que interrompem a continuidade objetiva da trama para insinuar um pensamento ou ainda uma imagem que obceca a personagem.

De acordo com Pasolini, tanto a montagem denotativa quanto a conotativa servem à narrativa. A diferença é que a montagem denotativa, ao relacionar e articular o discurso, preza pela clareza, e conseqüentemente, está mais próxima de um cinema de prosa; enquanto a montagem conotativa, ao trabalhar uma câmera sensível, que interfere na realidade retratada ao fragmentá-la ou estendê-la, estabelece ligações mais profundas com a poesia.

Em ambos os casos, a narrativa é elemento fundamental, caracterizando ou uma prosa narrativa ou uma poesia narrativa. Em um filme que reduza ao máximo o elemento narrativo, ou seja, “um filme que seja no grau máximo de poesia”, Pasolini ainda destaca a importância da montagem conotativa, ao afirmar que “um filme de pura poesia poderia muitíssimo bem jogar com a substituibilidade dos planos – uma série de planos justapostos de acordo com o suceder lírico e não narrativo; ou ainda uma série de planos simbólicos, cada um deles acabado em si mesmo” (1982: 191).⁶²

A montagem conotativa reforça um espaço e um tempo que é diferente do espaço e do tempo da realidade tangível. A montagem denotativa inevitavelmente também o faz, porém empreende uma busca por suavizar esta diferença, investindo na continuidade e nas relações de causa e efeito. A montagem conotativa, ao contrário, não tem compromisso deveras restrito com a realidade tangível e ao se revestir de um alto grau de liberdade de articulação, abre maiores possibilidade de trabalhar o jogo de simultaneidades entre o olhar da personagem e o olhar do autor.

Pasolini, em seus escritos, depoimentos e entrevistas, insistia em afirmar que um filme é a obra de um autor. Sua teorização de um cinema de poesia é fundada sobre esta perspectiva, já que, segundo ele, o elemento poético é instaurado no cinema por meio do recurso da subjetiva indireta livre, fazendo com que toda a *mise-en-scène* do filme seja concebida a partir de uma visão de mundo da personagem em consonância com a visão de mundo própria de seu autor.

62 Vale ressaltar que o cinema de poesia defendido por Pasolini é um cinema essencialmente narrativo. Pasolini não acredita em um cinema onde “não acontece nada”, pois se o cinema evoca a realidade, “na realidade acontece sempre alguma coisa, pois o tempo passa – ou parece, pelo menos, passar: e essa é a ilusão própria da vida” (1982: 191). Assim, aceita a hipótese de “um filme o menos narrativo possível”, “no grau máximo da poesia”, mas não busca associar este cinema de pura poesia aos seus filmes, preferindo claramente a poesia narrativa, pois esta preserva sua dupla natureza: o filme visível e o filme subterrâneo, que são interdependentes.

Capítulo 4

REFLEXÕES CONTEMPORÂNEAS

4.1 Um diálogo de videntes

Neste trabalho foram destacados três movimentos cinematográficos em que a autoria atuou como eixo teórico. São eles: a *nouvelle vague* (que buscou transpor para a prática as premissas da “política dos autores”); o Cinema Novo (que adaptou o conceito de autoria do cenário europeu para o contexto brasileiro) e o “cinema de poesia” (o manifesto pasoliniano no qual o autor era a figura central). Não convém retomar as características de cada um destes movimentos, visto que eles já foram apresentados nos dois capítulos anteriores. Entretanto, gostaria aqui de ressaltar dois pontos de intersecção entre os períodos: a noção de estilo e a perspectiva moderna do cinema.

Em todos os casos analisados, a autoria surge no processo de filmagem e finalização, o que conduz à percepção de que o cinema de autor é um cinema de *mise-en-scène*. Sendo assim, é possível verificar a autoria nas recorrências temáticas e estéticas e na construção de uma atmosfera subjetiva que denuncia um olhar. A autoria implica obrigatoriamente uma forma de olhar que transpassa por toda a obra, configurando um estilo. O que é importante destacar é a impossibilidade de se averiguar o estilo autoral em sua totalidade. Isto porque ele não tem fim, ou melhor, seu fim é uma metafísica, a matriz enquanto “abstração que não se concretiza nunca”. Como afirma Calvino, “a fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato” (2008: 113). Dessa forma, o estilo é uma tentativa já de início frustrada de espelhar uma subjetividade.

No cinema autoral, a câmera assume o lugar da consciência⁶³ e a imagem torna-se pensamento. Consciência, pensamento, olhar são abstrações, assumem formas diversas e se modificam conforme as experiências que vivenciam. O estilo, enquanto tentativa de objetivação destas abstrações, acompanha estes processos e da mesma forma só faz sentido enquanto moldado de acordo com as experiências. O que é possível de se verificar nos filmes é a construção de um estilo. Como apontado no capítulo 2, é bastante comum as contradições dentro do conjunto de uma obra autoral: as “fases” de um autor em relação aos seus questionamentos pessoais e, em especial, em relação ao momento histórico. Assim podemos pensar nas “fases” de um Godard ou nas “fases” de um Pasolini, entre outros. Mais do que apontar as características de cada “fase”, o que é válido destacar é a noção de estilo como algo em processo constante. O estilo entendido como a progressão de um olhar. O congelamento de um estilo implica na sua “imagem de marca”, a “coagulação da matriz”, a estagnação de uma perspectiva, a mecânica da reprodução no lugar da vida.

Clarice Lispector, em seu livro “Água viva”, dentro de uma narrativa toda construída a partir do recurso do discurso indireto livre, deixa sua personagem falar (e fala por meio dela): “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (1976: 12). Ainda que haja uma enorme necessidade tanto da indústria do consumo quanto do próprio público em classificar o autor, ele, em sua forma ideal, não se deixa enquadrar, virar um “animal de estilo” (utilizando o termo cunhado por Pasolini para a incansável tentativa da mídia em qualificar o autor). De acordo com os momentos históricos do cinema apontados nesta pesquisa, o autor é inclassificável enquanto gênero, pois nem ele mesmo acessa totalmente o seu estilo.

Pasolini (1982) classifica o ato autoral como escandaloso em sua essência. Subversivo, pois surpreende ao próprio autor. Não que a racionalidade seja inferiorizada na criação, mas a expressão do olhar toma a inspiração como elemento importante e fundamental. Aqui retorno a proposta de Bresson de pensar a *mise-en-scène* como um encontro, “nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você” (2008: 82). Ou seja, sob esta perspectiva, a autoria é entendida como um misto de ignorância: “seja tão ignorante do que você vai pegar como um pescador com sua vara de pescar. (*O peixe que surge de lugar nenhum*)” (2008: 91); e vidência, pois não há de se perder de vista quem

63 A câmera-consciência foi apontada no capítulo 2 e, segundo Deleuze, corresponde à câmera que “não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. Ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, etc.” (2007: 34).

lançou a isca, incitando um gesto, um olhar, uma hesitação, “o peixe que surge de lugar nenhum”.

A autoria está vinculada diretamente ao caráter moderno do cinema. Não que fosse impossível pensar no cinema autoral antes disso, e as investidas da “política dos autores” buscaram comprovar esta possibilidade. Porém, se no cinema narrativo clássico, o autor era exceção, no cinema moderno deixou de sê-lo, pelo menos em tese. A modernidade cinematográfica estimulou a autoria, se alimentou dela. Repensar os usos dos instrumentos filmicos está na base das discussões autorais envolvendo o cinema, como sublinha Deleuze, ao constatar que

os grandes autores de cinema fazem como Varèse na música: produzem necessariamente com o que tem, mas apelam para novos aparelhos, novos instrumentos. Esses instrumentos giram em falso na mão de autores medíocres, e para estes substituem as ideias. No caso dos grandes autores, ao contrário, esses aparelhos são solicitados por suas ideias (1992: 71).

Enquanto explorador de um estilo, a função do autor, diante da manipulação mais livre dos instrumentos, da investigação das potencialidades estéticas e da tradução das palavras do roteiro em imagens e sons em movimento, é justamente a de multiplicar os olhares, estabelecer um diálogo ao invés de recitar um monólogo. O autor novamente figura como instrumento, um potencializador de sentidos e jamais um ditador dos mesmos. Justamente por isso, mesmo exaltando as virtudes do autor, Deleuze afirma que “o narcisismo dos autores é odioso, porque não pode haver narcisismo de uma sombra” (1992: 168).

Nos três momentos apresentados nesta pesquisa, há uma preocupação evidente com o público. A resistência do método da “política”, ao denominar seus “autores totais” como diretores acima de qualquer suspeita e possuídos por uma inspiração genial, caiu por terra logo que os críticos ingressaram na direção. A *nouvelle vague* foi “obrigada” a rever vários conceitos, com destaque para a questão da equipe criativa e do público. O Cinema Novo tinha um projeto de falar com a sociedade sobre a sua própria realidade. O cinema de poesia estabeleceu uma conexão entre a prosa e a poesia, justamente para chegar até o espectador, promovendo a exploração dos dois lados de uma mesma realidade tangível.

Vale ressaltar que quando me refiro à uma extensão do diálogo, não estou falando de concessões. Uma coisa é fazer uma série de concessões a fim de tornar a trama mais acessível e facilmente assimilável para o público, outra coisa é “rachar as estruturas” a fim de provocar rupturas de percepção e ampliação de um olhar cotidiano. É neste sentido que os três períodos

aqui apontados buscaram promover um diálogo, estabelecido menos pela sedução das imagens e mais pelo seu confronto – e não me refiro aqui apenas à formas de violência e agressão, o que seria bastante reducionista, visto que a poesia é ela também um elemento essencialmente de choque, provocadora de uma elevação ou queda, a suspensão pela verticalidade própria da dimensão poética, como sustenta Bachelard. Neste sentido, o diálogo acontece numa esfera quase metafísica, de pensamento, de olhar, ou melhor, de vidência, o que novamente reitera a perspectiva moderna do cinema autoral.

Mas, se a autoria cinematográfica parece deveras relacionada à idade moderna do cinema, como situá-la na pós-modernidade? As contradições que o termo pós-moderno sustenta de uma forma geral podem ser estendidas à sua aplicação no cinema. Não há consenso teórico sobre o que seria um cinema pós-moderno e, na maioria das vezes, são denominados assim os filmes que não se encaixam nos “moldes clássicos”, nem nos “moldes modernos”, ou ainda, por justamente abarcar tanto características próprias de um cinema narrativo clássico quanto do cinema moderno é que fogem às convenções. Como destaca Stam, “para esse cinema pós-moderno estilisticamente híbrido, tanto os modos vanguardistas e modernistas de análise – com o cinema instigador de rupturas epistemológicas – quanto os modos de análise elaborados para o cinema clássico, não mais 'funcionam'” (2006: 333).

Dois pesquisadores brasileiros, André Parente (1998) e Renato Pucci Jr. (2008), se debruçaram sobre a questão do cinema pós-moderno e apresentaram perspectivas diversas. Utilizo do confronto desses olhares para apontar as contradições que se estabelecem no desenvolvimento conceitual de um cinema pós-moderno – o que, de imediato, parece saudável já que se trata de uma questão em processo. Ao mesmo tempo, acredito que seja interessante apontar as possibilidades ou mesmo impossibilidades autorais em um cenário que vem sendo problematizado no cinema desde a década de 1970.

André Parente define a tendência estética relacionada ao cinema pós-moderno como “um naturalismo de mercado com cara de cinema de autor” (1998: 126). Isso seria resultado de uma situação pós-moderna refletida pela mídia e pelo cinema através de suas palavras de ordem: fim do cinema, morte do autor, *revival*, *remake*, entre outros. “É como se o cinema fosse obrigado a renunciar ao seu poder criativo e viver dos clichês do passado: aos cineastas caberia a tarefa de, no máximo, fazer certas reciclagens, revisitações e *remakes* num *corpus* já pronto e acabado” (1998: 127). Ou seja, sob esta perspectiva, o “autor” de filmes é nulo em importância, é mais um técnico reproduzidor de modelos já existentes e menos um criador.

Parente coloca em questão a apropriação da “estética do simulacro”, trabalhada de forma “verdadeira e inventiva” no cinema moderno, e infantilizada pela tendência pós-moderna, que a transformou em uma “estética do clichê, vazia, alienante e mercadológica” (1998: 134). Ao tomar como exemplo o caso do cinema brasileiro das décadas de 1980 e 1990, ressalta a sua ânsia em reproduzir performances e posturas estéticas alheias, a partir de personagens que negam a realidade brasileira e voltam a sua atenção para tudo o que é estrangeiro, comportando-se como “meros dubladores colonizados” (1998: 132).⁶⁴

Utilizando como base uma frase de Jean-Luc Godard proferida em sua série televisiva, intitulada *Histoire(s) du Cinéma*, “O cinema já não faz mais parte da indústria da comunicação, mas sim da indústria do cosmético”, Parente aponta que o cinema pós-moderno, enquanto estruturado a partir da sua visualidade, do fascínio das imagens e da preocupação com o retorno do belo, teria como elemento central não mais o diretor-autor, nem mesmo o roteirista, mas sim o fotógrafo, responsável pelo falso brilho do néon.

O néon, como figura emblemática da década de 1980, quando os debates sobre o pós-modernismo se intensificaram, é a base do termo cunhado por Pucci Jr. (2008), o “neon-realismo”, enquanto indicativo de um cinema brasileiro pós-moderno. A partir da análise aprofundada da “trilogia paulistana da noite” - composta por “Cidade Oculta” (1986, de Francisco Botelho); “Anjos da Noite” (1987, de Wilson Barros) e “A Dama do Cine Shangai” (1988, de Guilherme de Almeida Prado); mas buscando apresentar um quadro que excedesse estes três filmes, Pucci Jr. desenvolveu uma série de princípios que definem o que chamou de “poética do pós-modernismo no cinema brasileiro” (2008: 199).

Diferente de Parente, para Pucci Jr., a expressão pós-modernista no cinema não implica em um esvaziamento de conceitos ou uma banalização dos recursos da linha modernista. Muito ao contrário, segundo os seus princípios, o quadro é positivo, já que a oscilação entre naturalismo e antinaturalismo, própria da articulação entre a narração clássica e a moderna, é sustentada por uma boa dose de ironia e reflexão – em especial no que se refere à paródia lúdica, qual mantém o “ar respeitoso para com os produtos da indústria do entretenimento e da publicidade”, mas “é transgressiva porque os utiliza de forma descontextualizada” (2008: 200).

⁶⁴ Neste sentido, Stam destaca que muitos “críticos do Terceiro Mundo sustentaram que o 'pós-modernismo' foi simplesmente mais uma forma de o Ocidente 'reembalar-se', fazendo suas preocupações provincianas valerem como condições universais” (2006: 335).

Pucci Jr. não nega a figura do autor de filmes, já que todo o jogo de referências próprio do cinema pós-moderno aparece como um elemento essencialmente inventivo. Entretanto, coloca-o em questão, ressaltando que a busca obsessiva pela originalidade, como símbolo do modernismo, não se faz presente no pós-modernismo. Assim sendo, os esforços não estariam mais voltados ao desenvolvimento de um estilo pessoal, mas sim a interação dentro de um estilo múltiplo, em conflito, o estilo “pós-moderno”.

O otimismo de Pucci Jr., ressaltando o caráter crítico e irônico, em consonância com uma linguagem “agradável” e de fácil assimilação ao público; em contraste com o pessimismo de Parente, que percebe justamente o contrário: o cinema pós-moderno enquanto puro jogo de imagens e citações, onde o simulacro se torna um clichê a partir de fórmulas mercadológicas fáceis; reflete a dicotomia que se estabelece ao se problematizar o cinema pós-moderno.

A divergência de olhares também se mostra presente nos filmes utilizados como exemplos para ilustrar as defesas. A própria “trilogia paulistana da noite” a qual Pucci Jr. denomina como híbrida, plural e irônica; Parente classifica como “pura simulação, a ponto de não sabermos se assistimos a um filme ou a publicidade de um filme” (1998: 131).⁶⁵

Diante destas perspectivas, qual seria a posição do autor no cenário pós-moderno?

A partir das defesas de Parente (1998), percebe-se a inexistência da figura autoral, já que o cinema dito pós-moderno faz um retrocesso a um estágio despersonalizado, como nos moldes da “linha de montagem” do cinema narrativo clássico e da “tradição de qualidade” francesa. Um cinema que busca o impacto visual e que, diferente do cinema narrativo clássico, não segue um referencial estético, transitando assim do belo ao kitsch e ao *camp*, sem qualquer compromisso com algum deles.⁶⁶

65 Há uma série de outros exemplos desta dicotomia entre as perspectivas do cinema pós-moderno entre Parente e Pucci Jr. Destaco a análise que ambos desenvolveram sobre “Alphaville” (1965, de Jean-Luc Godard), tecendo uma relação com o supostamente pós-moderno “Blade Runner” (1982, de Ridley Scott). Enquanto Parente descreve o primeiro como um filme poético que “faz do movimento um movimento do espírito (imagem-tempo)” (1998: 85) e o segundo como “um filme convencional, da representação, da linearidade” (1998: 85); Pucci Jr. descreve “Alphaville” como um antecedente dos filmes pós-modernos da década de 80, a exemplo de “Blade Runner”, justamente por sua “sofisticação herdada do modernismo, o aspecto *cool* e a narrativa acessível a públicos indiferenciados” (2006: 06). Neste mesmo artigo, no qual Pucci Jr. relaciona os primeiros filmes de Godard com a tendência pós-modernista, o pesquisador cita “Uma mulher é uma mulher” (brevemente analisado aqui no capítulo 2) como uma narrativa convencional, que inclui doses de erotismo e uma falta de engajamento político, o que o afasta da produção cinematográfica da década de 1980 e o aproxima de uma produção televisiva pós-modernista da mesma década, a exemplo de “Armação Ilimitada”. Esta análise de Pucci Jr. vai totalmente de encontro a análise desenvolvida nesta pesquisa, que valoriza, entre outras coisas, a utilização pouco convencional do som no filme, além dos diálogos truncados, os recursos para justamente não provocar a erotização do olhar e a desprosaização da vida cotidiana, elementos que Pucci Jr. ignora em sua análise.

