



GOVERNO DE SÃO PAULO

CONSTRUINDO UM FUTURO MELHOR

São Paulo, 1994



c · o · l · e · t · â · n · e · a

LIÇÕES COM CINEMA

2

Governador do Estado de São Paulo
LUIZ ANTONIO FLEURY FILHO

Secretário de Estado da Educação
CARLOS ESTEVAM ALDO MARTINS

FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO — FDE

Diretor Executivo
AUGUSTO LUÍS RODRIGUES
Chefe de Gabinete
KOJI OKABAYASHI
Diretor Administrativo-Financeiro
RICARDO TOSHIO OTA
Diretor de Obras e Serviços
HÉLIO ALVES DE AZEREDO JR.
Diretor de Projetos Especiais
MÁRIO HENRIQUE COSTA MAZZILLI
Diretora Técnica
MARIA LEILA ALVES

FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO - FDE

c o l e t â n e a
LIÇÕES
COM CINEMA

Vol. 2

Coordenação:

Antônio Rebouças Falcão
Cristina Bruzzo

Textos:

José Geraldo Couto
Cristina Bruzzo
Antônio Penalves Rocha
Elias Thomé Saliba
Milton José de Almeida

Rua Rodolfo Miranda, 636 — Bom Retiro
01121-900 — São Paulo — SP
PABX (011) 228.1922 — FAX (011) 229.9493

São Paulo, 1994

CATALOGAÇÃO NA FONTE: CEDUC

C694

Coletânea lições com cinema/José Geraldo Couto...
[et al.]; Antônio Rebouças Falcão e Cristina
Bruzzo, coordenadores. – São Paulo : FDE.
Diretoria Técnica, 1994.
134p. v. 2

1. Cinema 2. Educação I. Falcão, Antônio
Rebouças. II. Bruzzo, Cristina. III. Fundação
para o Desenvolvimento da Educação.

CDU: 791.43

A Fundação para o Desenvolvimento da Educação — FDE está lançando o segundo volume da Coletânea Lições com Cinema, firmado nos mesmos propósitos que vêm norteando as demais publicações da Gerência de Documentação: subsidiar os professores e educadores em geral no trato com a arte cinematográfica como recurso didático-pedagógico e produto de cultura.

São textos que resultam tanto do juízo de especialistas em relação ao que consideram como informações indispensáveis para a reflexão sobre o cinema, quanto da percepção que a equipe técnica da Videoteca tem da necessidade do professor em sua prática com a linguagem audiovisual. Percepção essa nascida da convivência estreita com o usuário.

A FDE deseja, portanto, que leitores, estudiosos e professores façam deste segundo volume objeto de reflexão, instrumento de pesquisa e ferramenta útil para o trabalho educacional.

AUGUSTO LUÍS RODRIGUES
Diretor Executivo

A série Lições com Cinema nasceu da necessidade de fixar temas, anteriormente trabalhados durante seminários, em publicações que permitissem o acesso permanente — tanto dos usuários beneficiados com o evento quanto dos inúmeros ausentes — às reflexões ali desenvolvidas. Resultaram inicialmente seis títulos, escritos por número variado de autores que, como é natural, tinham em mente um usuário cujo contorno era dado basicamente pela área curricular com a qual sua atividade docente se afinava.

Apesar de atingida a meta de início, restou uma lacuna que, aos poucos, nos pareceu de indispensável preenchimento: a interdisciplinaridade. A área de interesse é sempre mais ampla que a área de atividade; professores de Literatura usualmente se interessam por temas históricos no propósito de explicarem as obras estudadas; professores de História tomam o imaginário e, por extensão, a Arte como foco de suas preocupações historiográficas, e assim por diante. Reunir os textos em coletânea foi o caminho escolhido para que, num mesmo volume, o usuário tivesse contato relativamente fecundo com as idéias que vêm povoando e arejando os outros setores do conhecimento presente na Escola. Deste modo, a publicação de textos em separado, como inicialmente ocorreu, fica afastada desde já. Lições com Cinema será, portanto, concebida e organizada como um conjunto de textos cujos nexos e afinidades serão estabelecidos a cada nova publicação.

É sabida e largamente comentada a dificuldade em se estabelecer ponte viável entre as disciplinas curriculares; sempre entrevista e quase nunca estabelecida. Se a Arte, em particular a cinematográfica, é objetivo central de todo este projeto, envolvendo inúmeras publicações e serviços, coerente é que estejamos buscando, todo o tempo, uma multiplicidade de relações entre a variada experiência humana.

Lições com Cinema dirige-se exclusivamente ao professor, trazendo à discussão assuntos e polêmicas que subsidiam a atualização dos

docentes. Longe de concorrer com os textos dos Apontamentos, esta série procura complementá-los, fornecendo uma reflexão teórica sobre o tema proposto. Soma-se à abordagem dos assuntos que dizem respeito ao universo escolar — na perspectiva tanto dos programas curriculares, quanto da formação dos quadros do magistério e das relações presentes na escola — o exame de como estes aparecem refletidos na produção filmica.

Pretende-se com Lições com Cinema fornecer elementos para enriquecer a prática pedagógica pela possibilidade de aproveitamento diversificado de filmes de ficção, documentários, cinema de animação, programas de televisão e vídeos.

Os filmes e os livros mencionados nos textos, quando fizerem parte de nosso acervo, estão indicados com um asterisco.

Os Coordenadores

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	3
NOTA EXPLICATIVA	5
INTRODUÇÃO	9
O CINEMA DE ESTÚDIO: AS EXPERIÊNCIAS NORTE-AMERICANA E BRASILEIRA José Geraldo Couto	17
A IMAGEM E O TEMPO: FLAGRANTES DE FILMES E TRENDS Cristina Bruzzo	45
HISTÓRIA E CINEMA: A NARRATIVA UTÓPICA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO Elias Thomé Saliba	61
CRISES DA REPÚBLICA BRASILEIRA NO CINEMA (1930-1964) Antônio Penalves Rocha	83
A LINGUAGEM DA NOVA ORALIDADE — IMAGENS E SONS Milton José de Almeida	117
BIBLIOTECA FDE DE CINEMA/VÍDEO/TELEVISÃO	125

Embora a série Lições com Cinema apareça agora em novo formato, agrupando num mesmo volume textos diversos com apenas o cinema ligando variadas visões como tema central, o vínculo com os seis primeiros títulos da série fica evidente já num exame superficial. Aqui são apresentados trabalhos que, em muitos aspectos, guardam, às vezes, uma relação complementar; às vezes, uma relação de fundo, ou ambas as coisas.

Claramente complementar no caso de José Geraldo Couto; matizado nos outros, com exceção do texto de Cristina Bruzzo, ela que esteve presente no formato antigo apenas na condição de coordenadora e não, como agora, assinando também um trabalho. A seguir, esses vínculos são mais explicativos, como se verá.

Em 1992, quando se decidiu preparar um número da série Lições com Cinema que apresentasse as principais tendências do cinema ao professor supostamente leigo, verificamos que o principal da produção norte-americana ficaria de fora. Escrever sobre ela exigiria um novo número especialmente preparado, em razão de seu volume e especificidade. Foi a escolha feita pelo jornalista e historiador José Geraldo Couto em O Cinema de Estúdio: As Experiências Norte-americana e Brasileira.