66 O Kitsch normalmente é associado a uma superficialidade estética, que prima pela experiência estética fácil, ao exacerbar o sentimentalismo e excitar o olho por um impacto visual imediato. Segundo Eco, “kitsch é a obra que, para justificar a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem restrições” (2007: 404). Já o *camp*, a *grosso modo*, remete ao exagero, a um “extremismo contranatura” que não deve ser medido “com base na beleza de algo, mas no seu grau de artificialismo e estilização” (ECO, 2007: 408).

Ao priorizar o visual (colocando assim o diretor de fotografia em posição de destaque), secundariza a forma e o conteúdo, transformando a “estética do simulacro”, enquanto característica desenvolvida no período moderno, em um clichê, por fazer alusões vazias à representação, desvinculada da realidade social; e suavizar o poder de polêmica das imagens e sons.

Nas defesas de Pucci Jr., mais do que a extinção do autor, há o seu ocultamento. Ele abre mão de um estilo pessoal para interagir dentro de um fluxo de referências. Nesta perspectiva, o cinema pós-moderno segue e que dita a moda, um cinema com “aspecto *cool*” e que tende a ficar datado com cada vez mais velocidade, frente à nova tendência qual o estilo “pós-moderno” vai construindo, desconstruindo ou se moldando.

O que gostaria de enfatizar ao trazer estas duas perspectivas muito distintas é que o cinema pós-moderno, por mais dúvidas ou contradições que promova, é, ou tende a ser, uma realidade. Ainda que, devido a sua ligação mais próxima com a cultura midiática, tenha mais possibilidades de se tornar o modelo hegemônico, é bastante improvável que ele venha a extinguir um cinema tipicamente moderno, enquanto questionador e mais explicitamente crítico. Quando muito, assimilá-lo e amenizá-lo em seu poder polêmico – uma tendência já implicitamente apontada por Pucci Jr. (2008).

Vale ressaltar, por fim, que a modernidade se fundamenta no cinema junto com a emergência da cultura do consumo no pós-Segunda Guerra. Sendo assim, as questões próprias de um alto-modernismo, de ruptura total e pouca ou nenhuma preocupação com os aspectos da recepção, já chegam no cinema moderno ultrapassados. Os três momentos aqui analisados atuam dentro de uma perspectiva de cinema moderno que busca subverter os instrumentos, mas como uma expansão dos usos neutralizados que o cânone clássico os impunha. Mais do que virar as costas para o momento anterior, o cinema moderno, como apresentado nesta pesquisa e tendo base em autores como Aumont (1995; 2008), Deleuze (2005; 2007) e Parente (1998), retoma o caráter questionador do cinema. Reforçando a premissa apresentada no capítulo 1, o cinema moderno, com suas manifestações ditas autorais, não se configura como uma vanguarda (enquanto movimento de profunda ruptura com o passado), mas sim como uma outra possibilidade de cinema, um processo de amadurecimento, promovendo “mais uma abertura do que uma ruptura”.

4.2 A retomada da autoria

Após o movimento do Cinema Novo, a autoria no cinema brasileiro só voltou a ser debatida com mais afinco no período que se convencionou chamar de “retomada do cinema brasileiro”. Este termo foi amplamente aplicado pela crítica após 1995 para destacar um novo impulso da produção e realização cinematográfica. Isso porque logo no início da década de 1990, os órgãos de incentivo ao cinema nacional – Concine, Embrafilme e Fundação do Cinema Brasileiro – foram extintos pelo então recém-eleito presidente da República, o que provocou a queda significativa de filmes lançados. A promulgação da lei do Audiovisual (1993), somada à lei Rouanet (1991), promoveu o financiamento de filmes por meio de incentivos fiscais, e junto de outras ações (como o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro), reaqueceram a cena cinematográfica. “Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil” (1995, de Carla Camuratti), devido o seu grande sucesso de público, é normalmente considerado o marco zero desta “retomada”.

Diferente do Cinema Novo, a “retomada” não surgiu vinculada a um projeto estético ou político-ideológico, e, conseqüentemente, seus filmes foram marcados desde o início por uma heterogeneidade de temas e estilos. Nagib reforça a distinção entre o Cinema Novo e as primeiras expressões da “retomada”, ao afirmar que “se a política entra mais como nostalgia do que como proposta, no campo estético prefere-se a originalidade pessoal (identificada pela maioria dos cineastas como a afirmação autoral), a revoluções formais derivadas de propostas conjuntas, como as do cinema dos anos 60” (2002: 17). Montoro e Caldas reforçam esta afirmação ao constatar que

independente de prêmios ou bilheteria, cada cineasta faz o filme dentro do tema que escolheu, delineando certas inclinações, intenções e procedimentos, não na coletividade, mas na heterogeneidade do esforço isolado. Esse feito aponta um cenário de tentativas múltiplas, principalmente com o objetivo de achar novo sentido para nossa própria cinematografia, entre a dicotomia de andar com as próprias pernas e a cobrança da falta de uma política institucional, que acaba refletindo um olhar sobre a realidade brasileira, tanto na história contada, quanto na opção que foi feita na forma de contar essa história (2006: 157).

É assim perceptível, nos primeiros anos da “retomada”, a exploração de “um olhar sobre a realidade brasileira”, na busca de refletir um novo cenário nacional e encontrar formas de diálogo com o público. No entanto, frente a esse cenário aparentemente favorável à liberdade do cineasta para criar sua obra, Oricchio ressalta uma outra questão: “não se pode

ignorar que o cinema que renasce é tributário de uma determinada forma de produção, baseada em renúncia fiscal e controlada, ao menos em parte, pelos departamentos de *marketing* das empresas investidoras” (2003: 29).

Numa série de entrevistas realizadas por Lúcia Nagib (2002), com 90 diretores que lançaram pelo menos um longa-metragem nos anos 90, o assunto de maior polêmica e divergência é exatamente o relativo aos modos de produção e distribuição dos filmes, que passam necessariamente pelo mercado de investimentos privados. Inúmeros cineastas mostram-se pessimistas, como é o caso de Paulo Caldas (de “Baile Perfumado”, 1997), que declara: “O espaço dito institucional da empresa limita enormemente a flexibilidade, a liberdade e mesmo a criatividade artística do cineasta” (2002: 142). Já o diretor Sylvio Back, conhecido por seus filmes altamente críticos ao Estado, como “Aleluia, Gretchen!” (1976) e “República Guarani” (1981), vai além na questão ao afirmar que “a maioria dos patrocinadores vigia os roteiros, impõe cortes, veladamente provoca a autocensura nos produtores-diretores, incentivando o cinema de emoções baratas” (2002: 86).

O foco de debate inicial (diretores *versus* departamentos de *marketing*) altera-se, a partir de 1997, com a inserção da Rede Globo de Televisão na produção e co-produção de filmes nacionais. Autores como Xavier (2001), Bilharinho (2000) e Montoro e Caldas (2006) constataam, a partir de então, um contraste no modo de produção, que os cineastas chamam de “filmes da Globo” e “filmes sem a Globo”: de um lado o cinema que tenta sobreviver num mercado de investimentos privados e, do outro, o cinema de grande sucesso produzido pela Globo Filmes. Tal êxito financeiro fez com que boa parte dos filmes da década de 90 perseguisse o “padrão Globo de qualidade”, como forma de atrair o público.

Vale destacar que a Globo Filmes se fortaleceu a partir de uma forte debilidade do cenário cinematográfico (e que se mantém até hoje): a distribuição e a exibição. Com campanhas de *marketing* gigantescas, que envolvem comerciais entre a programação e *merchandising* dentro dos programas, a produtora logo conseguiu dominar o mercado, liderando desde então a lista dos maiores públicos das salas de cinema e atingindo números surpreendentes. No campo estético, Oricchio acredita que essa perseguição ao “padrão Globo de qualidade” resulta em uma “certa domesticação da linguagem audiovisual, adaptada a um padrão de gosto médio, tal e qual se busca em uma televisão de sinal aberto e grande alcance público” (2008: 144).

Assumindo a postura de busca pelo “padrão de gosto médio”, Daniel Filho, ex-

presidente e atual conselheiro da Globo Filmes, defende a idéia de um “telecinema”, que ele chama de “um entretenimento diverso do que se tem todas as noites, mas que se comunica com o espectador na linguagem que ele conhece melhor” (2007: 133). Quando questionado sobre a autoria no cinema, Filho posiciona-se como “um autor que não deseja imprimir sua persona artística aos filmes que faz” (2007: 132), afirmando que seu negócio é “contar uma história direitinho, com clareza.” Sua noção de “contar uma história direitinho” reflete uma fórmula de sucesso, que, conforme analisada por Oricchio, “passa pela excelência da qualidade técnica, por atores conhecidos do elenco global, e boas histórias, contadas sem qualquer ousadia que possa oferecer dificuldade a um público de cultura audiovisual formada pela televisão” (2008: 145).

Não é o caso aqui de distinguir linguagem cinematográfica de linguagem televisiva, até mesmo porque as linhas que as separam são muito tênues, entendendo que hoje o que impera no audiovisual é a “poética das passagens”, segundo Bellour (1997), ou o “pensamento da convergência” sobrepondo-se ao ultrapassado “pensamento da divergência”, que buscava investigar as especificidades de cada meio.⁶⁷

Além do mais, as experiências de diretores da tevê no cinema, ou vice-versa, não se limitam ao caso Globo Filmes, rendendo obras bastante interessantes e inovadores. Vale destacar os exemplos de Luiz Fernando Carvalho: “Lavoura Arcaica” (cinema) e “Hoje é dia de Maria”; “A Pedra do Reino” e “Capitu” (tevê); José Henrique Fonseca: “O Homem do Ano” (cinema) e “Mandrake” (tevê); ou mesmo de Karim Aïnouz: “Madame Satã” e “O Céu de Suely” (cinema) e “Alice” (tevê).

O que os mais de dez anos de soberania da Globo Filmes no mercado nacional deflagrou foi menos a dicotomia, neste momento pós-retomada considerada simplista, entre os “filmes da Globo” e “filmes sem a Globo”; mas sim uma estrutura preocupada prioritariamente com o sucesso comercial da película e o divertimento fugaz do público, estimulando um cinema de ciclos que acompanham a demanda de público e que se sobrepõem de forma cada vez mais rápida.⁶⁸

Não de maneira contraditória, mas sim paralela, há uma frente de cineastas brasileiros que encaram o cinema como um investimento do olhar e que assim se aproximam

67 Para um aprofundamento sobre a questão do hibridismo de linguagens e estéticas no audiovisual, ver a pesquisa recente de Arlindo Machado (2007b), em especial o capítulo “Convergência e divergência das artes e dos meios” (pp.57-78).

68 Ismail Xavier, em depoimento à Maria do Rosário Caetano (2009: 31), indica dois ciclos do cinema brasileiro recente que reproduzem incessantemente as velhas fórmulas: violência com dramaturgia clássica e comédia leve com astros da TV. André Nigri (2008) destaca ainda a tendência dos filmes ficcionais com temática de violência que utilizam amplamente da linguagem do documentário a fim de impor um certo realismo, a exemplo de “Última Parada 174”, “Tropa de Elite”, “Salve Geral” e “...Era uma vez”, entre outros.

de uma perspectiva autoral. Quando afirmo que este grupo de cineastas se apresentam não de forma contraditória, mas sim paralela à estrutura industrial destacada acima, quero dizer que a busca de um ou outro “grupo” é a comunicação com o público, o que difere é o caminho seguido e o entendimento de um diálogo que pode valorizar o facilmente assimilável e que “se comunica com o espectador na linguagem que ele conhece melhor” (reforçando as palavras de Daniel Filho), ou o diálogo que se coloca a partir de uma reflexão maior que o filme e que lança o espectador em uma experiência poética de suspensão do pensamento.

A fim de ilustrar e refletir sobre esta última perspectiva, destaco alguns “olhares” de diretores e diretoras brasileiros em relação ao cinema e suas estruturas:

Suzana Amaral, diretora de “A Hora da Estrela” (1985), “Uma Vida em Segredo” (2002) e “Hotel Atlântico” (2009), afirma que “cinema é foco e paixão”, e por isso, “fazer filmes é uma maneira de comunicação com o mundo e de dialogar com o outro”. Partindo desta concepção de cinema que funde as dimensões horizontal (foco) e vertical (paixão), “urge também muitas vezes inovar, arriscar para que a narrativa e a estética geral se modifiquem e assim dar espaço para que a dialética artística funcione, modificando o panorama vigente” (2009: 26).

Ainda que não faça menção direta à questão da autoria, Suzana Amaral, de forma análoga aos momentos levantados nesta pesquisa, defende que o roteiro deve estar a serviço da produção fílmica, “deve ser uma ferramenta para a realização do futuro filme”, já que “o filme verdadeiro está por inteiro na cabeça e na emoção interna do diretor” (2009: 25). Sobre o seu processo de traduzir as palavras em imagens e sons, a diretora revela: “eu não adapto, eu 'transmuto'. Meus roteiros e meus filmes são criados (e baseados) a partir do espírito do livro – do que está atrás das palavras. Parafraseando Clarice Lispector: 'As palavras não importam, o que importa é o que está por trás das palavras'” (2009: 25).

Seguindo na mesma direção, é possível interpretar nas entrelinhas, e frente a pesquisa desenvolvida dos momentos históricos nos quais foi problematizada a questão da autoria, que o que importa também no filme é o que está por trás das imagens e dos sons, ou seja, o pensamento, o sentimento, o mistério da vidência que compõe o “filme subterrâneo” (anteriormente apontado por Pasolini) e que denuncia um olhar.

O veterano Carlos Reichenbach é outro que defende a sensibilidade do olhar no cinema, visto que “o cinema é como a música: precisa de pausas, de repetições pontuais, de silêncios, de essências e excessos” (2006: 14). Na mesma perspectiva de Suzana Amaral,

Reichenbach fala sobre o papel do roteiro no processo: “para mim, roteiro é mapa de filmagem, é um guia quatro rodas. O que determina a *mise-en-scène* é o local e o momento da filmagem. Sei que isso pode parecer complicado para as outras áreas técnicas; por isso busco me cercar sempre de cúmplices” (2006: 16). Frente a esta afirmação, é possível fazer uma aproximação tanto com a busca por trabalhar com pessoas que compartilhem e acreditem na ideia central do filme, perspectiva semelhante à de Resnais e Truffaut na defesa autoral; como a noção da filmagem como um encontro, proposta por Bresson.

A *mise-en-scène* como um espaço que preserva surpresas é também valorizada por Lício Ferreira, diretor de “Baile Perfumado” (1997, em parceria com Paulo Caldas) e “Árido Movie” (2006), que sintetiza: “apesar de saber o que quero, muito do que é filmado surge ali no ato” (2006: 25). Sobre o diálogo com o espectador, Ferreira constata que “hoje, o cinema tem que ser comercial, se ele não atender o público, não estará cumprindo a sua função. No entanto, sem renovação e ousadia não se faz uma indústria, nem uma cinematografia. É este o cinema que defendo. Um cinema da dúvida, que não mostra o óbvio” (2006: 26).

Encerrando este pequeno quadro de cineastas que valorizam um cinema do questionamento, do diálogo enquanto reflexão seja do conteúdo, seja da estética, cito Marcelo Gomes, diretor de “Cinema, aspirinas e urubus” (2005), que fala em autoria no plural. “Nos preocupamos em fazer um cinema autoral, cada diretor interessado em dar uma assinatura a seus filmes, uma personalidade” ([2005]:43).

Ao utilizar o pronome “nós”, Gomes fala de si, mas também em nome dos cineastas Sérgio Machado, Karim Aïnouz, Cláudio Assis, Lício Ferreira e Paulo Caldas⁶⁹, quais, ainda segundo Gomes, são “diretores que seguem suas carreiras de forma livre, fazendo filmes da maneira como cada um sabe fazer, questionando a linguagem e refletindo sobre esse próprio cinema”. Destaco desta fala termos como forma livre, questionamento da linguagem e reflexão sobre o cinema. A autoria aparece então como sinônimo de liberdade, mas, principalmente, de inquietação. Lício Ferreira reforça a afirmação de Gomes, destacando que “é um cinema coletivo no fazer, mas que se individualiza nas ideias com uma perspectiva autoral”.

Seja na utilização do “nós” por Gomes ou do “coletivo no fazer” por Ferreira, há a referência às constantes colaborações entre os integrantes do grupo nas etapas de produção e roteirização. Cito alguns casos dentro do quadro de longas-metragens dirigidos pelo grupo:

⁶⁹ Em diversas entrevistas ou mesmo declarações sobre seus filmes, os diretores em questão reforçam a ideia de grupo que se articula tanto pela colaboração de uns no trabalho dos outros, e principalmente pela semelhança de postura diante do cinema, entendendo-o como instrumento de reflexão e diálogo.

Karim Aïnouz participou dos roteiros de *Cidade Baixa* (junto com Sérgio Machado) e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (ao lado de Paulo Caldas e Marcelo Gomes). Gomes, por sua vez, colaborou no roteiro de *Madame Satã* (em parceria com Aïnouz e Machado) e *Deserto Feliz* (junto de Caldas), além de ser um dos sócios da produtora Parabólica Brasil, com Cláudio Assis (e Adelina Pontual). Assis assumiu a direção de produção de *Baile Perfumado* – que teve a direção dividida entre Lírio Ferreira e Paulo Caldas.⁷⁰

Um novo filme, com previsão de lançamento em salas comerciais no ano de 2010 (mas já em circulação em festivais durante o ano de 2009), chamado *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, foi dirigido em parceria por Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Além deste projeto, que mistura imagens documentais com narração ficcional (trabalhando na fronteira entre os gêneros documentário e ficção), Aïnouz, no ano de 2008, dividiu a idealização, roteirização e direção geral da minissérie televisiva *Alice*, com Sérgio Machado.

Quando anunciada a primeira incursão de Karim Aïnouz e Sérgio Machado na tevê, por meio da série *Alice* (em 13 episódios exibidos pelo canal HBO), ambos novamente reivindicaram o caráter autoral de suas obras.⁷¹ Machado, ao ser questionado sobre as diferenças de suporte, contestou: “Não me sinto menos autor por causa disso”. Já Aïnouz aproveitou para esclarecer sua noção de autoria: “Para mim, não existe neutralidade. E essa idéia de autoral está ligada à visão, ao olhar. A partir disso, tudo pode ser transformado”.

Instigado com esta perspectiva de retomada da autoria, proponho dois exercícios analíticos a fim de investigar a construção do olhar em obras bastante representativas do momento recente do cinema brasileiro. São elas: “Amarelo Manga” (2002) e “Baixio das Bestas” (2006), ambas do diretor pernambucano Cláudio Assis; além de “Madame Satã” (2002) e “O Céu de Suely” (2006), ambas do diretor cearense Karim Aïnouz.

A escolha por trabalhar nestes exercícios analíticos com Assis e Aïnouz, dentro do quadro de diretores que prezam por um olhar autoral em suas obras, se deu por dois motivos: (1) todos os argumentos dos filmes em questão são dos seus diretores, o que implica em projetos que, pelo menos em teoria, “pulsem nas veias” dos cineastas (recordando as defesas

70 Circulando este grupo de cineastas, há uma equipe de profissionais que são figuras recorrentes nas fichas técnicas dos filmes. Cito os exemplos de Hilton Lacerda, que participou dos roteiros de *Baile Perfumado*, *Cartola*, *Árido Movie*, *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, além de ter dirigido o documentário *Cartola* em parceria com Lírio Ferreira; Walter Carvalho que fez a fotografia de *Madame Satã*, *O Céu de Suely*, *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*; Isabela Monteiro de Castro que montou os filmes *Cidade Baixa*, *Madame Satã* e *O Céu de Suely*; além de atores como João Miguel, que atuou em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, *O Céu de Suely* e *Cidade Baixa*; Hermila Guedes: *O Céu de Suely*, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Deserto Feliz* e *Baixio das Bestas*; Matheus Naftergaele: *Árido Movie*, *Baile Perfumado*, *Baixio das Bestas*, *Amarelo Manga* e como narrador em *Onde a Terra Acaba*, entre outros.

71 Em matéria intitulada “Paulicéia feminina”, publicada na capa do Caderno C do jornal Correio Braziliense, em 20 de setembro de 2008.

de Truffaut); e (2) ainda que normalmente citados dentro do mesmo grupo, parece haver pouca ou nenhuma interferência de um diretor nos filmes do outro, estando relacionados mais por terceiros que desenvolveram trabalhos com ambos do que ligados de forma direta. Além disso, já de início, é possível perceber de forma bastante evidente diferenças de olhar na composição dos filmes de Cláudio e dos filmes de Karim.

São estas “diferenças” que estimulam a análise e servem como guia nos dois ensaios. Destaco: a construção da narrativa e as opções estéticas. A construção da narrativa implica nos temas recorrentes, nos contextos e esquemas sociais envolvendo as personagens, assim como no ponto-de-vista pelo qual é conduzida a trama – dialogando com a perspectiva de autoria focada no social, aprofundada no Cinema Novo e no cinema de poesia. As opções estéticas direcionam a atenção para os recursos de estilo, tão valorizados nas defesas históricas da autoria, com ênfase para o papel da câmera e os enquadramentos obsessantes.

Antes de dar início aos ensaios, gostaria de deixar claro que a intenção não é, de forma alguma, constatar que este ou aquele diretor é, ou tem potencial de ser, um autor de filmes. A autoria, como constantemente reiterado nesta pesquisa, é uma premissa de trabalho, é uma forma de ver, ouvir e entender cinema. Os autores são instrumentos de um olhar que se imprime na película e que assim propõe um diálogo de perspectivas. Diante deste entendimento, o que será priorizado é menos os nomes de Cláudio Assis e Karim Aïnouz e mais o olhar cinematográfico enquanto questionador estético, de linguagem e conteúdo.

Estes ensaios estão em consonância com a ideia central deste trabalho, na busca por desvincular a autoria da sua perspectiva reducionista, classificatória. Por isso buscarei trabalhar não sobre depoimentos ou explicações do diretor quanto à sua obra, mas sim na perspectiva de recriação diante do que a obra permite, conduz a partir de sua *mise-en-scène* (enquanto construção de uma forma de olhar) e da atuação da câmera (a apresentar proposições e ideias). Assim estes ensaios são também eles autorais, porque dentro do circuito de leitura e interpretação. Objetiva-se com estes ensaios pensar menos no autor como personalidade, “gênio” ou celebridade, e mais na autoria como instrumento questionador do ver, ouvir e realizar cinema. A autoria enquanto construção de uma *mise-en-scène* reflexiva de sua estrutura e de seu conteúdo. A autoria enquanto construção de uma *mise-en-scène* poética, que preza pela verticalidade, o diálogo e a vidência. A autoria, enfim, como possibilidade de um cinema do olhar, enquanto batimento cardíaco do filme.

4.2.1 Um olhar para o cinema do tempo amarelo

A primeira cena...

Uma tomada aérea enquadra uma mulher deitada na cama. Ela dorme enrolada em um lençol verde, tendo entre as pernas uma almofada estampada com o brasão do Santa Cruz Futebol Clube. Ao acordar apreensiva, como de um sonho ruim, levanta-se, veste-se, maquia-se e perfuma-se. Caminha até o cômodo ao lado: a cozinha de um bar. Prende uma folha de arruda (referência ao Santa Cruz FC) na orelha e parte para o terceiro ambiente: o saguão do bar. A câmera a observa, por cima das paredes, mantendo distância.

Uma outra câmera a flagra abrindo a última das quatro portas do estabelecimento. A mulher continua a sua jornada, indiferente. Baixa as cadeiras que estão empilhadas sobre as mesas; recolhe alguns copos e uma cerveja vazia que restou da noite anterior. A câmera preserva a distância, num *travelling* lateral do lado de fora do bar, espiando pelos vãos das portas. Somente quando se ouve uma voz em *off* é que ela se aproxima.

“Às vezes eu fico imaginando de que forma que as coisas acontecem. Primeiro vem o dia. Tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez, e vai, vai, vai, e é sem parar.”

Um corte e agora a câmera já está cara a cara com Lígia, a proprietária e garçonete do bar Avenida. Lígia, ainda indiferente, continua manifestando, agora de sua própria boca, algumas insatisfações, em especial o fato de que o Santa Cruz não ganha nada, nem título de honra, já faz algum tempo. A câmera continua a olhar para Lígia e Lígia então devolve o olhar.

**E eu não tenho encontrado
alguém que me mereça.
Só se ama errado...**



Fig 24: Lígia encara a câmera e insulta o espectador no início de “Amarelo Manga” (2002).

A narrativa cíclica

A sequência de abertura de “Amarelo Manga” (2002) chama a atenção por dois motivos. O primeiro é uma constatação cinéfila da semelhança desta cena apresentada na figura 24, acima, com a cena inicial de “Acossado” (ilustrada na figura 5), na qual Michel Poiccard, entre os seus devaneios e perspectivas relatadas em voz alta, vira-se para a câmera e insulta o espectador, de forma semelhante à Lígia.

Se quarenta e dois anos depois, a reação de estranhamento ao ser imediatamente insultado pela personagem que se apresenta, já não é a mesma; o que se conserva de instigante é que esta agressão verbal, logo no primeiro contato, situa o espectador no tom do filme, ao mesmo tempo em que incita uma postura de certa desconfiança.

O segundo motivo é que a cena em questão deixa entrever a forma como a narrativa será construída. Lígia, como todas as outras personagens que serão apresentadas na sequência, parece viver em um ciclo de repetição contínua. A metáfora da sucessão dos dias, explicitada na sua fala inicial, sugere esta inserção. Há ainda outros três momentos do filme que vem a reforçar esta percepção de ciclo temporal envolvendo as personagens.

Após a sequência supracitada, vemos as ruas de um Recife miserável recortadas pelas janelas do Mercedes-Benz amarelo de Isaac. O locutor da rádio Cidade, que toca no carro, dá bom dia para a cidade que está acordando e, em seguida, anuncia as notícias matinais. Entre elas:

“Dona de casa muito respeitável encontrou seu marido com amante. Ai a coisa ficou preta. Ela, uma evangélica, partiu para cima da fulana e foi um tal de Deus nos acuda. Resultado: a amante no hospital, ferida, e a corna ninguém sabe, ninguém viu”.

Este texto passa quase despercebido no desenrolar da cena, isso porque a locução da rádio duela em atenção com uma música instrumental não-diegética. Como se trata do início do filme, o fato do locutor não citar nomes e até então só conhecermos a loura que expôs seu desejo de que todo mundo vá tomar no cú, e agora aquele homem no carro amarelo, tomamos a história da dona de casa respeitável que se descobre corna como uma história qualquer, rotineira. Entretanto, a notícia da rádio antecipa o desfecho da história de Kika, que nos será apresentada a partir da cena seguinte.

Kika é uma evangélica fervorosa que tem horror à traição e que descobre o adultério do marido, Wellington Kanibal. Ao vê-lo agarrado à Deisy, “parte para cima da fulana” e arranca com os dentes a orelha da amante. “*Bijouteria, sua puta!*”, diz Kika, cuspidando fora apenas o brinco. A amante, conforme saberemos por meio de Kanibal, vai parar “no hospital, ferida” e “a corna ninguém sabe, ninguém viu”, a não ser o próprio Isaac. O homem, que agora volta para o Texas Hotel, onde mora, foi quem encontrou (ou encontrará) Kika perambulando pelas ruas e passou (ou passará) a noite com ela.

No final do filme, marcando as 24 horas em que se passa a trama, há a repetição da cena inicial de Lígia, abrindo as portas do bar Avenida e repetindo a fala do dia, onde tudo acontece, seguido da noite, que é a melhor parte, e o dia outra vez, que “vai, vai, vai, e é sem parar” (a única diferença é que o que é dito em *off* na primeira, é dito agora diretamente para a câmera). No entanto, na sequência, não vemos mais Isaac retornando ao hotel. Não é preciso, pois já vimos esta cena, já aconteceu.

Mais uma cena de Kika (qual explorarei mais à frente) e o filme termina, porque se continuasse, provavelmente seríamos tomados da mesma sensação de *dejà vu* que persegue Lígia. Além das cenas inicial e final, pela metade do filme, ela troca algumas palavras com o homem das apostas do jogo do bicho e, diante da ausência de perspectiva de mudanças, confessa: “*Essa noite eu sonhei com o dia de hoje. Sabe de uma coisa? Essa cena eu já vi. Olha lá, já aconteceu. Vai começar o show. Já tinha espiado isto no sonho também. Eta, vidinha mais ou menos!*”.

No entanto, a previsibilidade da sucessão dos dias não indica necessariamente que os dias sejam os mesmos. As personagens não estão presas nas 24 horas do 16 de junho. Elas não reencenam o mesmo dia, e isto é facilmente verificável, já que o tal 16 de junho é permeado de morte e destruição. O ciclo temporal que reúne as personagens está além do tempo cronológico, palpável, é o ciclo do tempo amarelo, como descrito no poema de Renato Carneiro Campos, lido em uma das cenas do filme.

“Amarelo das doenças, das remelas dos olhos do menino, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo, velho, desbotado, doente.”

É justamente o ciclo de “tempo interior amarelo, velho, desbotado, doente” que as personagens parecem reencenar constantemente. O ciclo de decomposição que acompanha menos a sucessão dos dias e mais a reprodução e reiteração de padrões sociais, também eles

apodrecidos, amarelados e doentes. Esse processo de “amarelamento” pode ser acompanhado na progressão dramática de duas personagens: Kika e Isaac, como reflexo da falência de dois papéis sociais: o da mulher casta e o do macho viril. Antes de aprofundar nos casos, vale ressaltar que a noção de ciclo retira das personagens qualquer olhar vitimizante, já que as próprias não só vivem neste ciclo como colaboram para sua continuidade.

As personagens frente aos esquemas sociais

Isaac é um traficante de drogas que canaliza sua “violência interior amarela” fazendo trocas ilícitas com o policial Rabecão: fornece a este maconha enquanto o outro, gozando da facilidade de sua profissão, empresta-lhe cadáveres em início do processo de decomposição, portanto “amarelos feito manga”, para serem perfurados pelas balas do revólver do traficante. Este sente um incrível prazer sexual ao atirar nos corpos mortos, como que substituindo o falo pela arma de fogo.

Após uma de suas trocas com Rabecão, vai encontrá-lo no bar Avenida. No auge da satisfação e da confiança por ter “violado” o corpo do homem morto, Isaac interessa-se por Lígia, “a loba do Avenida”, na descrição de Rabecão. Segundo o mesmo, a que “*parece puta, mas ninguém aqui comeu ela*”. O ponto-de-vista do policial reflete a forma como os outros clientes também a veem. A música que toca ao fundo na cena reforça este olhar sobre a mulher. “Chegou Lígia, a santa mal comida”... “a dona desprezada”... “a musa desbocada”... “a carne apodrecida”.⁷²

Ao transitar em um ambiente masculino, dentro de um cenário majoritariamente machista, Lígia é constantemente vulgarizada pelos clientes, que não hesitam em agarrá-la. Ela reage sempre ferozmente, jogando baldes de água sobre uns ou quebrando garrafas de cerveja na cabeça de outro, entre fases do tipo: “*Estão pensando que a minha bunda é a boceta da tua mãe?*”

Com Isaac a situação se repete. Ele, muito confiante após a necrofilia, primeiro a interroga: “*Todos os seus cabelos são desta cor ou a menina só tem dinheiro para pintar os da cabeça?*” Lígia não pensa duas vezes antes de subir numa mesa e levantar o vestido, mostrando o sexo louro para todos os frequentadores do bar.

⁷² Versos da música “Lígia” composta e interpretada por Fred 04, vocalista do grupo Mundo Livre S.A., qual, junto de Nação Zumbi (que também participa da trilha), é um dos maiores expoentes do movimento musical *mangue beat*. Outro filme, “Baile Perfumado”, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, contou com trilha sonora original, numa relação igualmente muito próxima do *mangue beat*. Uma aproximação entre o movimento musical e a cena cinematográfica pernambucana pós-Retomada carece de uma pesquisa mais aprofundada.



Fig.25: Isaac questiona Lúcia sobre seus pêlos púbicos e a mulher não hesita em mostrá-los.

Isaac, atordoado com os pêlos “amarelos feito manga” de Lúcia, a agarra entre gritos: *“Seus cabelos são ideias”*. Recebe em retribuição uma garrafada na cabeça e uma surra da mulher, que o expulsa do bar. Mais tarde percebe que esquecera a carteira em cima da mesa e reclama: *“Eu quero a minha identidade”*. Para recuperar a sua identidade, menos a física e mais a “moral”, Isaac retorna ao bar Avenida com uma arma na mão e mais uma vez é enxotado ao som dos gritos de Lúcia: *“Eu sou mulher, mas até macho tem medo de mim”*.

É desprovido da identidade moral de macho viril que Isaac encontra Kika perambulando pelas ruas após devorar a orelha de Deisy. A então pacata evangélica vira uma fera na cama, controlando o sexo. A passividade de Isaac frente à postura dominadora de Kika é coroada com a introdução do cabo da escova de cabelo da mulher no ânus do homem, que geme de dor, mas não impede o ato.