São suas as palavras que seguem:

“O cinema norte-americano é, como se sabe, o mais poderoso e influente cinema do mundo. Desde o início do século e sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial (1914-18), os filmes americanos se encarregaram de difundir por todo o planeta o ‘american way of life’, bem como uma nova configuração do imaginário coletivo. Não por acaso, Hollywood, o principal centro de produção cinematográfica, passou a ser chamado de ‘fábrica de sonhos’.

Dessa fábrica saíram novos padrões de beleza, novas mitologias, novas leituras da História, novas concepções sobre as relações amorosas, novas maneiras de encarar a

moral etc. Apesar de toda essa produção de ‘novidades’, os estudiosos consideram que o papel predominante do cinema feito nos Estados Unidos, nas últimas oito ou nove décadas, foi conservador. O cinema ajudou a consolidar a democracia liberal americana e a impor os valores americanos a todo o mundo, muitas vezes esmagando, com seu imenso poder, outras maneiras de expressão cultural e política.

Hoje, esse papel de padronização e homogeneização cultural, política e estética é exercido principalmente pela televisão, mas o cinema, em especial o americano, continua sendo uma das formas mais populares de entretenimento em toda a parte, principalmente se levarmos em conta sua difusão através do vídeo e da própria televisão.

Um breve histórico de como se constituiu e se desenvolveu essa indústria tão poderosa é o objetivo deste trabalho.”.

Assim, para que se forme um panorama do principal da produção cinematográfica deste século será preciso que o usuário leia igualmente o segundo texto do nº 1 desta série, Cinema: Uma Introdução à Produção Cinematográfica, também de autoria do mesmo jornalista.

Como seria lacuna imperdoável, incluímos, na forma complementar, um breve texto que dá conta da fracassada experiência brasileira com a Companhia Vera Cruz nos anos 50.

Partindo de uma analogia aparentemente estranha entre o cinema e o trem, o texto de caráter introdutório, produzido por Cristina Bruzzo, vem traçar um breve panorama histórico dos primórdios do cinema e seus vínculos, às vezes casuais, com o que fora o símbolo do progresso e da aventura tecnológicos no século XIX. Ambos produtos da imaginação humana que, como trilhos paralelos, cortam a paisagem em desenvolvimento análogo e simultâneo.

Ao colher aqui e ali pontos de contato, o texto vai evidenciando pistas curiosas para a compreensão das imagens em movimento: no subverter do tempo, no ritmo encantatório e entorpecente

estabelecido pelo som das engrenagens ferroviárias, e pelo recorte das imagens do mundo, nos enquadramentos sucessivos oferecidos pelas janelas do trem.

Ocorre que, além da mera analogia entre desenvolvimentos distintos — o ferroviário e o cinematográfico —, o texto vai desvendar, em alguns filmes, o trem, não como eventual elemento de cenário, mas na condição de componente estrutural das narrativas, permitindo ao leitor notar que os vínculos entre o cinema e o trem vão além da exterioridade ou de mero artifício de exposição. O fascínio de um pelo outro, evidente em qualquer história que se pretenda esboçar, revela nexos profundos que este texto procura demonstrar.

Assim, o que se vai encontrar não é um trabalho de instrumentalização imediata na sala de aula, mas informações e idéias que permitem ao leitor ainda leigo uma primeira e gradativa aproximação com a arte deste século por excelência; e ao leitor iniciado, um modo de, tratando o cinema, evidenciar insuspeitadas linhas de convergências entre arte e técnica.

Estendendo o leque de temas que a série Lições com Cinema tem oferecido, o Prof. Elias Thomé Saliba vem retomar a reflexão iniciada no terceiro título desse empreendimento: A Produção do Conhecimento Histórico e Suas Relações com a Narrativa Fílmica.

Elias Thomé Saliba julgou que, diante dos dilemas existentes entre ambas as produções — a cinematográfica e a do conhecimento histórico —, um caminho interessante seria aquele que lhe era oferecido pelas tendências da historiografia contemporânea, que voltam suas preocupações para uma história cultural da sociedade em substituição à história social da cultura — esta, até recentemente, em foco preferencial. Opta por tomar como repertório temático os símbolos, as imagens, as mentalidades, o modo como os homens se compreendem e se constituem, e o que se tem chamado de a “crise das utopias”, o atual “quadro de desencanto e de esgarçamento de horizontes” visível em tantos desenhos imaginários.

Assim, tornou-se “ordem do dia” examinar com renovado rigor crítico as experiências utópicas e imaginárias. Bem, quem não se lembra de inúmeros filmes que, de um ou de outro modo, trataram as utopias?

Eis, então, o tema eleito deste texto: como o cinema talvez seja hoje a forma expressiva em que a imaginação passeia com mais desenvoltura por cortes no espaço e no tempo, por que não se debruçar sobre algumas obras significativas que, em graus variados de fabulação, representaram o futuro e as possibilidades históricas do homem presente?

Para tanto, o Prof. Elias não só examina, no plano conceitual, as dúvidas do cinema para com a literatura das narrativas utópicas, com sua ambigüidade e encantamento característicos, como também o faz rente a obras cinematográficas representativas, em conformidade, evidentemente, à dimensão desta publicação, mas com grande poder sugestivo.

Para aqueles que ainda não conhecem o outro título do autor, presente na série, fica aqui a recomendação. Embora guardem autonomia relativa entre si, não deixa de ser frutífero — e, quem sabe, necessário — ver desenvolvido naquele o que recebe, neste, um tratamento de fundo.

O texto do Prof. Antônio Penaves Rocha vem dar continuidade ao que fez parte do primeiro grupo da série Lições com Cinema (1992), intitulado O Filme: Um Recurso Didático-pedagógico no Ensino da História?, voltado preferencialmente para os professores desta disciplina.

Se, ali, o Prof. Penaves optou por fazer uma breve exposição da natureza técnica, aqui, resolveu debruçar-se sobre uma série de documentários que, em conjunto, cobrem o período de 1930 a 1964 no Brasil. Como material didático para aulas de História, devem necessariamente ter seu emprego subordinado a certos princípios, que são, como foi dito antes, detalhados no nº 2 da série, a saber: o filme fazendo história, o filme como documentário histórico e como instrumento didático.

Pareceu-lhe interessante e mais eficiente que o professor pudesse ver, aplicados na análise efetiva de sete filmes, os preceitos que desenvolveu lá e que são sintetizados aqui na forma de preâmbulo. Deste modo, a plena compreensão de suas idéias sobre o uso do cinema nas escolas supõe a leitura de ambas as publicações; o que não significa prejuízo insuperável se, por qualquer contingência, o professor se vir privado de acesso ao par considerado.

O procedimento empregado pelo autor foi, em alguns casos, partir de breve exposição de aspectos estruturais para introduzir o leitor nos temas propriamente historiográficos, apontando para trechos virtualmente didáticos dos documentários; em outros, os elementos de estrutura são pinçados à medida que lhe servem como base de argumento e exposição, assim como têm a preocupação de explicitar os meios retóricos que apresentam forte incidência sobre a formação de sentido nos filmes.

O professor tem aqui, portanto, um instrumento valioso para examinar, com os alunos, a representação de alguns eventos críticos da República brasileira. Resta a ele manter-se atento aos princípios que o norteiam e, por seus próprios meios, desenvolver a atividade que elegeu. O desejado e necessário.