No dia seguinte, vemos Isaac olhando pela janela, emocionado, e lembrando da frase proferida por Kika quando se conheceram: *“Eu era uma mulher morta por dentro”*. Pois foi desprovido da identidade, perdida em uma rejeição sexual, que Isaac conseguiu satisfazer Kika, permitindo a esta uma sobrevida, iniciando-a assim em um novo ciclo.

Seguindo a construção da narrativa cíclica, voltamos ao início do filme, quando Isaac retorna ao Texas Hotel, feliz da vida, ouvindo na rádio a notícia da corna evangélica que partiu para cima da amante do marido e depois desapareceu. Na cena seguinte, Kika nos é apresentada orando, no meio de um culto evangélico, para logo depois ter sua pureza descrita pelo marido (Wellington Kanibal) no meio de um matadouro, entre uma machadada e outra no boi morto e pendurado. *“A única coisa que eu não seria capaz de matar é Kika. Não é a mulher mais bonita no mundo, mas é melhor porque é crente. Que Deus a conserve daquele jeito!”* Em seguida, em conversa com Dunga, o faxineiro e cozinheiro do Texas Hotel (onde fora entregar carne), Kanibal volta a exaltar a pureza da esposa: *“Na cama ela até que é fraquinha. Ela é boa como mulher. É crente!”*

Diferente da devoção que tem por Kika, e constatando a sua aceitável e até mesmo desejada friquidez na cama, Kanibal trata Deisy, a amante, como mulher-objeto. Quando esta chama a esposa de “sonsa”, ele se revolta: “*Sonsa não, Kika é crente. Kika não é do tipo que...*”, e ameaça espancá-la. Na mesma cena, a amante confessa: “*Ontem meu pai, que nem anda direito, olhou para mim e disse, numa só tacada: Va-ga-bun-da!*”; ao que Kanibal imediatamente retruca: “*Se teu pai, que te conhece, te chamou de vagabunda, é porque você merece.*”

A “pureza” de Kika, reforçada continuamente pelo marido, assim como pela “impureza” de Deisy, é encarada pela personagem como uma sina. Ela assume ativamente o papel social que lhe foi colocado, tanto pelos outros quanto por ela mesma. O pudor é exaltado mesmo quando está só. Diante do espelho, ao trocar de roupa, Kika se vira, constrangida com a própria imagem. O ciclo que Kika vivencia no decorrer do filme pode ser descrito nas suas cenas frente ao espelho.

Aliás, em “Amarelo Manga”, o espelho recria o espaço de confronto das personagens. É frente a ele que as máscaras caem. Talvez por isso as cenas nas quais as personagens encaram as suas imagens frente ao espelho estejam todas concentradas na metade final do filme. Diante de mais uma jornada diária, as personagens chocam-se com a queda da máscara, deixando evidente o tempo amarelo que as compõem.



Fig.26: As personagens, frente ao espelho, encaram a sua “face amarela”.

Kika é a única exceção. O espelho parece a acompanhar por todo o filme e ela sempre o nega, virando-se contra ele. Nega-o da mesma forma que nega a sua própria sensualidade, da mesma forma que esconde atrás do armário, e portanto do espelho que fica em sua porta, o batom vermelho que não tem coragem de passar na boca.

Ao descobrir a traição do marido, Kika tem o primeiro confronto com o espelho. Olha para a própria imagem, estranhando a si, ou mesmo o que guarda dentro de si. Na cena

final do filme, depois de devorar a orelha de Deisy e penetrar Isaac, Kika vai a um salão de beleza e, na frente de um espelho enorme, encara-se sem nenhum tipo de pudor. Pede então para que sejam pintados os seus cabelos. Que cor? “*Um amarelo manga*”.



Fig.27: O ciclo de Kika frente ao espelho: negação, confronto e aceitação.

Assim, Kika completa a primeira parte de seu ciclo. Ao assumir o seu tempo interior amarelo, a sua imagem despida de máscaras e em evidente estágio de decomposição, Kika aceita-se enquanto ser imperfeito, besta amarela, doente. O ciclo de Kika é emblemático para a compreensão do estágio que se segue e que será melhor evidenciado no filme seguinte.

A câmera e sua relação com as bestas rastejantes

Os conflitos com os quais as personagens se flagram em “Amarelo Manga” já não se fazem necessários em “Baixio das Bestas” (2006). Neste, as máscaras já caíram. Já não há mais reflexos, pois toda a trama parece se passar do outro lado do espelho. As bestas amarelas já estão em um alto grau de apodrecimento, vivem somente nas profundezas e a tendência é ir cada vez mais para baixo, como a fossa cavada no filme, um buraco que não tem fim.

A ideia de continuidade do ciclo se deixa perceber na fotografia. Enquanto no primeiro filme predominam os tons claros e amarelados, no segundo a cor que reina é o marrom avermelhado. Além disso, a maior parte das cenas dramáticas acontecem durante a noite ou em ambientes fechados e com pouca luz. Isto colabora para uma sensação de confinamento, prisão, seja no local físico, afastado de qualquer traço de modernidade, preso em tradições ultrapassadas, “amareladas”, que mesmo longe do contato com o moderno, definham por si só; seja prisão interna, a condenação por ser besta, apodrecido por dentro.

A concepção deste possível olhar sobre as personagens remete a um enquadramento obsedante em “Baixio das Bestas” e que já se faz evidente em “Amarelo Manga”.



Lígia dormindo em seu quarto.



Lígia no bar Avenida.



Kanibal no matadouro.



Dunga descobre seu Bianor morto.



Moradores do Texas Hotel.



Homem espia mulher no banho.

Fig.28: Tomadas aéreas em “Amarelo Manga” (2002).

As tomadas aéreas em “Amarelo Manga” sugerem primeiramente um enraizamento das personagens. No entanto, a radicalização deste enquadramento, na maioria das vezes assumindo um ângulo reto, além de tornar sensível a presença da câmera, gera um confronto direto com o chão. O chão como limite extingue qualquer intenção de profundidade. A dimensão de atuação das personagens vai do logo acima das paredes e tetos até o chão. Reitera-se a ideia de que não há transcendência, nem salvação, como evidente na afirmação de um cliente do bar Avenida: *“aqui se faz, aqui se paga”*.

A ausência da dimensão divina se faz também presente no discurso demagógico do padre católico que cuida de uma igreja abandonada, cega e surda, já que tem suas janelas e portas cimentadas e seus santos roubados. Diz ele: *“o ser humano é estômago e sexo, e tem diante de si uma condenação: terá obrigatoriamente que ser livre”*.

A câmera assume então o papel de observar a liberdade desse ser-estômago-sexo, mas a liberdade enquanto condenação, visto que a morte e o definhamento são gerados não por uma ordem divina, ou mesmo uma situação extraordinária que inicialmente foge ao controle das personagens (como no modelo do cinema narrativo clássico). Todas as situações de choque são provocadas pelas tentativas frustradas de exercer essa liberdade, que se converte em prisão na ânsia desesperada de enquadrar-se em papéis sociais estipulados pelos outros e reforçados pelas próprias personagens.

Neste sentido, vale destacar que a leitura que se faz de determinadas personagens, na maioria das vezes, é filtrada pelos depoimentos daqueles que convivem direta ou indiretamente com as mesmas, vide o caso de Lígia e os comentários dos clientes sobre sua postura aventureira; assim como o caso de Kika, “santificada” pelo marido, ou mesmo Deisy, taxada de vagabunda pelo próprio pai.

A distância da qual a câmera observa as personagens, seja nas tomadas aéreas, seja nos *travellings* laterais (outro movimento bastante recorrente), é sempre uma distância segura, subentendendo um olhar voyeurista, quase contemplativo das bestas se debatendo em sua liberdade e transformando-a em prisão. São raras as cenas em que a câmera fica cara a cara com as personagens. Além do momento inicial em que Lígia conversa com o espectador, há a cena de Dunga na cozinha, na qual este confessa suas intenções de seduzir Kanibal, passando à frente de Kika e Deisy por meio de ações escusas.



Fig.29: Dunga confessa ao espectador as suas intenções: “sobreenquadramento” e aproximação.

Esta cena difere da inicial (ver figura 24) por duplicar o enquadramento através de uma janela interna do Texas Hotel. Há aqui o que Aumont (2007: 126) chama de “sobreenquadramento” (a grosso modo, um quadro dentro do quadro). Diferente do exemplo citado anteriormente neste trabalho (ver figura 8), o movimento de câmera desfaz o efeito teatral provocado pela recorte da janela e, conforme Dunga vai se “abrindo” com o espectador, a câmera vai se aproximando, criando intimidade. A disposição do “sobreenquadramento”, como uma máscara que emoldura a cena, se conforma pouco a pouco em um primeiro plano, avançando no espaço íntimo da personagem.

Aprofundando um pouco mais neste quadro-janela, Aumont destaca que “o espelho, o vidro, apesar de seu caráter expressamente simbólico, são objetos praticáveis e, pela própria natureza, da ordem da janela” (2007: 127). Frente a esta constatação, é possível relacionar também as várias cenas das personagens frente a espelhos como “sobreenquadramentos”.

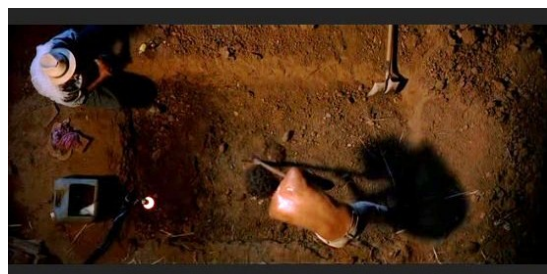
Dessa forma, os “olhares emoldurados da câmera” aparecem em “Amarelo Manga” como um outro enquadramento obsessante.

Em “Baixio das Bestas” as tomadas aéreas são igualmente recorrentes, porém há uma aproximação da câmera, conseqüentemente reduzindo o espaço de atuação das personagens. Os pisos ladrilhados dos ambientes em “Amarelo Manga” dão lugar ao chão de terra batida, ou forrações artificiais que ficam entre o verde musgo e o marrom-avermelhado.

A insistência do enquadramento aéreo, agora de forma mais próxima, parece ir além de apenas contemplar a perambulação conflituosa das personagens, investindo na evidenciação do movimento rastejante das bestas. Em vez dos atos cotidianos, a tomada aérea em “Baixio das Bestas” se concentra justamente nas ações “bestiais”: o sexo, a violência, a embriaguez, a morte.



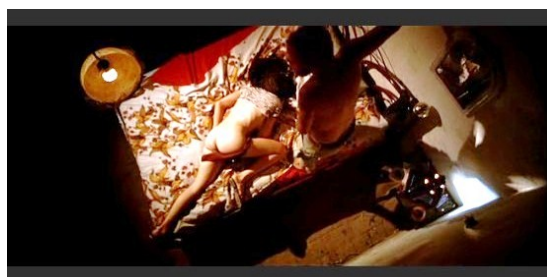
Cícero e amigos no cinema abandonado.



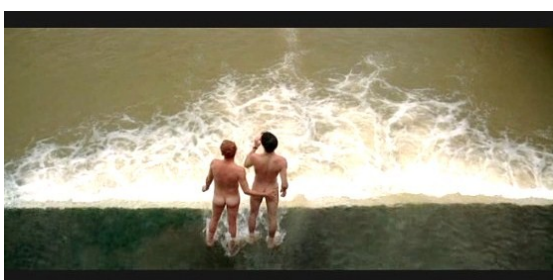
Maninho cava a fossa.



Festa no bordel de dona Margarida.



Everaldo pisoteia a cabeça de Bela.



Encontro de Cícero e Everaldo na represa.



Maracatu anuncia a morte de Heitor.

Fig.30: Tomadas aéreas em “Baixio das Bestas” (2006).

A única personagem que não é flagrada pela câmera aérea é Auxiliadora, que, de forma análoga à Kika em “Amarelo Manga”, ocupa neste o papel da mulher casta. Em vez da

santidade alcançada pela postura conservadora e pelo excesso de pudor, a pureza de Auxiliadora é manifestada e exaltada pelas outras personagens através de sua virgindade.

A falência da fé religiosa e a ausência da salvação divina em “Baixio das Bestas” é insinuada nas cenas em que Auxiliadora é exposta, nua, pelo avô Heitor, nos fundos de uma igreja. Como que reproduzindo um altar externo, a nudez de Auxiliadora é adorada por uma plateia de homens que se acumulam pelos cantos, ocultando o ato masturbatório na escuridão contornada pelas sombras das paredes da igreja.

São três cenas de adoração à imagem de Auxiliadora. Nas duas primeiras, há a repetição do mesmo enquadramento. No entanto, o movimento é inverso. Enquanto a primeira cena enquadra somente Heitor e a neta, ambos chegando e ele tirando a roupa da menina, para em seguida a câmera ir se afastando e mostrando gradativamente as silhuetas dos “fiéis”; na repetição da cena, o movimento começa em plano geral, com todos os homens enquadrados e vai se aproximando de Auxiliadora e Heitor até um plano próximo, encerrando no comando do avô para a neta vestir-se e ambos saírem. O movimento que começa na primeira cena se encerra na segunda. Isso porque na terceira e última exposição da nudez de Auxiliadora, sem a presença de Heitor, a imagem é profanada pelo toque dos homens, que limitam o corpo da adolescente aos seios e ao órgão sexual, cheirando e lambendo os dedos que entraram em contato com a “pureza” de Auxiliadora, de forma semelhante a uma cena anterior na qual Heitor apalpa a vagina da neta para conferir a sua virgindade e fica em estado de êxtase com o cheiro que se fixa em seus dedos.

O ciclo de degradação do papel social da mulher casta se consolida de forma violenta, na cena em que Cícero persegue Auxiliadora e a estupra. Violada uma vez, é excomungada pelo avô e passa a se prostituir no posto em frente a mesma igreja onde era antes adorada. Num território onde as bestas transitam livremente, sem as suas máscaras, sem os conflitos gerados pelo reflexo frente ao espelho, não parece haver espaço para a pureza. Esta é almejada enquanto prêmio, para ser devorada em seguida. Assim, a corrupção da castidade de Auxiliadora é anunciada de maneira gradual desde o início, no ato de exploração do avô, que transforma a virgindade da neta em negócio.

Da mesma forma, o papel social atribuído, dentro de um cenário machista, à figura do macho viril se evidencia em decomposição já no primeiro diálogo do filme, quando Heitor encontra seu vizinho Mário e reclama:

“É, acabou-se o respeito. Mas sabe o que é? Falta de homem. Falta de homem que tenha moral, que crie vergonha, que grite alto, que tenha autoridade. Mas hoje, hoje só tem uns cuecas meladas. Antigamente não, a coisa era resolvida ali no cipó de boi, aí se tinha vergonha. A rapariga tinha vergonha, o corno tinha vergonha. Hoje não, virou foi moda.”

Mais à frente, acompanhamos Mário costurando a sua roupa de maracatu e ouve-se na rádio que toca ao fundo (um recurso já utilizado em “Amarelo Manga”) a denúncia de que o uso exagerado de hormônios no gado está causando o crescimento excessivo de pêlos em mulheres, seja no buço ou mesmo no peito. A denúncia, não comprovada, trata de forma cômica, ao mesmo tempo que ironiza, a ignorância diante de novas posturas assumidas pela mulher, quais, em um cenário majoritariamente machista, são entendidas como um processo de “masculinização” da figura feminina.

De forma semelhante à postura de Isaac em “Amarelo Manga”, os homens de “Baixio das Bestas” canalizam esta “perda de identidade” (numa referência à perda física enquanto metáfora utilizada no filme anterior) para a violência, seja através da utilização de armas de fogo (no caso do estupro de Auxiliadora), seja por meio da agressão física (nos casos dos estupros das prostitutas Bela e Dora).

Para pensar a composição cênica das três cenas de estupro que pontuam “Baixio das Bestas”, é interessante antes colocar em questão o papel que o cinema ocupa no filme. Em primeira instância, aparece materializado no edifício abandonado que um dia sediou o “Cine Atlântico”. Este espaço nos é apresentado na fala de Ceiça, que comunica as outras prostitutas, Dora e Bela, que os “meninos” (refere-se a Everaldo, seu sobrinho Cícero e os amigos) farão uma festa no bordel naquela noite. *“Os meninos vem. Queriam que a gente fosse ao cinema. Ali é que eu não vou mesmo. Ali é um vodu do cão.”*

Duas cenas à frente, é-nos mostrado enfim o cinema, em uma tomada aérea, na qual cadeiras quebradas, cartazes rasgados e pedaços de filmes espalhados pelo chão nos conduzem até Cícero urinando e cuspiendo nas primeiras filas da plateia – o que provoca no espectador, em especial o da sala de cinema, sensação semelhante de desconforto à causada pela agressão verbal de Lígia no início de “Amarelo Manga”.

O cinema é o próprio covil das bestas, no qual reina o caos, uma área livre para expelir as secreções (como faz Cícero) e onde não há limites para o exercício da própria bestialidade. Esta percepção é reforçada por Everaldo, que, na segunda cena passada no local, comenta, olhando diretamente para a câmera (vale destacar que esta é a única cena no filme

em que uma personagem confronta o seu olhar com o do espectador): “*Sabe o que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer*”.

Pois é no cinema que acontecerá o estupro da prostituta Dora. A mulher que, na cena em que Ceiça descreve o local como um “vodu do cão”, confessa que adoraria conhecê-lo; após um *strip-tease* provocativo, sofre do excesso de violência dos “meninos” (como Ceiça os denomina na fala supracitada). Tanto neste caso, como no do estupro da outra prostituta, Bela, qual além de ser forçada ao sexo anal, tem a cabeça pisoteada por Everaldo, o que fica evidente é que o interesse não está no sexo enquanto fonte de prazer (nem mesmo de forma sadista), mas sim como puro exercício de poder, de dominação dos corpos, de afirmação pela força da virilidade e potência da figura masculina.

O estupro de Dora se passa dentro do cinema, num jogo de sombras projetadas em uma tela também ela perfurada, violada (ver quadro 2 da figura seguinte). Já os outros dois estupros se passam fora deste local. No entanto fica evidente, na composição visual das cenas, uma tentativa de reproduzir o ambiente cinematográfico, onde “tu pode fazer o que tu quer”.



Fig.31: O discurso de Everaldo e a composição cênica dos três estupros em “Baixio das Bestas” (2006).

Na sequência do estupro de Bela, a mulher é arrastada do salão principal do bordel até o quarto através de um feixe único de luz (ver quadro 3 da figura acima). Na cena onde Auxiliadora é estuprada por Cícero, a fonte principal de luz são os faróis do carro, que se projetam contra os corpos (ver quadro 4). O que difere de um quadro para o outro é a posição da câmera (atrás, acima ou à frente das personagens), já que o foco de luz nos três casos é projetado de forma homogênea e direta, sendo responsável por delimitar o espaço de atuação.

O cinema das bestas amarelas

Ao analisar os filmes em conjunto, é possível verificar vários pontos de ligação. Porém, todos parecem estar em função de um eixo temático que perdura de um filme ao outro: a inserção das personagens em um ciclo de “tempo interior amarelo”, ou seja, um processo de decomposição resultado da impossibilidade de lidar com a própria liberdade e a necessidade de transformá-la em uma prisão, ao investir em papéis sociais que se fortalecem da tradição e negam uma negociação com a modernidade, estando assim condenadas a um universo de poucas perspectivas.

Conscientes do próprio definhamento, a grande maioria das personagens recorre à violência como meio de recuperar a “identidade” perdida. A violação do corpo alheio como recurso de poder já está presente em “Amarelo Manga”, quando Isaac perfura a bala o cadáver, ou quando Kika devora a orelha de Deisy. No entanto, em “Baixio das Bestas”, ela assume uma dimensão ainda mais intensa, desde a cena inicial da exposição da “pureza” de Auxiliadora pelo próprio avô, até a extrema violência que acompanha os três estupros.

O rastejar é mais evidente em “Baixio...”, tanto visualmente pela proximidade da câmera aérea que imprensas as personagens no chão, quanto pela impunidade dos atos. Em uma sociedade de valores muito bem definidos, diante de uma ruptura (o que poderia ser um elemento de desequilíbrio e transformação), as personagens preferem se agarrar a um outro papel. É o que acontece com Auxiliadora, que de “santa” vira “puta”, entendendo isto como uma consequência lógica do fato de ter sido violada.

Ainda sobre a proximidade das personagens com o chão, há um fascínio das mesmas com o universo escatológico, que fica evidente nas referências à fossa – “*Agora vou passar minha velhice tomando conta da bosta dos outros*”, diz Heitor; ou ainda na fissura de Cícero e Everaldo pelo sexo anal menos como prazer e mais como violação – “*Eu quero é cú. Eu tô comendo é cú. Cadê a manteiga?*”, gritam enlouquecidos ambos durante a festa no bordel.

Se em “Amarelo Manga” há um fio de otimismo, que, de certa forma, instiga um confronto das personagens consigo mesmas, tendo o espelho como esta consciência de conflito, em “Baixio”, o processo de degradação é mais avançado, restando pouca chance de reversão. Consequentemente, há menos espaço de crise e as personagens pouco se questionam sobre suas posturas. Um traço maior de complexidade se insinua em Auxiliadora, em seus olhares perdidos, silêncios e sorrisos tímidos, porém o mistério que a envolve se dissolve ao fim em um princípio de loucura (“*a menina ficou quase é lesada*”, nas palavras de Mário).

O encerramento de um ciclo desse “tempo interior amarelo”, já há muito tempo em ruínas, é anunciado no fim de “Baixio...” seja na destruição física do Cine Atlântico, um dos covis das bestas, assim como nas cenas de queimada marcando o fim do ciclo da cana-de-açúcar. Porém, se o fogo destrói o solo, o mesmo imediatamente se recompõe para um novo ciclo. E se algumas personagens em “Baixio...” parecem estar completando o ciclo de apodrecimento, ou seja, chegando ao seu fim, a extinção das bestas parece pouco provável.

Há um quadro de repetição nas próprias personagens. Cícero segue os passos de Everaldo, assim como Auxiliadora parece tornar-se a nova Dora. Até mesmo o simpático Maninho (o cavador da fossa) oscila entre a passividade de Mário e a frustração ranzinza de Heitor, como se insinua na última cena, que repete o enquadramento de uma das cenas iniciais. Se o local é o mesmo e as conversas à toa se equivalem, no lugar do dia, a noite, do sol, a chuva e de Heitor, Maninho.

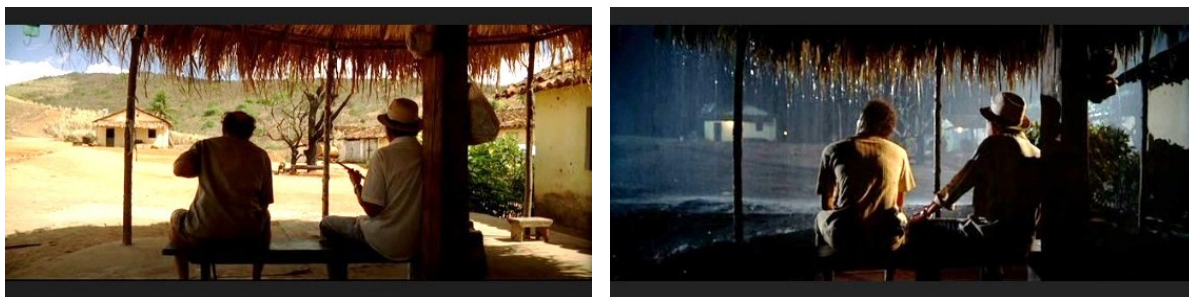


Fig.32: Repetição do enquadramento e da situação em “Baixio das Bestas”: continuidade do ciclo.

De forma análoga à “Amarelo Manga”, a impassividade do tempo cronológico é utilizada como metáfora desse “tempo interior amarelo” também na cena inicial de “Baixio das Bestas”, em um discurso em *off* sobre imagens em preto e branco de uma usina abandonada e depredada.⁷³

“Outrora havia os engenhos, recortavam a campina. Veio o tempo e os engoliu, e o tempo engoliu a usina. Um ou outro ainda há quem diga, que o tempo vence no fim. Um dia ele engole a usina, como engole a ti e a mim”.

Mais uma vez, a essas personagens entorpecidas pela tradição e que insistem pela imobilidade de certos papéis sociais, resta somente serem engolidas pelo tempo, amarelado, doente, tanto o interno quanto o externo.

⁷³ O *off* é um fragmento de poema do pernambucano Carlos Pena Filho e as imagens são do filme “Menino de Engenho”, (1965, de Walter Lima Jr.).

4.2.2 Um olhar para o cinema do espaço lúdico

A primeira cena...

Ao fundo, um som de folia, tom de carnaval. A cada flash fotográfico, os créditos de produção pululam em letras costuradas com lantejoulas vermelhas na fantasia/tela preta. Um último flash e a tela tomada de branco cega momentaneamente o espectador. Vemos então um homem de pele negra, cabelos volumosos e um tanto desalinhados, sobrancelhas finas sobre olhos inchados. A boca também ferida, o peito nu. A câmera estática, em um primeiro plano, encara o homem de traços fortes, igualmente estático, de olhar firme, mas triste.

Ouve-se então uma voz em *off*. Ela nos diz coisas sobre o homem que está ali, encarando-nos. Ficamos sabendo então, pela voz misteriosa, que aquele homem diz chamar-se Benedito Embatajá da Silva e que é conhecido como desordeiro, além de ser pederasta passivo, ele adota atitudes femininas, é ateu e dado ao vício da embriaguez. Que o homem tem instrução rudimentar e que, além de exprimir-se com dificuldade, usa de inúmeras gírias. Que é de pouca inteligência e anti-social. Que é costumeiramente visto entre prostitutas, proxenetas e pederastas, além de outras pessoas do mais baixo nível social. Que não hesita ao criar confusão, inclusive com os policiais. Que tem temperamento calculado e é propenso ao crime. E que “por todas as razões, é inteiramente nocivo à sociedade.” Ao fim do relato, nos situa no mês de maio de 1932.

Assim a voz “da razão” silencia. A câmera continua estática, inflexível. O homem idem, fora a respiração marcada no peito. Uma pergunta ainda se mantém suspensa no ar: quem é aquele homem? A tela enegrece e aos poucos um nome vai ganhando foco: “Madame Satã”. Uma música suave se insinua ao fundo. Uma cortina de contas verdes acaricia o rosto do mesmo homem, agora de olhar terno, sem feridas. Vemos os seus olhos, a sua boca, as suas mãos e seus dedos cheios de anéis, cada fragmento do homem de uma vez. A música até então instrumental é cantada, em francês, por uma voz feminina. O homem dubla a voz. Mais à frente tomamos ciência de que ele está escondido no fundo do salão principal do cabaré Lux, encenando silenciosamente o número da vedete Vitória dos Anjos, que canta sobre um palco. Assim nos é reapresentado, de forma lúdica, o homem: Benedito Embatajá da Silva ou Madame Satã?



Fig.33: Dupla apresentação da personagem título: à frente da câmera e por trás das cortinas.

Nem um, nem outro, ou os dois ao mesmo tempo. Como anunciado antes dos créditos iniciais, o filme é baseado em uma história real. A personagem (real) nasceu João Francisco dos Santos, mas igualmente viveu uma vida alimentada pela ilusão. Trocava de nome como de fantasia de carnaval. Para cada história que vivia, contava uma outra que ia de encontro à versão oficial. Suas passagens pela cadeia, que somam ao todo 27 anos e 8 meses, registram datas e acusações inúmeras vezes negadas pelo próprio homem que as vivenciou. Segundo um de seus biógrafos, Rogério Durst (1985), Satã, mesmo antes de receber este codinome, já era uma lenda viva da Lapa, e isso porque, como bom malandro, soube, como poucos, explorar a própria lenda, estimulando versões múltiplas dos seus atos de valentia.

O filme parece assumir esta prerrogativa na forma de narrar a trama. A imaginação fértil, o desejo de ser artista e as inúmeras histórias que forja para si compõem o retrato da personagem ficcional. O filme contradiz muitas das datas constatadas por Durst em sua biografia, ou mesmo afirmadas por Satã em entrevistas.⁷⁴ No entanto, a fidelidade cronológica dos fatos parece de importância reduzida quando o que é priorizado é o João menos enquanto “lenda da Lapa”, personagem da história carioca; e mais enquanto figura humana, personagem de si mesmo.

Se o desejo do João verdadeiro era ser artista, o filme busca investigar o universo pessoal deste homem, que vivia em uma realidade crua, de pobreza, pequenos golpes e intenso preconceito, seja por ser negro, homossexual ou mesmo marginal; negociada com sua realidade imaginária, onde buscava explorar seus impulsos artísticos. É neste fluxo que a

⁷⁴ Segundo Durst (1985) e Satã, em entrevista ao Pasquim (número 95, de 29 de abril a 5 de maio de 1971), os 10 anos consecutivos que passou na prisão foram entre 1955 e 1965 e isso por uma falha do sistema carcerário, já que sua pena era na verdade de 7 anos e 8 meses. Sobre o carnaval em que desfilou com a fantasia que o apelidou, tanto Durst quanto Satã afirmam que foi no ano de 1938, enquanto ao final do filme consta o ano de 1942. Também de acordo com Durst, a fantasia com a qual João ganhou o prêmio Caçadores de Veado não tinha relação inicial com o filme norte-americano de Cecil B. De Mille, “Madam Satã”, mas era sim inspirado em um morcego típico da cidade onde João nascera, no interior de Pernambuco. A associação entre o filme e a fantasia fora feita posteriormente por um delegado. Vale destacar que esta confusão de datas parece servir ao filme, já que colabora para expressar este fluxo em que a personagem vivia, entre o acontecimento real e o imaginário “cinematográfico”.

narrativa do filme é construída, o que já se torna evidente no confronto das duas primeiras sequências – o João “racionalmente” lido por uma figura de autoridade, que reproduz os valores médios de uma sociedade conservadora; e o João olhado por trás das cortinas, o João artista, acima de qualquer preconceito ou sistema de classificações, o João-Satã.

A narrativa fabulosa: Jamacy e as 1001 noites

Nesta segunda sequência, em que vemos fragmentos de João (seus olhos, sua boca, seus anéis) por trás da cortina de contas verdes, somos introduzidos no tom de fábula na qual a trama é construída. Ouvimos a vedete Vitória dos Anjos narrar a história das 1001 noites, em que “uma virgem de rara beleza e gosto delicioso” chamada Sheherazade, “no ímpeto de pôr fim ao ciclo de barbaridades” protagonizado por um “sultão belo e cruel que desposava a cada noite uma virgem e a abatia antes do amanhecer”, “inventava fantásticas lendas de amor e aventura, adiando para o próximo dia a sua execução”.

João dubla Vitória e, ao mesmo tempo, metamorfoseia-se em Sheherazade (que, mais à frente, terá a pronúncia abasileirada para Xarazá). Ao final do filme, tem-se a impressão de que João conseguiu resistir à realidade dura em que viveu, aos quase trinta anos de prisão e às inúmeras investidas de seus inimigos, por ter contado para os outros, assim como para si mesmo, 1001 histórias, reinventando-se a cada obstáculo.

Isto justificaria os seus diversos nomes: Benedito Embatajá da Silva (conforme lido no relatório judicial); Josefã (a irmã das coxas grossas); Damião (nome que é chamado durante o golpe do suadouro); João Francisco do Danúbio Azul (enquanto frequentador e protetor do cabaré); a Mulata do Balacochê (um de seus números musicais) e Jamacy, “a formosa feiticeira da floresta, filha de Tapunã e de Bernadette” (mais uma de suas personalidades artísticas).

Além dos nomes, a imaginação deveras fértil de João reinventa também os lugares, como fica explícito em uma de suas conversas com a vedete Vitória dos Anjos. A partir de um único dado, que a China fica do outro lado do globo terrestre, João constrói todo um imaginário sobre este local.

“A China é um lugar maravilhoso. A China fica do outro lado do mundo. Na China todo mundo é invertido. Quem aqui é preto, lá é branco. Quando aqui é dia, lá é noite. Na China as pessoas dormem de olho aberto e acordam de olho fechado.”

Mais à frente, o próprio João encena um espetáculo para si, frente ao espelho de seu camarim improvisado nos fundos do Danúbio Azul, em que mistura tudo: Sheherazade, Jamacy, a China, a Floresta da Tijuca, o sultão e um tubarão furioso.

“Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os 'chinês' fazia todo dia uma oferenda com sete gato-maracajá, que ele mordida antes do pôr-do-sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos matos e avoava pelos morros. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio e de gosto delicioso. E começou a brigar com o tubarão, por 1001 noites. No final, Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia quem era um e quem era outro. E assim eles viraram uma coisa só.”

Se anteriormente afirmei que João se transmutou em Sheherazade logo no início do filme, o mais correto seria dizer é que ele construiu a sua própria versão da narradora de histórias, agora Jamacy, ainda “de jeito macio de de gosto delicioso”, porém não mais uma virgem e sim uma onça dourada que enfrenta um tubarão furioso, que pode ser entendido como o próprio João, o malandro bom de briga que não leva desaforo para casa.

A fusão do tubarão violento e da entidade sedutora parece se refletir nos atos cotidianos de João, principalmente no seu convívio diário com Laurita e Tabu. Não hesita em repreendê-los, recolher o dinheiro da prostituição e dividir de forma desigual, inclusive respondendo à força alguma exibição de descontentamento; mas para logo em seguida, sorrir e fazer uma pergunta íntima, como “E o cú, já deu hoje?”, ou ainda “Pelo menos tu gozou direito?”, mostrando-se cúmplice e amigo.

A percepção de que tanto Jamacy, quanto o próprio tubarão furioso, sejam “faces” de um mesmo João é insinuada de forma ainda mais intensa na história final que o homem narra sobre seus anos na cadeia, pois parece ser da fusão de ambas as entidades que é gerado Satã.

“Vivia presa, por dez anos no castelo de uma ilha das Arábias, uma princesa de nome Jamacy. No intuito de inveja, a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa, que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavaleiro em seu camelo libertou a princesa, que correu a pé até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar a sua fantasia para o desfile dos Caçadores de Veado. Jamacy, vestida, desfilou com brilhantismo no carnaval de 42. E Jamacy ficou conhecida assim, no resto do mundo, como Madame Satã”.