Já era possível perceber no texto do Prof. Milton José de Almeida para o nº 5 da série, Cinema e Televisão: Histórias em Imagens e Som na Moderna Sociedade Oral, um forte sentido crítico em relação ao modo como a sociedade contemporânea, urbana e de massas, traveste o mundo da cultura num simulacro da interação entre falantes e ouvintes, criadores e fruidores, produtores e consumidores, a ponto de gerar, num desenho caricato, um aglomerado ruidoso de espectadores “despersonificados”, pasteurizados pela força do mercado de bens simbólicos.

A crítica do Prof. Milton se aplica, com vigor, ao universo da televisão e do cinema comercial de entretenimento evasivo, porém sobram farpas para certo cinema “bem-pensante” que não escapa também dos laços envolventes da cultura em escala industrial, que coloca com competência o produto certo no ponto de venda adequado.

Seu conceito-chave é o da nova oralidade, desenvolvido com mais atenção neste trabalho, exigindo do leitor vista zelosa sobre as passagens entre os segmentos de sua exposição. Seu estilo opera as idéias de modo concentrado e, ao avançar, vai criando relações progressivamente mais complexas, que são exigência mesmo do objeto em foco. Resulta uma visão original que mescla conceitos de fonte variada com suas próprias reflexões. Não se encontrarão com facilidade sombras conhecidas.

A nova oralidade, predicado das imagens e sons do cinema e notadamente da televisão, numa simplificação, refere-se ao processo de simulação das situações da oralidade de fato, que implica, nas palavras de Milton, “o conflito de diversas forças compondo uma significação sobre o mundo”, à maneira da Arte. O simulacro supõe inteligência especular e mecânica que age sobre verdades incapazes de compor “um todo que dê sentido ao pensamento sobre o mundo”, já que se revelam em frenéticas sucessão e superposição — uma falsa impressão de verdade portanto. A dimensão artística dos filmes, para ele, surge então apenas em alguns felizes momentos, quando são superados os efeitos funestos da nova oralidade, dentre os quais: “a impossibilidade de qualquer divergência ou intervenção no discurso do outro”. É visão polêmica. Encara, sob outro prisma, a ambigüidade essencial do cinema: arte e indústria negando-se e constituindo-se.

Apenas enquanto momento estético — o presente da projeção — é que o filme faz frente ao imaginário do espectador; e somente a partir daí é que nascem os múltiplos discursos que tomam o cinema como referente. Cinema e filme separam-se.

Se o filme for tratado como texto, o que se terá é um objeto inteiramente distinto do que comumente se designa como fala e escrita. Nem por isso dispensa-se considerá-lo como linguagem, mesmo porque o filme se faz numa sucessividade sintática de signos variados, muitos deles não especificamente cinematográficos; uma linguagem compósita enfim, que é presentificada e realizada em cada filme, em cada projeção.

Teria importância para a Educação um produto de cultura que

freqüentemente veicula uma falsa impressão de verdade, que se sujeita a contingências de mercado? É o que o Prof. Milton propõe como reflexão num texto cuja leitura supõe uma cumplicidade criativa, de co-autoria maior que a habitual. É um estímulo irrecusável.

Os Coordenadores

O CINEMA DE ESTÚDIO: AS EXPERIÊNCIAS NORTE-AMERICANA E BRASILEIRA

José Geraldo Couto¹

Dos Pioneiros à Formação da Indústria (1894-1925)

Embora os principais inventores do cinema tenham sido, reconhecidamente, os irmãos franceses Lumière — Louis-Jean (1864-1948) e Auguste (1862-1954) —, um dos grandes pioneiros no setor foi o norte-americano Thomas Alva Edison (1847-1931). Com seu quinetoscópio — uma máquina operada mediante a colocação de moedas —, ele oferecia vinte minutos de projeção contínua de imagens em movimento, já em 1894, um ano antes de os irmãos Lumière apresentarem ao mundo seu cinematógrafo. Em 1896, com o vitascópio, Edison propiciava uma projeção mais ampla das imagens, permitindo que fossem vistas por vários espectadores simultaneamente.

O aperfeiçoamento das máquinas de Edison e de Lumière fez com que, na virada do século, se formasse um grande mercado de espectadores para aquelas imagens prodigiosas — geralmente filmadas de modo documental, nas ruas, fábricas, portos e estações de trem. Nos Estados Unidos, esses espectadores se acotovelavam nos chamados *nickelodeons* — teatros onde a entrada custava um níquel —, concentrados sobretudo em Nova Iorque e em outras grandes cidades da costa Leste do país.

Além de ocasionar a formação de um mercado consumidor para o cinema, os *nickelodeons* também contribuíram para a acumulação de capital por parte dos empresários do entretenimento, que em seguida se lançariam na produção de filmes mais elaborados e mais longos.

¹ Graduado em Jornalismo e bacharel licenciado em História pela USP; exerceu o magistério de História; foi redator de *O Estado de S. Paulo*; atualmente é editor-assistente do *Caderno Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, e escreve na *Ilustrada*, deste mesmo periódico.

Nos últimos anos do século XIX, começam a surgir os primeiros filmes encenados, ou seja, os que não se limitam a fotografar cenas cotidianas. O primeiro filme de ficção — embora inspirado em fato real — digno de nota aparece em 1903: *O Grande Roubo do Trem* (The Great Train Robbery), de Edwin S. Porter.

Mas o cinema enquanto linguagem e arte narrativa só vai-se constituir mesmo a partir das inovações trazidas pelo diretor e produtor D. W. Griffith (1875-1948). Griffith, que fundou sua produtora Biograph em 1908, foi o mais importante e representativo de todos os pioneiros, reunindo em si todas as funções da realização cinematográfica: concebia, produzia, dirigia, fotografava e freqüentemente estrelava seus próprios filmes. Entre suas contribuições para a linguagem cinematográfica está a criação do *close*, do *travelling* (movimento de câmera sobre um carrinho) e da montagem paralela (que contrapõe cenas que ocorrem simultaneamente em locais diferentes).

Griffith não só praticamente criou a linguagem cinematográfica como deu ao cinema americano seus dois primeiros grandes clássicos: *Nascimento de Uma Nação* (Birth of a Nation, 1915) e *Intolerância* (Intolerance, 1916), duas superproduções espantosas para os padrões da época.

Griffith, que realizou centenas de filmes em todas as metragens, marca também a passagem do centro de produção de filmes da costa Leste americana para Los Angeles, na costa Oeste, ou, mais precisamente, para Hollywood.

Várias razões explicam o deslocamento da produção cinematográfica para Hollywood, que até o início do século XX não passava de um desolado subúrbio de Los Angeles; no entanto, três merecem destaque: a necessidade dos produtores de fugir do pagamento de *royalties* à companhia de Edison (sediada em Nova Jersey), que detinha por lei os direitos sobre a técnica cinematográfica; o clima ensolarado o ano todo naquela região da Califórnia, algo essencial numa época em que o grosso das filmagens era realizado ao ar livre; e o preço relativamente baixo dos terrenos na então deserta Hollywood.