Fig.34: A primeira apresentação de Jamacy, “a famosa feiticeira da floresta”: fragmentos de pele e posturas.

As personagens frente aos esquemas sociais

Delegado: “O senhor é o quê?”

João: “Eu sou artista!”

Delegado: “E desde quando dar o cú é arte?”

Em contraponto ao universo imaginário que João alimenta, há uma realidade social que insiste em enquadrá-lo em diversos papéis. À primeira vista, João é o malandro, o marginal valente que vive de pequenos golpes. Somado à este estereótipo, o homem é negro, homossexual e artista. Não são poucas às vezes em que o preconceito se faz evidente no filme, seja quando Vitória dos Anjos flagra João com suas roupas e versa frases como “o nêgo endoidou”, “*imagina o cheiro que a minha roupa ficou*”; ou mesmo quando João, Laurita e Tabu resolvem se divertir no *High Life*, um clube de alta classe, e são recepcionados da seguinte forma: “*aqui não entra nem puta e nem vagabundo*”.

Há ainda, já no final do filme, após uma de suas apresentações no Danúbio Azul, a agressão verbal e física de um cliente bêbado: “*Viado! Beiçola de merda!*” Ao que João imediatamente responde, aos gritos: “*Eu sou bicha porque eu quero. E não vou deixar de ser homem por causa disso.*” Da mesma forma, João não deixa as outras agressões impunes, resolvendo-as na “canhota” (seu melhor golpe), ou a navalhadas.

O que caracteriza a personagem de João Francisco dos Santos é a sua inquietação, a busca incessante por realizar um sonho e a inconformação com uma determinada postura social que distingue um homem do outro, seja pela posição econômica, raça, aparência ou opção sexual. A estereotipagem é questionada por diversas vezes, seja durante o incidente no *High Life Club*: “*E tem algum desses nomes escrito na minha testa?*”; no caso do cliente bêbado: “*Por que é que o senhor tá fazendo isso comigo?*”; ou mesmo numa conversa íntima com Laurita: “*Todo mundo pode entrar, por que eu não posso?*”

Além das questões apresentadas de forma direta, a própria postura de João nega os estereótipos. Ele é uma personagem essencialmente ambígua, que transita livremente entre a doçura e a fúria, da mesma forma que entre os gêneros masculino e feminino. Parece não sentir necessidade alguma de definir-se como uma coisa ou outra, inclusive sustentando a dúvida. A escolha dos nomes para retratar a personagem reforçam esta perspectiva: Jamacy, ainda que referenciada como uma feiticeira/princesa, é um nome que serve para os dois sexos; Madame Satã reúne uma figura comumente associada ao masculino (Satã) com um prenome que imediatamente rompe com esta ideia, acrescentando-lhe um toque de delicadeza.

A postura de João – essa insistente resistência diante de uma realidade social que se coloca como um muro à sua frente, atribuindo a ele inúmeros papéis que lhe negam acessos, fecham portas, aprisionam um corpo, mas não a imaginação; parece o principal elo de ligação entre “Madame Satã” e “O Céu de Suely” (2006).

Neste, acompanhamos a trajetória de Hermila, uma garota de 21 anos que volta para sua cidadezinha natal, Iguatu, no sertão central do Ceará, depois de uma fuga para São Paulo com Mateus, seu então namorado e agora marido. Tem nos braços, Mateuzinho, e no peito a crença de que o esposo virá encontrá-la dentro de um mês. Passa-se um mês e Mateus não volta para Iguatu. Após confirmar o abandono, Hermila resolve rifar “uma noite no paraíso”, a fim de conseguir dinheiro para ir para o lugar mais longe que um ônibus saindo de Iguatu vai. O que Hermila espera encontrar em/no Porto Alegre? Nem ela mesmo sabe.

O que parece conduzir a personagem é uma inquietação avassaladora, um desejo de descobrir, de ousar, que implica igualmente em uma auto-descoberta, um anseio de chegar aos limites, de viver intensamente. Hermila, quando questionada sobre sua postura, frente ao imediato estereótipo que lhe é atribuído, não hesita em responder: “*Eu não quero ser puta. Eu não quero ser nada.*” Da mesma forma quando perguntada sobre a motivação para a rifa, a ela só resta responder “*não sei, não sei*”, não conseguindo expressar racionalmente o ato.

Há uma cena semelhante em “Madame Satã”, quando João e Laurita conversam no quarto. Ela questiona “*por que tu não se acalma?*”; e ele responde “*tem uma coisa dentro de mim que não deixa*”. Laurita pergunta o que é essa coisa, e João afirma não saber. Ela insiste mais uma vez e ele busca uma resposta. Indaga hesitante: “*Raiva*”.

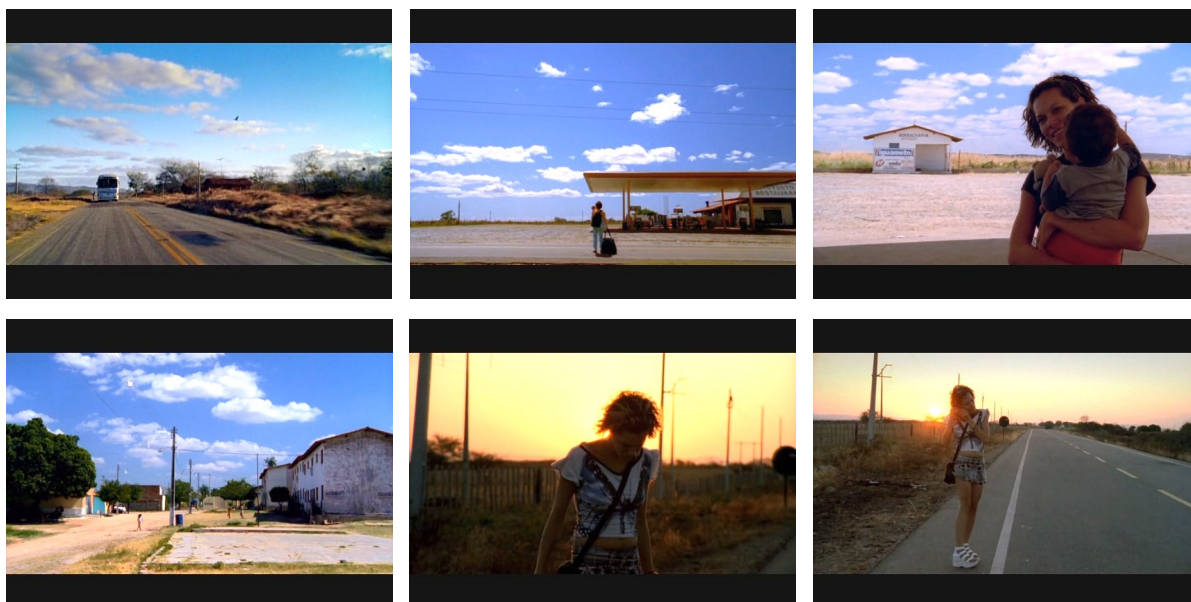


Fig.35: Imagens do céu cortado por nuvens e estradas em “O Céu de Suely”: ambiente claustrofóbico.

Em “O Céu de Suely”, o céu é uma personagem e figura ambígua: ao mesmo tempo em que sua imensidão indica um ideal de liberdade, o “oceano” de azul cortado por estradas que se perdem na linha do infinito abraça a personagem e a pressiona, ensurdecendo o seu grito. O vasto céu, de libertador, passa a ser visto como um ambiente claustrofóbico, opressor, inundado de silêncio e abandono.

A pacata Iguatu e seu céu de cartão-postal, como milhares de outras cidadezinhas paradas no tempo, presa a tradições e papéis sociais que forjam uma certa estabilidade, é assombrada pelo caos que habita Hermila. Para alguém como ela, que perturba os padrões de uma sociedade conservadora, não há espaço debaixo daquele céu. Hermila sonha mais alto, flerta com a noite e as estrelas. Se durante o dia, a garota baixa a cabeça, angustiada pelo calor intenso e a ausência de vento, refugiando-se à frente da geladeira a fim de se refrescar; à noite a personagem se liberta, canta, dança livremente. É justamente durante a noite que forja para si um novo nome: Suely. Se o céu azul de Hermila a asfixia, a escuridão da noite parece ser uma extensão do desconhecido que se manifesta em Suely, ou melhor, que é a própria Suely. É sobre o céu noturno que a garota vibra, exhibe sua luz, vira estrela.

Enquanto boa parte da população de Iguatu, em especial as mulheres, veem na rifa um reflexo de putaria, de imoralidade, para Hermila-Suely o que está em jogo não é o seu corpo, mas sim “uma noite no paraíso” (como a moça oferece a rifa), que representa a conquista de uma liberdade, além dos padrões, além da necessidade de racionalizar e explicar o ato, reflete um impulso, um desejo de ir além, adentrar no desconhecido, perder-se.

Além do caos interno e do desejo furioso de ser livre, dois outros fatores que interligam as personagens dos dois filmes são a espontaneidade e a alegria. Mesmo diante das situações mais adversas, logo que aplacada a raiva, as personagens sorriem, gargalham, expressam-se alegremente. Nenhuma delas carrega consigo o fardo da rejeição ou a sina auto-destrutiva do herói trágico. Oscilam entre a revolta, de serem impedidos de exercer livremente seus ímpetos, e a delicadeza, que expressa uma forma de encarar o mundo.

Cenas em que a alegria das personagens excede qualquer adversidade pululam em “Madame Satã” – com destaque para a primeira cena da praia em que Tabu comporta-se como uma criança frente ao mar, assim como a sequência da festa que Tabu e Laurita organizam para recepcionar João após uma de suas prisões (ambas de uma alegria contaminante); e de forma semelhante em “O Céu de Suely” – seja nas cenas em que Hermila e Georgina se divertem, bebendo, fumando maconha ou mesmo cheirando acetona, mas em especial nas cenas em que ela dança livremente nas festas do Posto Veneza, num misto de felicidade e êxtase, como ilustrado na figura abaixo, que representa a metamorfose de Hermila em Suely.

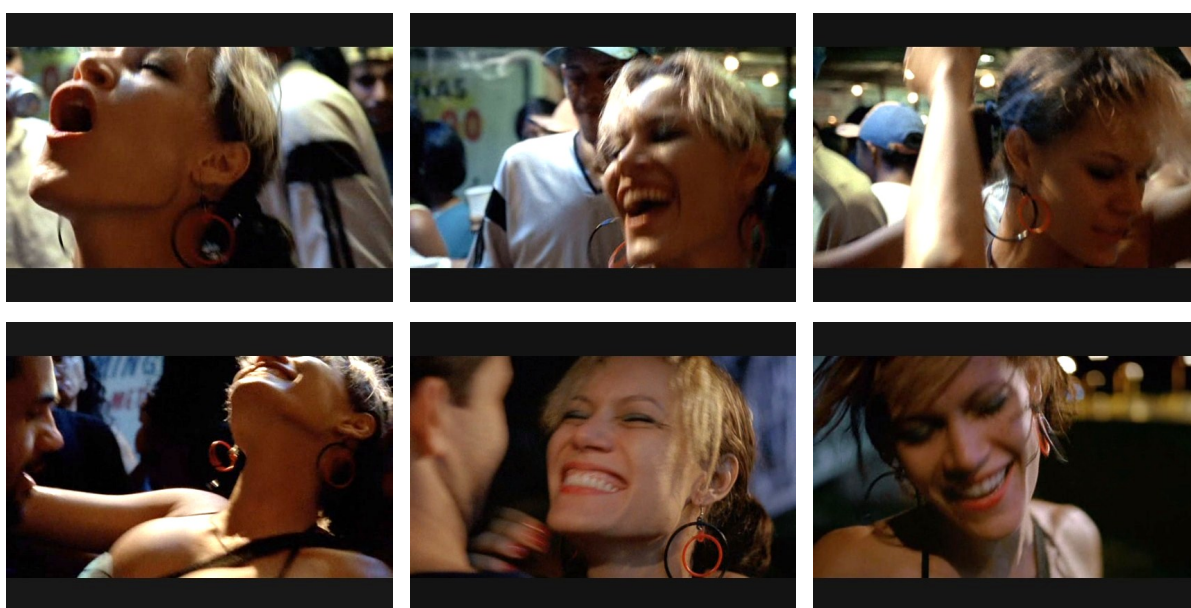


Fig.36: Hermila grita, dança, canta, sorri durante a noite: ânsia de liberdade.

A câmera enquadrada pelos corpos

Em “Madame Satã”, a narrativa é construída em tom de fábula, mediante as histórias narradas e vivenciadas pela própria personagem no decorrer da trama. Já em “O Céu de Suely”, a aridez da paisagem denota ao filme um tom mais realista. Assim, se João negocia a todo momento o fluxo entre a realidade e a imaginação, Hermila tem mais dificuldades de operar explicitamente essa transição, subentendida na importância do silêncio no filme.

Todas as músicas que aparecem em “O Céu de Suely” são diegéticas (a maioria delas forró ou hits tecno-bregas que tocam nas festas que a personagem vai), com exceção da cena de abertura (que tratarei na sequência) e dos momentos de maior introspecção da personagem, nos quais toca uma melodia instrumental que lembra a mescla entre uma caixinha de música e a trilha sonora de um filme de ficção científica (ou seja, tem a delicadeza e a repetição da caixinha de música, mas pontuada com sons metálicos que reverberam no vazio, como se flutuando no espaço sideral)⁷⁵. De forma geral, no cotidiano da personagem, o que predomina é o silêncio, reforçado pelos diálogos sintéticos, truncados, que, direta e indiretamente, implicam na falta de adaptação da personagem ao contexto.

Se o tom de fábula não é tão forte em “O Céu de Suely” tanto quanto em “Madame Satã”, ele não é excluído do filme em sua totalidade. Na sequência de abertura vemos Hermila e Mateus “brincando” em um campo de chão batido, andando de bicicleta, abraçando-se e sorrindo, em uma alegria radiante. Há silêncio absoluto nas primeiras imagens, interrompido por uma voz em *off*:

“Eu fiquei grávida em um domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo, ou então morrer afogado.”

Este prólogo, em clima de “Era uma vez...”, tem uma textura de imagem diferente do resto do filme, lembrando um vídeo caseiro já gasto pelo tempo. Ouve-se então uma música não-diegética (a única com letra) que implica em uma perspectiva contrária – se o *off* indica juras de amor eterno, a música canta a saudade de um amor do passado, o que reforça a ideia de que se trata de um *flash back*, ou ainda, de uma lembrança da personagem.

⁷⁵ Trata-se da música “Somebody told me”, do músico Lawrence, conhecido por fazer uma música techno minimalista que prima pela textura sonora.

Diz a música: *“Que bom seria ter seu amor outra vez. Você me fez sonhar, trouxe a fé que eu perdi. E nem eu mesma sei porque eu só quero amar você. Tudo que eu tenho, meu bem, é você. Sem seu carinho, eu não sei viver. Tudo que eu tenho, meu bem, é você. Volte logo, meu amor!”*⁷⁶

Na sequência, nos é mostrado, em um *close*, o olho de Hermila, que toma a tela. Ainda que os enquadramentos muito próximos de detalhes do seu corpo persistam durante todo o filme, o quadro do olho que toma a tela é emblemático, pois reforça a ideia de que todas as imagens que veremos a partir de então passam pelo filtro do olhar da personagem.

Não me refiro à câmeras subjetivas, que praticamente inexistem no filme, mas sim ao recurso da subjetiva indireta livre. Conforme apresentado por Pasolini em sua defesa de um “cinema de poesia”, a subjetiva indireta livre resulta, em síntese, da imersão do autor na alma da personagem, fazendo nascer a poesia do contágio entre uma e outra. A subjetiva indireta livre é “sentida” nas imagens e sons menos por uma intencionalidade e mais através da construção de uma atmosfera lírica, que impregna a estética do filme do estado de alma predominante da protagonista doente.

Neste sentido, o estilo é o olhar. Neste sentido, o céu de cartão-postal de Iguatu é asfíxiante e claustrofóbico porque é assim que Hermila o sente, como uma prisão que a afasta tanto de Mateus (aquele que lhe jurou amor eterno um dia), quanto de um desejo de expressar-se livremente, além dos olhares castradores e as repreensões de uma sociedade que sustenta valores tradicionais e conservadores.

A câmera parada, aliada a profundidade de campo nas cenas em que a cidade é mostrada (ver figura 35), exaltam a imobilidade que o lugar conserva. Hermila fugiu e voltou dois anos depois, e a sensação é de que pouca coisa mudou, ou ainda, a sensação é de retrocesso (reforçado pelo reencontro de Hermila com João, o namorado que ela abandonou para fugir com Mateus).

Em contraste com a câmera estática e a profundidade de campo, frequentes nas sequências diurnas e externas, há esta câmera muito próxima que acompanha o movimento do corpo e parece querer decifrar a personagem a partir de seus fragmentos. É uma câmera-corpo, um câmera-lábio, uma câmera-olho, uma câmera-respiração, que pulsa junto ao peito da personagem, é uma câmera-pele.

76 Trata-se da música “Tudo que eu tenho”, gravada por Diana em 1972. A letra é uma versão de Rossini Pinto para a música “Everything I Own”, composta originalmente por David Gates e gravada pela banda Bread também em 1972. A música, com um novo arranjo, voltou a fazer grande sucesso na década de 80, na voz de Boy George.