O primeiro filme rodado em Hollywood foi *O Conde de Monte Cristo*

(The Count of Monte Cristo), do diretor Francis Boggs, em 1908. No ano seguinte, Griffith começaria também a filmar nessa cidade. Em 1909, instala-se em Hollywood a New York Picture Company, no mesmo local que será ocupado a partir de 1912 pela Keystone Comedies de Mack Sennet, e pela Republic Pictures nos anos 30. Depois desses primeiros aventureiros, começam a instalar-se em Hollywood, aos poucos, aquelas que serão as grandes companhias da fase áurea do cinema americano: a Universal, em 1915; a Fox, em 1917; a Metro, em 1917 (que será Metro-Goldwyn-Mayer a partir de 1924); a Famous Players-Lasky, em 1916 (Paramount a partir de 1925); a United Artists, em 1919.

A ocupação de Hollywood coincide com a formação e o crescimento dessas companhias produtoras, muitas delas resultado de fusões entre diversas empresas ligadas a produção, distribuição e exibição de filmes. Em meados dos anos 20, a produção hollywoodiana estará dominada por menos de uma dezena de grandes companhias: as cinco “*majors*” (“grandes”) — MGM, Fox, Paramount, Warner e RKO — e as três “*major minors*” (“grandes menores”) — Columbia, United Artists e Universal. O cinema torna-se então propriamente uma indústria, e sua realização obedece a um rígido sistema, o *studio system*.

A “Era dos Estúdios” (1925-1950)

O chamado *studio system* era um mecanismo bastante rígido para a realização de filmes segundo o gosto popular, capazes de viabilizar o retorno dos grandes investimentos das companhias em sua produção. O estúdio funcionava então como uma espécie de linha de montagem, onde diversos artistas e técnicos — escritores, diretores, fotógrafos, cenógrafos, atores, bailarinos, eletricitistas etc. — submetiam-se às ordens dos produtores, que por sua vez eram controlados de perto pelos diretores do estúdio.

Para se ter uma idéia da complexa e impessoal divisão do trabalho na produção de um filme num grande estúdio, basta lembrar que um roteiro era às vezes trabalhado por uma dezena de escritores — alguns encarregados de compor e desenvolver só um ou dois

personagens, outros especializados em diálogos, e assim por diante. O próprio diretor — que os europeus costumam considerar o “autor” do filme — era mais um assalariado que devia encaixar-se no esquema. Frequentemente, quando isto não acontecia, era substituído no meio de uma produção, o que explica por que vários filmes do período tiveram partes dirigidas por diretores diferentes. Um exemplo é ...*E o Vento Levou* (*Gone With the Wind*, 1939), que teve como diretores George Cukor, Sam Wood e Victor Fleming (que acabou ficando com o crédito final).

O sistema de estúdio estava intimamente imbricado no chamado “*star system*”, ou sistema das estrelas. Na verdade, o que atraía o público às salas de cinema eram os astros e estrelas, e cabia aos estúdios realizar produções que servissem de veículos para eles, ou seja, filmes que se adequassem ao perfil desses astros e estrelas.

Os próprios gêneros cinematográficos faziam parte dessa busca da fórmula para agradar ao público. O que acontecia, então, é que determinado estúdio se especializava em certos gêneros feitos sob medida para suas estrelas: a MGM, dramas românticos estrelados por Greta Garbo; a Universal, filmes de terror com Lon Chaney Jr.; a Warner, melodramas com Bette Davis e filmes de gângster com James Cagney; a Paramount, filmes históricos com Gloria Swanson.

Alguns diretores se adaptavam perfeitamente ao sistema, a ponto de se tornarem também parte integrante de determinadas fórmulas. É o caso de Cecil B. De Mille, com seus épicos bíblicos feitos para a Paramount; de Michael Curtiz e seus filmes de aventura para a Warner; de Frank Capra e suas comédias humanistas para a Columbia.

Mas há também exemplos opostos, de grandes talentos que tiveram sua carreira arruinada pelos estúdios. O caso mais célebre é o do austríaco Erich Von Stroheim, que teve obras-primas como *Ouro e Maldição* (1923) e *Marcha Nupcial* (1928) mutiladas e remontadas pelos produtores.

Nesse sistema industrial de realização de filmes, a figura que sobressaía era a do grande produtor, o homem que, na expressão do

escritor F. Scott Fitzgerald, tinha na cabeça “a equação completa do cinema”. O próprio Fitzgerald, em seu romance inacabado *O Último Magnata* (1940), retratou um desses poderosos, inspirado no produtor Irving Thalberg, homem forte da MGM no início dos anos 30 e uma espécie de símbolo dos anos áureos de Hollywood (hoje dá nome a um prêmio da Academia).

Essa descrição sumária do *studio system* não nos deve fazer esquecer de que houve mudanças e transformações importantes durante as décadas em que ele vigorou.

Já no final dos anos 20, dois grandes acontecimentos abalaram a indústria do cinema, obrigando-a a adaptar-se para não falir. O primeiro desses acontecimentos deu-se no interior da própria indústria: o advento do cinema sonoro. A Warner, até então uma companhia de segundo time, bem abaixo da MGM e da Paramount, antecipou-se espetacularmente no processo, apresentando o primeiro filme falado em 1927: *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), dirigido por Alan Crosland e estrelado por Al Jolson.

A introdução do som obrigou os estúdios a uma verdadeira revolução, não apenas em seus equipamentos, mas também nos gêneros, nos roteiros, no estilo de interpretação dos atores. O público queria ouvir diálogos e canções, e era preciso fornecê-los em abundância. Em decorrência dessas exigências, um novo gênero surgiu e logo tornou-se hegemônico: o musical (no cinema mudo, os gêneros predominantes eram a comédia, o épico, o *western* e o drama histórico).

Um filme que retrata com humor as trapalhadas do período de introdução do som é o musical clássico *Cantando na Chuva** (*Singin' in the Rain*, 1952), de Stanley Donen e Gene Kelly. Outro grande filme, *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, mostra com ironia e acidez o que aconteceu com aqueles que não conseguiram adaptar-se aos novos tempos e mergulharam no ostracismo. (Nele aparecem a *star* Gloria Swanson, o diretor Stroheim e o comediante Buster Keaton — todos eles liquidados com o advento do filme sonoro).

O outro grande abalo do final dos anos 20 veio de fora de Hollywood: a crise de 1929, que obrigou os estúdios a apertarem seus orçamentos, contendo o luxo das superproduções, e a aperfeiçoarem o funcionamento do “sistema”, de modo a não correr riscos. Cada vez mais, o gosto do público médio era o que determinava o formato dos filmes.

Superados os dois traumas — o do advento do som e o da crise de 29 —, em meados dos anos 30 o cinema americano voltou a ter um desempenho notável. Em 1937, por exemplo, a média de espectadores nos cinemas, por semana, era de 60 milhões. Naquele ano foram produzidos 408 filmes só pelos sete maiores estúdios (778 filmes no total). Nos anos da Segunda Guerra Mundial, a frequência ao cinema aumentou, embora tenha diminuído o número de filmes: 84 milhões de espectadores semanais em 1943, ano em que as “majors” produziram 289 filmes (427 no total). Nesses anos dourados, cada americano adulto ia em média duas vezes por semana ao cinema, algo impensável nos dias atuais.

Os anos 30 marcaram também a introdução de um rígido código moral nas produções hollywoodianas, em consequência das críticas dos setores mais conservadores da sociedade, que protestavam contra o excesso de sexo e violência nos filmes. A partir de 1933, o chamado Código Hays (de Will Hays, primeiro presidente da secretaria da MPPDA — Motion Pictures Producers and Distributors of America —, encarregada de assuntos éticos) passou a controlar a duração dos beijos, a quantidade de sangue e o vocabulário dos filmes, além dos decotes das atrizes. É a época das comédias românticas e sofisticadas de Ernst Lubitsch, que conseguia o máximo de malícia e sugestão com o mínimo de exposição.

Mas foi no início dos anos 40, já durante a guerra, que Hollywood viu surgir um dos gêneros mais característicos e influentes do cinema americano: o filme *noir*. Alimentado pela literatura policial de autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain, o filme *noir* visitava o submundo material e moral da sociedade americana, contando histórias em que um herói cínico e violento era envolvido por uma mulher traíçoeira, e percorria labirintos escuros e sórdidos. O estilo desses filmes — ambientação noturna em locais pobres como

becos e docas, cenografia despojada e mal-iluminada — tinha a ver não apenas com o tema das histórias narradas, mas também com as condições impostas aos estúdios pela economia de guerra. Os tempos não eram mais para cenários suntuosos ou coreografias espetaculares.

Ao mostrar o avesso do sonho americano, o filme *noir* de certa forma profetizou também a decadência do próprio cinema americano, um dos sustentáculos daquele sonho. E, de fato, o início dos anos 50 assistiu à agonia do período áureo de Hollywood, graças a três grandes golpes: a “caça às bruxas” macarthista, a lei antitruste e a televisão.

Decadência e Desarticulação dos Estúdios (1950-1978)

A Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética logo após a Segunda Guerra Mundial teve consequências desastrosas para o cinema norte-americano. A campanha anticomunista movida pelo senador republicano Joseph MacCarthy, principalmente entre 1950 e 1953, atingiu em cheio os meios cinematográficos, levando dezenas de cineastas, atores e roteiristas a figurarem na chamada “lista negra” dos estúdios. Muitos deles chegaram a ser presos e outros tiveram de prestar depoimento ao Comitê de Atividades Antiamericanas do Senado, delatando companheiros. Não foram poucos os que — como Joseph Losey, por exemplo — foram obrigados a abandonar o país para continuar a trabalhar, ou os que tiveram de escrever roteiros com pseudônimos, como Dalton Trumbo. Outros tiveram de recorrer a “testas-de-ferro” que assumissem a autoria de seus argumentos e roteiros, situação descrita no filme *Testa de Ferro por Acaso*, dirigido em 1976 por Martin Ritt e estrelado por Woody Allen.

Um golpe ainda mais sério sofreram os grandes estúdios no início dos anos 50. Em 1951, com a entrada em vigor de uma lei contra os trustes e oligopólios, as grandes companhias — que até então controlavam a produção, a distribuição e a rede de exibição de filmes — tiveram de ser desmembradas.

Grande parte do poder das “majors” baseava-se justamente no controle da distribuição e da exibição de seus filmes. Para se ter uma idéia dessa relação, basta lembrar que, no início dos anos 40, as cinco

maiores companhias detinham o controle sobre mais de três mil salas de cinema em todo o país (cerca de 20% do total), geralmente as maiores e mais bem-localizadas nos grandes centros urbanos. Isso garantia ao estúdio uma grande vantagem: quando o filme ficava pronto, ele já contava com uma rede de centenas de cinemas para exibi-lo. As companhias menores, que não possuíam salas exibidoras, tinham de se contentar em fornecer filmes para completar o programa duplo dos cinemas controlados pelas “majors”. Eram os chamados filmes “B”, exibidos antes do filme principal. Com orçamentos apertados e pouco tempo para filmagem, as produções “B” eram na realidade uma verdadeira escola de cinema, valorizada hoje por cineastas como Steven Spielberg e Martin Scorsese.

Mas o golpe decisivo que os anos 50 trariam para o cinema americano seria a difusão espetacular da televisão por todo o país. Em 1950, 9% dos lares americanos possuíam aparelho de TV. No ano seguinte, essa porcentagem saltou para 24%. No final da década, a televisão estava em 86% das casas norte-americanas. Dos 84 milhões de espectadores semanais de meados dos anos 40, a frequência aos cinemas caiu para 32 milhões em 1959.

Depois de um momento de completo desespero e imobilidade, a indústria cinematográfica reagiu da maneira mais óbvia: associando-se à televisão. A Universal saiu na frente, começando a produzir telefilmes e séries já em 1955. Nesse processo de adaptação, quem mais sofreu foram as grandes com estrutura menos flexível, mais suntuosa, como a Paramount e, principalmente, a MGM.

Claro que a decadência do cinema nos anos 50 foi relativa. Nessa década, o veterano John Ford realizou duas de suas maiores obras-primas, *Depois do Vendaval* (The Quiet Man, 1952) e *Rastros de Ódio** (The Searchers, 1956). Outro veterano, Alfred Hitchcock, viveu uma de suas fases mais férteis, com filmes como *Pacto Sinistro* (Strangers on a Train, 1951), *Janela Indiscreta** (Rear Window, 1954) e *Um Corpo Que Cai* (Vertigo, 1958). Alguns cineastas como Elia Kazan e Billy Wilder, surgidos na década anterior, também viveram suas fases de ouro nos anos 50. Outros de grande personalidade se firmaram, como Nicholas Ray e Samuel Fuller. E astros como Marlon Brando, Marilyn Monroe, James Dean e Montgomery Clift foram revelados.

Mas os estúdios já não detinham, como antes, a fórmula do cinema de entretenimento, e eram obrigados a abrir brechas para produtores e cineastas independentes. No biênio 1956-1957, por exemplo, a Columbia produziu 18 filmes e cedeu suas instalações e sua distribuidora para 42 produções independentes. A Warner abrigou a produção de 21 filmes independentes e produziu apenas oito.

Se por um lado o resultado dessa nova situação não foi dos melhores para a indústria, por outro trouxe uma grande renovação do ponto de vista da linguagem e dos temas tratados por Hollywood, que preparou o terreno para o “novo realismo” que imperou no cinema americano dos anos 60 e 70.

O realismo urbano de filmes como *Cidade Nua* (Naked City, 1948), de Jules Dassin, *Sindicato de Ladrões* (On the Waterfront, 1954), de Elia Kazan, e *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray, contrastava com as fantasias idílicas apresentadas por Hollywood em outras épocas, e ao mesmo tempo antecipava o cinema violento e “sujo” que surgiria nas décadas seguintes pelas mãos de cineastas como Sidney Lumet, Sam Peckinpah, Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Coppola, Dennis Hopper, Mike Nichols, Michael Cimino e outros. Um filme marginal no tema e na forma como *Sem Destino** (Easy Rider, 1969), de Hopper, seria inimaginável na “era dos estúdios”, e mais inimaginável ainda que ele pudesse fazer sucesso — embora os padrões do que seja sucesso tenham baixado muito entre as décadas de 40 e 60, em termos de número de espectadores.

A verdade é que a efervescência do cinema independente nos anos 60 e 70 só atingiu uma parcela limitada do público que costumava ir aos cinemas. Aliás, o número de salas de exibição nunca foi tão baixo como nos anos 60. Em 1967, havia nos Estados Unidos 13.200 cinemas — 10.000 a menos do que em 1929.