Da mesma forma que em “O Céu de Suely”, em “Madame Satã” a presença da câmera é sentida pela excessiva proximidade dos corpos. Já no último quadro da figura 33, assim como nas figuras 34 e 36, há a evidenciação deste olhar que cola na personagem. Em “Madame Satã”, esta câmera-corpo é ainda mais forte, chegando ao ápice nas cenas em que João realiza seus números musicais, nos quais por raras vezes temos uma visão geral da personagem. São fragmentos de pele e posturas que se acumulam e que dão ênfase aos detalhes: lábios em movimento, olhares, respiração ofegante, balanço dos colares frente ao peito nu.

De forma ainda mais intensa que a apresentação de Jamacy (ver figura 34), na qual a câmera navega pelo rosto e pelo peito da personagem, há a sequência em que João encena a Mulata do Balacochê, já no final do filme. Mais do que fragmentado, todo o corpo do homem é percorrido pela câmera. Mais do que acompanhando o ritmo da música, a câmera sublinha os movimentos da dança enquanto pulsações, transformando o número em um ritual, a encenação em uma incorporação. Novamente é reforçada, nesta sequência de maneira ainda mais visceral, a capacidade da personagem em se metamorfosear, em trazer à luz inúmeras faces/entidades/personagens que transitam ao seu redor e que preenchem a crueza da realidade tangível de mistério e poesia.



Fig.37: A câmera-corpo em “Madame Satã”: João “incorporando” a Mulata do Balacochê.

A câmera, que parece tentada a abraçar os corpos, dimensiona a importância que os mesmos corpos ocupam nas tramas. Inseridos em uma realidade social que os repelem enquanto cidadãos, por resistirem a certos papéis classificatórios, as personagens utilizam os

seus corpos enquanto expressão de liberdade. Se os estereótipos são expressos de forma verbal, em ímpetos de extrema racionalidade; o canto e a dança aparecem, nos dois filmes, como instrumentos para acessar uma verticalidade, uma ascensão da esfera física. Digo ascensão porque falta o chão em todas as cenas em que a câmera-corpo se faz presente. Se a câmera percorre o rosto, o peito, o sexo e as pernas, ela nunca chega até os pés. Assim, as personagens parecem flutuar em seus céus imaginários.

Ainda sobre essa câmera “enquadrada” pelos corpos, atuando como referência à subjetiva indireta livre, gostaria de destacar a composição visual de duas cenas de sexo, uma de cada filme. A primeira, de “O Céu...”, marca o início da metamorfose de Hermila em Suely. Após confirmar, através da mãe de Mateus, que o marido não tem intenções de retornar a Iguatu, Hermila passa noites insone e trabalha, durante o dia, lavando carros no posto de gasolina. Reencontra João (o ex-namorado) e, numa estrada que corta o pôr-do-sol, abraça-o sobre a moto e protege a cabeça do vento deitando-a sobre o ombro do homem. A delicadeza da cena é reforçada pela música anteriormente citada (a que mescla caixinha de música com cintilantes espaciais).

Em seguida, os vemos em um plano médio, um diante do outro, ela nua, ele ainda vestido. Ao fundo um aparelho de vídeo-cassete suspenso na parede de cor ocre. A luz branca impede qualquer zona de sombra. A música finda. A câmera permanece estática. Um outro enquadramento mostra-os já consumando o ato sexual. Deitados, a câmera os flagra em um plano americano, novamente estática. João, por cima de Hermila, é quem comanda os movimentos. A luz chapada ilumina, sem nuanças, tanto o quarto quanto os corpos. A concepção da cena e a posição da câmera, sempre estática, conservam uma distância, tanto física quanto emocional. No dia seguinte, Hermila vai até a rodoviária e questiona a vendedora quanto custa a passagem para o lugar mais longe de Iguatu. Mais à frente, a decisão de rifar uma noite no paraíso.

O distanciamento e a imobilidade, em consonância com a composição visual da cena, reforçam o papel que a câmera assume no filme. A câmera que cola no corpo da personagem e segue os seus movimentos não aparece gratuitamente, está sempre em função de dimensionar o sentimento da personagem, tanto nos momentos de maior introspecção quanto nos de maior descontrole, verticalização. Partindo da perspectiva da subjetiva indireta livre, na qual a concepção imagética e sonora reflete um estado de alma da personagem, o ato sexual entre Hermila e João pode ter várias leituras, sendo a menos provável o envolvimento apaixonado.

De forma totalmente diversa sucede a cena que destaco a seguir, do filme “Madame Satã”. Após aplicar o golpe do suadouro, com a colaboração de Tabu, João recebe a visita de Renatinho, um rapaz com quem já vinha flertando há algum tempo na noite da Lapa. Com a mesma velocidade impulsiva com que Renatinho gruda os seus lábios nos lábios de João, a câmera corre em direção às bocas. Sucedem-se planos rápidos dos homens tirando desajeitadamente as roupas, em função da pressa em novamente encontrarem os seus corpos. A câmera vai, também apressada, de um a outro, capturando fragmentos de dorsos, pernas, peitos e mãos entrelaçadas. Não há música, apenas o roçar dos corpos e a respiração ofegante.



Fig.38: A câmera “enquadrada” pelos corpos: o enquadramento segue a pulsação das personagens.

Os corpos comandam a cena, “enquadram” a câmera, que pulsa junto das personagens, menos observa e mais participa, para somente se afastar e encontrar uma certa tranquilidade quando os corpos igualmente descansam após o ato. A relação que a câmera estabelece com os corpos é análoga à própria relação que as personagens sustentam com sua dimensão física.

O corpo é o meio de comunicação das personagens, seja pela intensidade do envolvimento no ato sexual, seja pela expressão corporal (com destaque para as apresentações artísticas de João; assim como as brigas que o homem protagoniza, desprovidas de armas e coreografadas como uma dança), seja também pelo seu uso livre de restrições (a rifa de Suely). A câmera, enquanto “enquadrada”, acompanha a busca incessante das personagens por algo que nem elas mesmas conseguem mensurar, mas que parece se manifestar instintivamente a partir de seus corpos.

Alice e os mergulhadores de Acapulco

*“Se eu não disser nada, como é que eu vou saber
onde fica a entrada do castelo do querer?
Qual é a resposta? Me diga então, qual é a pergunta?”
(Adriana Calcanhotto, “Tema de Alice”)*

Por fim, gostaria de ressaltar alguns elementos que chamam atenção em “Alice”.⁷⁷ Ainda que uma análise da *mise-en-scène* da série televisiva careça de um aprofundamento comparativo tanto entre o estilo de cada diretor envolvido⁷⁸, quanto do próprio meio de veiculação (um canal de tevê fechado), o que de imediato salta aos olhos e dialoga com a análise realizada até então é a composição da personagem título.

Alice é uma garota de 25 anos, que mora em Palmas, e está às vésperas de seu casamento quando recebe a notícia do suicídio do pai em São Paulo. Ao entrar no avião e ver de cima as ruas planejadas de Palmas, Alice questiona pela primeira vez a suposta estabilidade de seu futuro. Em São Paulo, perde-se na confusão da cidade e acaba nos braços de um DJ estrangeiro que, antes de ir embora, presenteia Alice com um iPod repleto de sons e imagens de suas viagens pelo mundo inteiro. A garota então, diante da consciência de seu tamanho diminuto, resolve ficar em São Paulo a fim de dar o primeiro passo para explorar o mundo, desbravar o caos da metrópole assim como o próprio caos que habita dentro de si. “*Talvez valha mais uma Alice voando do que mil Alices com os pés no chão*”, questiona a personagem ao final do primeiro episódio, “Pela toca do coelho”, dando início à sua jornada.

Tomada as devidas proporções, Alice sustenta vários pontos de similaridade com Hermila, em especial a sua ânsia de liberdade, assim como com o João de “Madame Satã”. Os três têm em comum a inquietação como sina, o desejo avassalador de viver intensamente, sentindo-se aprisionados diante de um propósito de estabilidade que reitera tradições e papéis sociais. São personagens que almejam a ruptura, a metamorfose como possibilidade não só de reinvenção, mas enquanto meio de exploração de si mesmos. Da mesma forma que João e Hermila, Alice não consegue mensurar o que a inquieta, tem apenas a certeza de que quer ir mais e mais longe.

77 “Alice” é uma série televisiva (em 13 episódios exibidos no canal fechado HBO entre 21 de setembro e 14 de dezembro de 2008), com direção geral compartilhada entre Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Além da direção geral, a dupla lidera a concepção da série e tem participação nos roteiros dos episódios. Dos 13 episódios, 5 foram dirigidos por Karim (os de números 1, 2, 9, 10 e 13), 4 por Sérgio Machado (episódios 6, 7, 11 e 12), 2 por Márcia Faria (3 e 4) e 2 por Johnny Araújo (5 e 8).

78 O que é possível destacar de imediato é que, nos episódios dirigidos por Karim, diferente dos outros, há a recorrência da câmera colada no corpo das personagens nos momentos de forte carga dramática, assim como uma resistência ao tradicional recurso do plano e contraplano nas cenas de diálogo entre personagens. Vale destacar que tanto em “Madame Satã”, quanto em “O Céu de Suely”, não há uma única cena construída inteiramente em cima deste recurso.

Como era de se esperar, a garota é consumida pelo ritmo da cidade grande: trabalha enlouquecidamente, tem contato com as drogas, muda radicalmente de visual, engravida, é vítima de um sequestro relâmpago, sofre um aborto, abandona o noivo de Palmas, frequenta diversas festas e sofre inúmeras pressões e decepções. Porém, de forma análoga à João e Hermila, Alice, diante dos obstáculos, parece cada vez mais determinada a seguir em frente, deixando o passado para trás e pensando mais do que no futuro, no presente.

Além das similaridades, o que mais instiga em trazer Alice para esta análise é que a garota, no último episódio da série (de número 13), “À Flor da Pele”, ao fazer um balanço de seu 1 ano perdida na metrópole, dá uma pista da sua motivação, insinua as palavras que lhe faltaram durante os outros doze episódios. Diz ela: “*aqui eu aprendi a querer*”. O ser livre e o “*aprender a querer*” parece não só a busca de Alice, mas também a busca incessante de Hermila e João, a ânsia de conquistar uma autonomia da voz, de traçar o próprio caminho, de ser Suely, Jamacy, Benedito, a Mulata do Balacochê e continuar a ser João e Hermila, sem precisar explicar isso para ninguém. O corpo aparece então como principal instrumento para acessar este “mistério do querer”, o mergulho no desconhecido.

Neste sentido, é impossível não referenciar a cena final do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo” – a última incursão de Aïnouz no cinema, agora em parceria com Marcelo Gomes.⁷⁹ Depois de acompanhar durante setenta minutos a viagem de sessenta dias que um geólogo realiza pelo nordeste brasileiro a fim de mapear o trajeto de uma estrada a ser construída, assim como igualmente a fim de esquecer o término do relacionamento amoroso que mantinha com uma mulher intitulada apenas de “Galega”, o homem resolve não mais voltar e perder-se no mundo.

Sendo todo o filme um exercício da câmera subjetiva – pois jamais vemos o protagonista, apenas o ouvimos e acompanhamos a trajetória do seu olhar; a sequência final do filme conduz a imaginação da personagem para Acapulco, onde participamos justamente de um mergulho no desconhecido. Vemos então homens lançando-se do alto de um enorme rochedo para, de braços abertos, num voo tão rente às rochas, projetarem seus corpos na direção de uma imensidão de azul. Estas cenas parecem sintetizar, de forma poética, muito do que foi dito nesta análise, sobre esta *mise-en-scène* composta a partir das personagens, enfatizando olhares e corpos na busca incansável de exercer livremente os seus encantos.

79 O filme tem estreia prevista para 2010, mas correu vários festivais durante 2009, ano de conclusão desta pesquisa.

PERSPECTIVAS FINAIS

É hora de retomar alguns pontos, contestar alguns conceitos, avaliar o êxito ou o fracasso de certas proposições iniciais. Nesta seção final busco menos apresentar conclusões exatas e mais abrir perspectivas, dar continuidade ao processo de reflexão que se colocou durante todo o estudo. Como descrito no início desta pesquisa, o objetivo nunca foi responder a autoria de forma conclusiva, mas sim lançar olhares e incitar reflexões, dentro da noção de estímulo ao saber dinâmico e aberto incitado por Bachelard e Morin, que serviram como suportes e guias “subterrâneos” da pesquisa.

Primeiramente, há de se constatar que a autoria é um conceito altamente mutante. Compreendê-lo por inteiro implica em ignorar uma série de contradições que o envolve. Parece ser justamente este grau de incerteza que permite a sua constante mutação. Como se trata de um conceito proveniente das outras artes, a autoria demorou muito para encontrar a sua “versão” cinematográfica.

O primeiro capítulo buscou explorar esta transposição um tanto apressada. Seja na defesa de Rudolf Arnheim ou mesmo no contexto das vanguardas, em suma, na busca em consagrar ao cinema o *status* de arte autônoma, o artista plástico e cênico passou a fazer cinema como fazia pintura, escultura ou teatro. O papel do artista foi transferido ao cineasta sem a problematização do cenário, seja na questão da equipe de colaboradores (que eram vistos como meros técnicos), mas principalmente na relação entre arte e indústria que se estabelecia no cinema de forma diferenciada.

Sendo assim, o autor reproduzia os moldes seculares do “gênio” criativo, que detinha a “verdade” e tinha como meta apresentá-la ao espectador em um ato de criação legítima. O cinema vanguardista era assim um cinema de pura ruptura e se inicialmente ainda pregava uma ideia pouca problematizada da autoria em relação ao cenário cinematográfico, foi deveras importante para visionar as múltiplas possibilidades do pensar e realizar cinema.

Não à toa que os grandes nomes das vanguardas tornaram-se as maiores referências da “política dos autores”. Esta tinha como meta valorizar a memória do cinema e apontar os mestres da arte cinematográfica como precursores do cinema moderno que se anunciava. Na “política” deu-se início a um processo de sistematização da autoria, mas ainda se fazia presente muito deste olhar “genial” atribuído aos cineastas de outrora.

Até os primeiros anos da “política dos autores”, a ideia de circuito autoral é praticamente inexistente. Isso porque não há equivalência entre diretor e receptor. Se o cineasta é um “gênio”, detentor da “verdade” e ocupa, muito tranquilamente, o seu lugar no “olimpico dos autores” (já que, dentro da “política”, uma vez considerado autor, isto se tornava uma qualidade inquestionável), a linha de comunicação é unidirecional. A criação é oferecida, mais que estimulada.

Foi somente a partir do momento em que a questão autoral se desvinculou da pura teoria, e passou a negociar sua afirmação dentro do cenário do cinema moderno, que houve uma verdadeira revisão dos valores e uma adaptação mais tangível à realidade de produção e realização cinematográfica. Se no plano da crítica todos os valores externos ao filme (imposições e concessões, sistema de produção, orçamento e bilheteria) eram simplesmente ignorados, no plano da prática da realização, tais fatores tornaram-se essenciais, posto que agiam de forma direta sobre o resultado.

Mais do que isto, o que destaco nesta pesquisa como influência desta mudança de perspectiva, é o fato de que se os grandes mestres autorais eram assim denominados porque dominavam excepcionalmente todos (ou quase todos) os processos do filme, a grande maioria dos jovens cineastas que se lançaram na direção no final da década de 1950 e almejavam desenvolver obras autorais, mal sabiam diferenciar uma lente da outra. Começou então um processo de negociação. Caiu por terra a noção de “autor total” e trabalhou-se na perspectiva de equipe colaborativa na busca por iluminar zonas de sombra das ideias centrais. A colaboração se faz presente menos como domínio especializado e mais como interação dentro de uma ideia da qual todos partilham e tem algo a dizer.

A autoria da obra é uma autoria múltipla, porém se todos compartilham desta autoria, ao cineasta cabe a função de orquestrar os talentos individuais e, mais do que isso, fazer convergir todos os olhares para o mesmo ponto: a ideia central, uma perspectiva, um olhar, uma visão do mundo e das coisas. Por isso, a *mise-en-scène* é repensada enquanto concepção da obra, que atravessa todos os processos. Filmar deixa de ser estabelecer os enquadramentos já previstos pelo roteiro e condicionados pela luz e pelo cenário, para tornar-se um “ir a um encontro”.

Se os novos supostos autores não são mais geniais como seus mestres, a *mise-en-scène* então passa a ser um exercício de buscar desvendar o mistério do cinema e, mais importante do que isso, deixar evidente este processo de jogar-se ao desconhecido na busca de expor um pensamento abstrato. Dessa forma, por promover uma câmera reveladora de estados de alma, que traduz pensamentos em imagens e sons a partir do desenvolvimento de estilos próprios ou formas diferenciadas de diálogo com seu público, o cinema moderno abre maiores possibilidades para se pensar uma realidade autoral, que ultrapassa um seleto grupo que consegue driblar as convenções e passa a ser encarada como um estímulo para se fazer e pensar cinema.