Em meados da década de 70, a indústria cinematográfica tentou reagir à concorrência desigual da TV, lançando mão dos chamados filmes-catástrofes como *Inferno na Torre* (Fowring Inferno, de John Guillermin e Irwin Allen) e *Terremoto* (Earthquake, de Mark Robson) — ambos de 1974 —, conjugados a uma série de inovações na

projeção (som estéreo, *sensurround*, 3ª dimensão etc.). Além disso, os proprietários de cinema passaram a reformar os antigos palácios de exibição — alguns com capacidade para milhares de espectadores —, construindo em seu lugar salas menores, com uma oferta diversificada de programas — algo como o cine Belas Artes, em São Paulo.

Todas essas medidas revelaram-se apenas paliativas na tentativa de deter a perda de espectadores para a televisão. A indústria cinematográfica começou a esboçar uma recuperação somente no final da década de 70, graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a volta do cinema de aventuras em novas bases e a associação com o mercado de vídeo.

Convivência Pacífica com a TV e o Vídeo (1978 -)

Embora o cinema seja uma indústria e, mesmo enquanto forma de expressão estética, uma atividade coletiva, é possível dizer que dois criadores foram responsáveis por uma pequena revolução no cinema norte-americano nas últimas décadas: Steven Spielberg e George Lucas. Ambos cinéfilos desde a infância, formaram-se em faculdades de Cinema e souberam conciliar como ninguém as novas conquistas tecnológicas com a velha fantasia hollywoodiana.

Numa época em que o público se infantilizou, graças, em grande parte, à televisão, Spielberg e Lucas mostraram-se capazes de tirar vantagem dessa carência generalizada de fantasia e de dar a Hollywood aquilo que ela havia perdido: uma mitologia. Não por acaso, seis dos dez filmes de maior bilheteria de todos os tempos têm a assinatura de um dos dois, como produtores ou diretores. Além de criarem as duas séries de maior sucesso das últimas décadas — *Indiana Jones** e *Guerra nas Estrelas* —, Spielberg e Lucas ainda patrocinaram um grupo de jovens e talentosos diretores — dentre eles Joe Dante, Robert Zemeckis e Ron Howard — e ajudaram a criar um novo padrão técnico para os filmes de aventura e ficção científica com suas produtoras Amblin (Spielberg) e Industrial Light and Magic (Lucas).

Na esteira dos fenômenos de bilheteria produzidos pelos dois é que puderam vir depois séries como *Batman*, *Aliens* e *O Exterminador do Futuro* — todos filmes adaptados a uma época de infantilização do público e de anseio por grandes espetáculos.

Outra revolução ocorrida no período foi a difusão dos aparelhos de videocassete, vista primeiramente como mais uma ameaça ao mercado cinematográfico. Na verdade, esse processo é contraditório. Se por um lado o vídeo afasta de fato do cinema muitos espectadores, que preferem ver o filme em casa, por outro a possibilidade de vender um filme para o mercado videográfico diminui o risco de perder dinheiro em sua produção. Paradoxalmente, portanto, uma grande companhia pode arriscar mais — em termos de temática e linguagem — na produção de um filme, pois mesmo que ele não vá bem na bilheteria poderá recuperar o investimento ao ser negociado em vídeo. É essa circunstância que cria brechas para o surgimento de novas experiências cinematográficas e mesmo de novos talentos no interior do cinema americano, como Tim Robbins e Hal Hartley, para citar dois exemplos em evidência.

Ao mesmo tempo, os estúdios e companhias de Hollywood estão hoje, em sua maioria, sob controle de grandes corporações como a Coca-Cola (Columbia) ou de firmas japonesas. Como mostra o filme *O Jogador* (*The Player*, 1992), de Robert Altman, quem “manda” de fato na indústria cinematográfica pouco entende do assunto. Roteiros são feitos a partir de pesquisas de opinião pública, finais de filmes são mudados a partir de exposições especiais para um público convidado, elencos são impostos pelas empresas patrocinadoras. O cinema é, mais do que nunca, um negócio como outro qualquer. Mas o próprio *O Jogador* é uma prova de que, em certas circunstâncias, ainda é possível produzir arte dentro dessa indústria. Mesmo que ninguém mais, individualmente, tenha na cabeça “a equação completa do cinema”.

A Experiência Brasileira: Companhia Vera Cruz

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em São Paulo no final de 1949, representou o sonho brasileiro de criar um cinema de

grande produção, nos moldes do que se fazia em Hollywood e em alguns países europeus. Sua criação foi fruto do mesmo movimento de busca de afirmação cultural da burguesia paulista que havia resultado no nascimento do Museu de Arte Moderna (MAM) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

À frente do empreendimento estavam os empresários Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, e um grupo de artistas ligados ao TBC, como o diretor e ator Adolfo Celi e as atrizes Tônia Carrero e Maria Della Costa. Vários cenógrafos, iluminadores e técnicos do TBC foram também incorporados ao projeto.

Por sugestão do crítico Almeida Salles, um de seus fundadores, foi contratado como produtor-geral da Companhia o cineasta Alberto Cavalcanti, que havia trabalhado durante décadas na Europa e fora um dos expoentes da chamada “vanguarda inglesa”. Cavalcanti foi o responsável pela vinda, para os quadros da Vera Cruz, de profissionais europeus de primeiro time, como o diretor Tom Payne, o fotógrafo Chick Fowle, os montadores Oswald Haffenrichter e Rex Endsleigh, dentre muitos outros.

Para a instalação dos estúdios da Companhia, foi adquirido no final de 1949 um terreno de 30.000m² em São Bernardo do Campo, nos arredores de São Paulo. Menos de um ano depois, a área construída do estúdio já era superior a 4.000m². Em 1951, a Vera Cruz anexou ao seu terreno uma área de 140.000m², e no ano seguinte a área construída atingia 101.000m². Os equipamentos adquiridos, entre câmeras, material de som e trucaagem, eram os mais modernos e sofisticados da época.

Esse rápido crescimento físico da Companhia correspondia ao ritmo febril com que eram anunciadas e realizadas suas primeiras produções — *Caiçara* (1950), *Terra É Sempre Terra* (1951), *Ângela* (1951) — e ao estardalhaço com que a empresa divulgava a contratação de suas estrelas. A imprensa paulista colaborou muito nesse processo de criação de uma espécie de “*star system*” brasileiro. A contratação de Anselmo Duarte e o lançamento de estrelas como Eliana Lage e Marisa Prado eram tratados como assunto de primeira página.

Durante sua fase áurea, entre 1949 e 1954, a Vera Cruz produziu, além de alguns documentários, 18 filmes de longa metragem. Apesar da acusação de convencionalismo e academicismo que pesa sobre a maior parte da produção da Companhia, alguns clássicos da cinematografia brasileira foram produzidos por ela. Os dois exemplos mais indiscutíveis são *O Cangaceiro** (1953), de Lima Barreto, primeiro filme brasileiro a ser premiado em Cannes, e *Floradas na Serra* (1954), de Luciano Salce, o “canto do cisne” da Companhia. Mas merecem destaque também as comédias protagonizadas por Mazzaropi — *Sai da Frente* (1952), *Nadando em Dinheiro** (1953), *Candinho* (1954) —, a biografia romanceada de Zequinha de Abreu *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952) e melodramas como *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, 1951), *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952) e *Veneno* (Gianni Pons, 1952).

Em meados da década de 50, a Vera Cruz começou a sucumbir ao próprio peso de suas ambições. As dívidas e prejuízos contraídos nos “anos loucos” de sua implantação e afirmação acabaram por levar a empresa à falência. Em 1954, a Companhia foi encampada pelo Banco do Estado de São Paulo, que, para fugir ao contrato de exclusividade que a Vera Cruz mantinha com a Columbia para a distribuição de seus filmes, criou a companhia paralela Brasil Filmes. Esta, sob a direção de Abílio Pereira de Almeida, continuava a usar os estúdios da Vera Cruz em São Bernardo e foi responsável pelo surgimento de novos cineastas de talento, dentre os quais Walter George Dürst, Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora.

A partir de então, a Vera Cruz manteve-se apenas como estúdio alugado por outras produtoras. Suas instalações — utilizadas mais recentemente para a realização de filmes publicitários — serviram, pela última vez, de cenário para um longa-metragem, quando em fins de 1992, Ugo Giorgetti filmou seu *Sábado*. Depois disso, a área do estúdio foi transformada em centro cultural do município de São Bernardo.

A experiência fugaz e o final melancólico da Vera Cruz talvez estejam ligados a um certo anacronismo de seu projeto. Quando ela foi criada, os modelos em que se inspirava — o *studio system* de Hollywood, a grandiosidade de Cinecittà — já estavam em plena crise em seus

próprios países de origem. Nos Estados Unidos, a concorrência da TV e o fim do truste cinematográfico impuseram uma escala mais modesta de produção. Na Itália, a filmagem crua do Neo-realismo tornava obsoletas as produções pomposas e ornamentais.

No Brasil, a crítica do modelo Vera Cruz de cinematografia seria realizada na prática pelos jovens diretores do Cinema Novo, com sua proposta de “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”. Passado, porém, o furor iconoclasta de Glauber Rocha e seus companheiros, é possível hoje apreciar com maior distanciamento e equilíbrio a qualidade dos filmes produzidos pela Companhia, muitos dos quais estão disponíveis em vídeo.

Filmes da Vera Cruz em Vídeo

Caiçara (1950). Direção: Adolfo Celi. Com Eliane Lage, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio. Globo Vídeo.

*O Cangaceiro** (1953). Direção: Lima Barreto. Com Milton Ribeiro, Alberto Ruschel, Vanja Orico. Globo Vídeo.

Floradas na Serra (1954). Direção: Luciano Salce. Com Cacilda Becker, Jardel Filho, Ilka Soares. Globo Vídeo.

*Nadando em Dinheiro** (1953). Direção: Abílio Pereira de Almeida. Com Mazzaropi, Ludi Veloso, Vicente Leporace, Liana Duval. Globo Vídeo.

Uma Pulga na Balança (1953). Direção: Luciano Salce. Com Waldemar Wey, Gilda Nery, Paulo Autran. Globo Vídeo.

Sai da Frente (1952). Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Com Mazzaropi, Leila Parisi, Ludi Veloso. Globo Vídeo.

Tico-Tico no Fubá (1952). Direção: Adolfo Celi. Com Anselmo Duarte, Tônia Carrero, Ziembinski, Marisa Prado. Globo Vídeo.

Filmografia Básica

Para se compreender melhor a história do cinema americano, nada melhor que ver filmes. Alguns dos mais essenciais estão listados a seguir, divididos por épocas.

• Dos pioneiros à formação da indústria

O Nascimento de Uma Nação (Birth of a Nation, 1915), de David W. Griffith.

*Intolerância** (Intolerance, 1916), de David W. Griffith.

*O Garoto** (The Kid, 1921), de Charles Chaplin.

Ouro e Maldição (Greed, 1923), de Erich Von Stroheim.

Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments, 1923), de Cecil B. De Mille, que o refilmou em 1956.

*Em Busca do Ouro** (The Gold Rush, 1925), de Charles Chaplin.

• A “Era dos Estúdios”

O Cantor de Jazz (The Jazz Singer, 1927), de Alan Crosland.

Broadway Melody (The Broadway Melody, 1929), de Harry Beaumont, primeiro musical a ganhar o *Oscar* de melhor filme, criado no ano anterior.

Frankenstein (idem, 1931), de James Whale.

Grande Hotel (idem, 1932), de Edmund Goulding.

Scarface — A Vergonha de Uma Nação (Scarface: The Shame of the Nation, 1932), de Howard Hawks.

Aconteceu Naquela Noite (It Happened One Night, 1934), de Frank Capra.

O Picolino (Top Hat, 1935), de Mark Sandrich.

A Dama das Camélias (Camille, 1936), de George Cukor.

Uma Noite na Ópera (A Night at the Opera, 1935), de Sam Wood.

Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the 7 Dwarfs, 1937), de Walt Disney.

Do mundo Nada se Leva (You Can't Take it With You, 1938), de Frank Capra.

No Tempo das Diligências (Stagecoach, 1939), de John Ford.

*O Mágico de Oz** (The Wizard of Oz, 1939), de Victor Fleming.

*...E o Vento Levou** (Gone With the Wind, 1939), de Victor Fleming.

Rebecca, a Mulher Inesquecível (Rebecca, 1940), de Alfred Hitchcock.

Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles.

As Vinhas da Ira (Grapes of Wrath, 1940), de John Ford.

Soberba (The Magnificent Ambersons, 1942), de Orson Welles.

*Casablanca** (idem, 1942), de Michael Curtiz.

qua Macabra (The Maltese Falcon, 1941), de John Huston.

A Sombra de Uma Dúvida (Shadow of a Doubt, 1943), de Alfred Hitchcock.

À Meia-Luz (Gaslight, 1944), de George Cukor.

Pacto de Sangue (Double Indemnity, 1945), de Billy Wilder.

Paixão de Fortes (My Darling Clementine, 1946), de John Ford.

A Felicidade Não se Compra (It's a Wonderful Life, 1946), de Frank Capra.

A Dama de Shanghai (The Lady from Shanghai, 1946), de Orson Welles.

À Beira do Abismo (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks.

Desfile de Páscoa (Easter Parade, 1948), de Charles Walters.

Fúria Sangüinária (White Heat, 1949), de Raoul Walsh.

A Malvada (All About Eve, 1950), de Joseph L. Mankiewicz.

Crepúsculo dos Deuses (Sunset Boulevard, 1950), de Billy Wilder.

• **Decadência: a desarticulação dos estúdios**

Pacto Sinistro (Strangers on a Train, 1951), de Alfred Hitchcock.

*Cantando na Chuva** (Singin' in the Rain, 1952), de Gene Kelly e Stanley Donen.

O Maior Espetáculo da Terra (The Greatest Show on Earth, 1952), de Cecil B. De Mille.

A Um Passo da Eternidade (From Here to Eternity, 1953), de Fred Zinnemann.

Os Brutos Também Amam (Shane, 1953), de George Stevens.

Johnny Guitar (idem, 1954), de Nicholas Ray.

O Pecado Mora ao Lado (The Seven Year Itch, 1953), de Billy Wilder.

*Rastros de Ódio** (The Searchers, 1956), de John Ford.

*Janela Indiscreta** (Rear Window, 1954), de Alfred Hitchcock.

Sindicato de Ladrões (On the Waterfront, 1954), de Elia Kazan.

Vidas Amargas (East of Eden, 1955), de Elia Kazan.

Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955), de Nicholas Ray.

Assim Caminha a Humanidade (Giant, 1956), de George Stevens.

A Marca da Maldade (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles.