A autoria deixa de designar a criação legítima, e passa a ser compreendida também como tradução, leitura, interpretação, transmutação (seja das palavras do roteiro para as imagens em movimento acompanhadas de som; seja mesmo das ideias abstratas e sua busca por materialidade na *mise-en-scène*), e assim abre uma primeira perspectiva de circuito.

Mais do que impor um olhar, a postura reflexiva diante de uma “estética do simulacro”, que visa denunciar tanto o caráter falsificante da trama, quanto as relações de tempo e espaço, ou mesmo os dispositivos cinematográficos, promove a proposição de uma experiência. O caráter autoral estaria no estímulo à esta experiência, que, por si, foge do olhar convencional e facilmente assimilável e impulsiona mais do que uma recepção, uma recriação. Mais do que simplesmente presenciar e tomar consciência dos processos (o que qualquer obra do cinema moderno promove), a autoria se faz presente na proposição de experimentar um olhar.

No primeiro movimento aqui destacado, a *nouvelle vague*, este circuito se estabeleceu prioritariamente voltado para as questões cinematográficas de estética e de linguagem. Os focos estavam direcionados mais para *o como* do que para *o quê*. Muito diferente foram as posturas assumidas tanto pelo Cinema Novo brasileiro quanto pelo

“cinema de poesia” defendido por Pasolini. Em ambos, a estética torna-se secundária ao conteúdo, ou melhor, obedece ao conteúdo ao invés de se impor a ele. O manifesto da “estética da fome” de Glauber Rocha, assim como a noção de subjetiva indireta livre de Pasolini comprovam isto, ao priorizar o olhar das personagens.

Se no caso do manifesto brasileiro, a atenção é direcionada aos miseráveis, à fome, à violência física e psíquica enquanto resultado de uma longa exploração colonial; no conceito cunhado por Pasolini há a fusão dos olhares do autor e da personagem principal, inundando a estética do filme deste estado de alma. Em comum, a preocupação em dialogar com o presente histórico e com o contexto social. Também em ambos a busca por exceder a realidade tangível na ânsia de retratar uma surrealidade, trabalhando a realidade das personagens impregnada de sentidos, de mistério, de olhares.

O circuito autoral, nestes dois casos, se emancipa da preocupação unicamente com os recursos cinematográficos e passa a gerar reflexão sobre a estética do filme em consonância com os olhares sobre uma realidade social. Mais possibilidades de abertura são anunciadas, com destaque para a ideia do filme subterrâneo. Este parece consolidar todo um processo de construção do circuito. Se diretor e receptor orbitam em torno da obra autoral, o diálogo entre eles se estabelece menos a partir do filme visível, que narra, e mais a partir deste filme subterrâneo, que somente sugere, potencializa a experiência e faz pulsar as imagens e os sons.

Assim sendo, a autoria se faz presente nas múltiplas camadas de um filme. Por isso, o facilmente assimilável mantém diretor e receptor no nível mais superficial, enquanto o potencial reflexivo e a coexistência de inúmeras camadas de sentidos (os filmes subterrâneos) permite justamente a evolução do circuito e a recriação constante, diante da exploração destas camadas de olhar.

Os ensaios finais desta pesquisa, que trabalham com quatro filmes recentes, caminham nesta direção. É uma tentativa de exercitar este circuito, apresentar olhares e leituras a partir não somente do que a obra diz, mas principalmente do que ela insinua. Os ensaios circulam em um jogo de claro e escuro desvinculado das intenções supostamente autorais de um cineasta, mas absolutamente conectado com o espaço da abertura, do mergulho e da verticalização estimulado pelo circuito de recriação autoral.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp.7-74.

AMARAL, Suzana. “Inspiração na literatura brasileira: entrevista por Maria do Rosário Caetano”. In: **Revista de Cinema**, São Paulo, n°97, dez./jan. 2009/2010, pp.24-27.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **El cine como arte**. Barcelona: Paidós, 1996.

ARTAUD, Antonin. “Feitiçaria e cinema”. In: **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp.171-173.

ASTRUC, Alexandre. “Qu'est-ce que la mise-en-scène?” In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, n°100, out. 1959, pp.13-16.

_____. “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. In: **L’Ecran français**, Paris, n°144, 30 março 1948.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas: Papirus, 2008.

_____. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____ et al. **Estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. “Instante poético e instante metafísico”. In: **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985. pp.183-189.

BAECQUE, Antoine de (org.). **Teoría y crítica del cine**: avatares de una cinefilia. Barcelona: Paidós, 2005.

_____; TESSON, Charles (orgs.). **Una cinefilia a contracorriente**: la nouvelle vague y el gusto por el cine americano. Barcelona: Paidós, 2004.

_____ (org.). **La política de los autores**: manifiestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Paidós, 2003. pp.19-24.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. “De la política de los autores”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **La política de los autores**: manifiestos de una generación de cinéfilos. Barcelona: Paidós, 2003. pp.91-105.

_____. “Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien?” In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, n°44, fev. 1955, pp.17-18.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores**: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERTOLUCCI, Bernardo. “Política y poética del nuevo cine italiano”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **Nuevos cines, nueva crítica**: el cine en la era de la globalización. Barcelona: Paidós, 2006. pp.42-48.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: volume 2 –** documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. pp.227-301.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BRETON, André. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra, 1994.

BRODY, Richard. “Uma história do ódio”. In: **Bravo!**, São Paulo, n°137, jan.2009, pp.60-65.

BUÑUEL, Luís. “Cinema: instrumento de poesia”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. pp.331-337.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUSCOMBE, Edward. "Ideias de autoria". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: volume 1** – pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. pp.281-294.

CAETANO, Maria do Rosário. "Ao gosto do público". In: **Revista de Cinema**, São Paulo, nº92, fev./mar. 2009, pp.30-31.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAÑEPA, Laura Loguercio. "Expressionismo alemão". In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. pp.55-88.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Gustavo. "O aberto como fundamento da comunicação." In: DRAVET, Florence et al. **Os saberes da comunicação: dos fundamentos aos processos**. Brasília: Casa das Musas, 2007. pp. 47-59.

COELHO, Teixeira. **Guerras culturais**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DERMAN, Derek. "A metáfora da prostituição: Godard e as mulheres entre a tela e o espectador". In: **Imagens**, São Paulo: Ed.Unicamp, nº6, jan./abr.1996, pp.91-99.

DURST, Rogério. **Madame Satã: com o diabo no corpo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

EPSTEIN, Jean. "Bonjour cinéma". In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. pp.276-282.

FERREIRA, Lírio. "Inteligência arejada: entrevista por Júlio Bezerra". In: **Revista de Cinema**, São Paulo, nº72, nov. 2006, pp.22-27.

FILHO, Daniel. O sr. "telecinema". **Revista Veja**, São Paulo, ed.2020, 08 ago. 2007, pp.132-133.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. “Montage, mon beau souci”. In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº65, dez 1956, pp.30-31.

GOMES, Marcelo. “Por um cinema plural: entrevista por Sérgio Alpendre e Cleber Eduardo”. In: **Revista Paisà**, São Paulo, nº0, [2005], pp.42-45.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILLIER, Jim (org.). **Cahiers du Cinéma – The 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

HIRSZMAN, Leon et al. “Encuentro con el cinema nôvo”. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización**. Barcelona: Paidós, 2006. pp.58-70.

KAEL, Pauline. **Criando Kane e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KNIGHT, Arthur. **Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes**. Rio de Janeiro: Lidador, 1970.

La nouvelle vague: sus protagonistas – entrevistas com Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer e François Truffaut. Barcelona: Paidós, 2004.

La política dos autores: entrevistas. Barcelona: Paidós, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

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

MACBEAN, James Roy. “Vento do leste ou Godard e Rocha na encruzilhada”. In: ALMEIDA, Jane de (org.). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Witz, 2005. pp.58-78.

MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. In: **Chris Marker: bricoleur multimídia**, 2009. pp.20-33.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2007a.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.

MASCARELLO, Fernando. “Film noir”. In: **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. pp.177-188.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- MATTOS, A.C. Gomes. **A outra face de Hollywood**: filme B. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. **A outra face da noite**: filme noir. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MENDES, João Mariz. **Por quê tantas histórias**. Coimbra: Minerva, 2001.
- MERTEN, Luiz C. **Cinema**: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes Ofícios, 2003.
- MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- _____. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. **Amor, poesia, sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. pp.435-453.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. **Em torno da nouvelle vague japonesa**. Campinas: Unicamp, 1993.
- NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini**: Orfeu na sociedade industrial. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NIGRI, André. "Eu vi um Brasil no cinema". In: **Bravo!**, São Paulo, nº132, ago.2008, pp.36-43.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. "Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)". In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus. pp.139-156.
- _____. **Cinema de novo**: um balanço da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- _____. "Cinema de prosa e cinema de poesia". In: **Diálogo com Pasolini**: escritos 1957-1984. São Paulo: Nova Stella, 1986. pp.103-106.
- _____. **As últimas palavras do herege**: entrevistas com Jean Dufлот. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Empirismo hereje**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre, Sulina, 2008.

_____. “Pós-modernismo no primeiro Godard”. In: **X Seminário de pesquisa UTP**. Disponível em: http://www.utp.br/proppe/X%20seminario_pesquisa/menu.htm. Acesso em: 01 dez 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

REICHENBACH, Carlos. “Carlão solta o verbo: entrevista por Sérgio Alpendre”. In: **Revista Paisà**, São Paulo, nº1, jan./fev.2006, pp.13-17.

RESNAIS, Alain. **Cadernos de cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1970].

_____. “Jogar com o tempo”. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. pp.123-135.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

_____. **A revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROHMER, Eric. “Les lecteurs des 'Cahiers' et la politique des auteurs”. In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº63, out. 1956, pp.54-58.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieślowski**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **O cinema segundo François Truffaut: textos reunidos por Anne Gillain**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **Os filmes de minha vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. “Abel Gance, désordre et génie”. In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, n°47, maio 1955, pp.44-46 (sob o pseudônimo de Robert Lachenay).

_____. “Ali Baba et la 'politique des auteurs'”. In: **Cahiers du Cinéma**, Paris, n°44, fev.1955, pp.45-47.

_____. “Une certaine tendance du cinéma français”. In: **Cahiers du Cinéma**. Paris, n°31, jan.1954, pp.15-28.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

_____. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In: XAVIER, Ismail et al. **O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp.07-46.

_____ (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Embrafilme/Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Referências cinematográficas

A carreira de Suzanne (*La Carriere de Suzanne*, França, 1963, p&b, 52'). Direção: Eric Rohmer.

A chinesa (*La Chinoise*, França, 1967, cor, 96'). Direção: Jean-Luc Godard.

A colecionadora (*La Collectonneuse*, França, 1967, cor, 89'). Direção: Eric Rohmer.

Acossado (*À Bout de Souffle*, França, 1960, p&b, 87'). Direção: Jean-Luc Godard.

A dama de Shangai (*The Lady from Shanghai*, EUA, 1948, p&b, 87'). Dir.: Orson Welles.

A história de Adèle H. (*L'Histoire d'Adèle H.*, França, 1975, cor, 97'). Direção: François Truffaut.

A idade do ouro (*L'Âge d'Or*, França, 1930, p&b, 60'). Direção: Luis Buñuel.

Ali Babá e os quarenta ladrões (*Ali Baba et les quarante voleurs*, França, 1954, cor, 92'). Direção: Jacques Becker.

A linha geral (*Staroye i Novoye*, Rússia, 1929, p&b, 121'). Direção: Sergei Eisenstein.

A mulher do lado (*La Femme d'à côté*, França, 1981, cor, 106'). Direção: François Truffaut.

A noite americana (*La nuit américaine*, França, 1973, cor, 115'). Direção: François Truffaut.

A noiva estava de preto (*La mariée était en noir*, França, 1967, cor, 107'). Direção: François Truffaut.

Antoine e Colette (*idem*, França, 1962, p&b, 31'). Direção: François Truffaut.

A padeira do bairro (*La Boulangère Monceau*, França, 1963, p&b 26'). Dir.: Eric Rohmer.

A paixão de Joana D'Arc (*La Passion de Jeanne D'Arc*, França, 1928, p&b, 110'). Direção: Carl Theodor Dreyer.

A regra do jogo (*La Règle du Jeu*, França, 1939, p&b, 110'). Direção: Jean Renoir.

As damas do Bois de Boulogne (*Les Dames du Bois de Boulogne*, França, 1945, p&b, 84'). Direção: Robert Bresson.

A sereia do Mississipi (*La Sirène du Mississipi*, França, 1969, cor, 123'). Direção: François Truffaut.

Atire no pianista (*Tirez Sur le Pianiste*, França, 1960, p&b, 80'). Direção: François Truffaut.

Barravento (*idem*, Brasil, 1962, p&b, 78'). Direção: Glauber Rocha.

Beijos Proibidos (*Baisers Volés*, França, 1968, cor, 90'). Direção: François Truffaut.

British sounds (*idem*, Inglaterra, 1970, cor, 50'). Direção: Jean-Luc Godard.

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, EUA, 1941, p&b, 119'). Direção: Orson Welles.

Crepúsculo dos deuses (*Sunset Boulevard*, EUA, 1951, p&b, 110'). Dir.: Billy Wilder.

Desajuste social (*Accattone*, Itália, 1961, p&b, 120'). Direção: Pier Paolo Pasolini.

Deus e o diabo na terra do sol (*idem*, Brasil, 1964, p&b, 115'). Direção: Glauber Rocha.

Domicílio Conjugal (*Domicile Conjugal*, França, 1970, cor, 100'). Direção: François Truffaut.

El Justicero (*idem*, Brasil, 1967, cor, 80'). Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Fahrenheit 451 (*idem*, Inglaterra, 1966, cor, 112'). Direção: François Truffaut.

Ganga bruta (*idem*, Brasil, 1933, p&b, 82'). Direção: Humberto Mauro.

Garota de Ipanema (*idem*, Brasil, 1967, cor, 90'). Direção: Leon Hirszman.

Gaviões e passarinhos (*Uccellacci e Uccellini*, Itália, 1966, p&b, 89'). Direção: Pier Paolo Pasolini.

Jules e Jim – Uma mulher para dois (*Jules et Jim*, França, 1962, p&b, 105'). Direção: François Truffaut.

La tour de nesle (*idem*, França/Itália, 1954, cor, 120'). Direção: Abel Gance.

Le gai savoir (*idem*, França, 1969, cor, 95'). Direção: Jean-Luc Godard.

Limite (*idem*, Brasil, 1931, p&b, 120'). Direção: Mário Peixoto.

Masculino-feminino (*Masculin, Féminin*, França, 1966, p&b, 103'). Dir.: Jean-Luc Godard.

Menino de engenho (*idem*, Brasil, 1965, p&b, 110'). Direção: Walter Lima Jr.

O amor em fuga (*L'Amour en Fuite*, França, 1979, cor, 94'). Direção: François Truffaut.

O ano passado em Marienbad (*L'Année Dernière à Marienbad*, França, 1961, p&b, 94'). Direção: Alain Resnais.

O demônio das onze horas (*Pierrot le fou*, França, 1965, cor, 110'). Dir.: Jean-Luc Godard.

O desprezo (*Le mépris*, França, 1963, cor, 103'). Direção: Jean-Luc Godard.

O homem que amava as mulheres (*L'Homme Qui Aimait les Femmes*, França, 1977, cor, 120'). Direção: François Truffaut.

O processo de Joana D'Arc (*Procès de Jeanne d'Arc*, França, 1962, p&b, 65'). Direção: Robert Bresson.

Os fuzis (*idem*, Brasil, 1964, p&b, 89'). Direção: Ruy Guerra.

Pickpocket (*idem*, França, 1959, p&b, 75'). Direção: Robert Bresson.

Pocilga (*Porcile*, Itália, 1968, cor, 93'). Direção: Pier Paolo Pasolini.

Porto das caixas (*idem*, Brasil, 1962, p&b, 80'). Direção: Paulo Cesar Saraceni

Rio, 40 graus (*idem*, Brasil, 1955, p&b, 100'). Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Saló ou Os 120 dias de Sodoma (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, Itália, 1975, cor, 117'). Direção: Pier Paolo Pasolini.

Teorema (*idem*, Itália, 1968, cor, 105'). Direção: Pier Paolo Pasolini.

Terra em transe (*idem*, Brasil, 1967, p&b, 106'). Direção: Glauber Rocha.

Todas as mulheres do mundo (*idem*, Brasil, 1967, cor, 86'). Direção: Domingos de Oliveira.

Uma mulher casada (*Une Femme Mariée*, França, 1964, p&b, 96'). Dir.: Jean-Luc Godard.

Uma mulher é uma mulher (*Une femme est une femme*, França, 1961, cor, 85'). Dir.: Jean-Luc Godard.

O cão andaluz (*Un Chien Andalou*, França, 1929, p&b, 16'). Direção: Luis Buñuel.

Um só pecado (*La Peau Douce*, França, 1964, p&b, 113'). Direção: François Truffaut.

Vento do Leste (*Le Vent d'Est*, França, 1970, cor, 100'). Direção: Jean-Luc Godard.

Vidas secas (*idem*, Brasil, 1963, p&b, 100'). Direção: Nelson Pereira dos Santos.

Week-end à francesa (*Week End*, França, 1967, cor, 105'). Direção: Jean-Luc Godard.