Um Corpo Que Cai (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock.

Ben-Hur (idem, 1959), de William Wyler.

Quanto Mais Quente Melhor (Some Like it Hot, 1959), de Billy Wilder.

Psicose (Psycho, 1960), de Alfred Hitchcock.

Spartacus (idem, 1960), de Stanley Kubrick.

Amor, Sublime Amor (West Side Story, 1961), de Robert Wise.

Desafio à Corrupção (The Hustler, 1961), de Robert Rossen.

O Homem Que Matou o Facinora (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962), de John Ford.

Hatari (idem, 1962), de Howard Hawks.

Clamor do Sexo (Splendor in the Grass, 1961), de Elia Kazan.

Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's, 1961), de Blake Edwards.

Doutor Fantástico (Dr. Strangelove, 1964), de Stanley Kubrick.

O Homem do Prego (The Pawnbroker, 1965), de Sidney Lumet.

Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde, 1967), de Arthur Penn.

*A Primeira Noite de Um Homem** (The Graduate, 1967), de Mike Nichols.

Bullit (idem, 1968), de Peter Yates.

*2001: Uma Odisséia no Espaço** (2001: A Space Odyssey, 1968), de Stanley Kubrick.

O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, 1968), de Roman Polanski.

*Sem Destino** (Easy Rider, 1969), de Dennis Hopper.

Perdidos na Noite (Midnight Cowboy, 1969), de John Schlesinger.

Butch Cassidy (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1970), de Georges Roy Hill.

*A Noite dos Desesperados** (They Shoot Horses, Don't They?, 1970), de Sidney Pollack.

M.A.S.H. (idem, 1970), de Robert Altman.

O Poderoso Chefão (The Godfather, 1972), de Francis F. Coppola.

Loucuras de Verão (American Graffiti, 1973), de George Lucas.

*A Última Sessão de Cinema** (The Last Picture Show, 1971), de Peter Bogdanovich.

Tubarão (Jaws, 1975), de Steven Spielberg.

*Laranja Mecânica** (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick.

*Um Estranho no Ninho** (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975), de Milos Forman.

Um Dia de Cão (Dog Day Afternoon, 1975), de Sidney Lumet.

Taxi Driver — Motorista de Táxi (Taxi Driver, 1976), de Martin Scorsese.

Guerra nas Estrelas (Star Wars, 1977), de George Lucas.

Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters of the Third Kind, 1977), de Steven Spielberg.

O Franco Atirador (The Deer Hunter, 1978), de Michael Cimino.

Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall, 1977), de Woody Allen.

• Convivência pacífica com a TV e o vídeo

*Apocalypse Now** (idem, 1979), de Francis Ford Coppola.

Alien — O oitavo Passageiro (Alien, 1979), de Ridley Scott.

*Os Caçadores da Arca Perdida** (Raiders of the Lost Ark, 1981), de Steven Spielberg.

*ET — O Extraterrestre** (ET — The Extraterrestrial, 1982), de Steven Spielberg.

Touro Indomável (Raging Bull, 1980), de Martin Scorsese.

O Fundo do Coração (One from the Heart, 1982), de Francis F. Coppola.

Tootsie (idem, 1982), de Sydney Pollack.

O Reencontro (The Big Chill, 1983), de Lawrence Kasdan.

De Volta Para o Futuro (Back to the Future, 1985), de Robert Zemeckis.

Amadeus (idem, 1984), de Milos Forman.

Hannah e Suas Irmãs (Hannah and Her Sisters, 1986), de Woody Allen.

Bibliografia Básica

FINLER, Joel W. *The Hollywood story*. Nova Iorque: Octopus Books, [s. d.].

FITZGERALD, Scott. *O último magnata*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [s. d.].

FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes**. São Paulo: Companhia das Letras, [s. d.].

HOLLYWOOD, Glória e decadência. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [s. d.].

MORDEN, Ethan. *The Hollywood studios: house style in the golden age of the movies*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, [s. d.].

ROYOT, Daniel. *Hollywood*. Paris: Presses Universitaires de France, [s. d.]. (Col. "Que sais-je?").

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, [s. d.].

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, [s. d.].

Relação dos Diretores Mencionados Mais Conhecidos

ALMEIDA, Abílio Pereira de (1906-1977). Produtor, diretor, ator e roteirista brasileiro, de formação teatral. Foi muito ligado a Mazzaropi.

Autor de *Ângela* (1951), *Nadando em Dinheiro** (1952), *Candinho* (1953).

ALTMAN, Robert (1925-). Diretor americano celebrizado nos anos 70 pela crítica européia. Caracteriza-se por pesquisa constante de formas. Dirigiu *Nashville* (1976), *Popeye** (1980) e *O Exército Inútil** (1983), dentre outros.

BIÁFORA, Rubem (1922-). Crítico e diretor de cinema brasileiro de sólida formação teórica. Autor de *Ravina* (1957-1958), *O Quarto* (1967), *A Casa das Tentações* (1973-1975).

BOGGS, Francis. Diretor pioneiro do cinema americano, foi quem pela primeira vez filmou em Hollywood, onde foram realizadas partes das filmagens de *O Conde de Monte Cristo* (1908).

CAPRA, Frank (1897-1992). Célebre realizador do cinema americano, de origem italiana. Sua obra caracteriza-se pelo otimismo e fé no ser humano. Autor de *O Galante Mr. Deeds* (1936), *A Mulher Faz o Homem* (1939), dentre outros.

CAVALCANTI, Alberto (1897-1982). Cineasta brasileiro de prestígio e carreira internacionais, das maiores contribuições ao nosso cinema em todos os setores do ofício. Dirigiu *Nas Garras da Fatalidade* (1946-1947), *O Príncipe Regente* (1947), *Simão, o Caolho* (1952), dentre muitos outros.

CELI, Adolfo (1922-1986). Diretor e ator de cinema italiano, realizou alguns de nossos filmes mais conhecidos como *Caiçara* (1950), *Tico-Tico no Fubá* (1951), *O Alibi* (1968).

CIMINO, Michael (1943-). Diretor e roteirista do cinema americano contemporâneo. Dirigiu *O Portal do Paraíso* (1980), *O Franco Atirador* (1978), *O Ano do Dragão* (1985), dentre outros.

COPPOLA, Francis Ford (1939-). Conhecido diretor-roteirista do cinema americano, celebrizado pela série *O Poderoso Chefão*. Tem tido altos e baixos em sua carreira em razão de dificuldades econômicas. Dirigiu *A Conversação** (1974), *Apocalypse Now** (1979), *Cotton Club* (1984), dentre outros.

CROSLAND, Alan (1894-1936). Diretor e produtor americano. Sua importância está em ter realizado o primeiro filme sonoro. Dirigiu *O Cantor de Jazz* (1927), *Don Juan* (1926), *O Alibi de Meia-Noite* (1934), dentre outros.

CUKOR, George (1899-1982). Célebre diretor norte-americano, mestre da comédia sofisticada. Dirigiu *Nasce Uma Estrela* (1954), *Ricas e Famosas* (1981), *Fatalidade* (1947), dentre outros.

CURTIZ, Michael (1888-1962). Conhecido diretor do cinema americano, de origem húngara. Considerado um técnico do cinema de ação e aventura. Autor de *Casablanca** (1942), *Capitão Blood* (1935), *O Cantor de Jazz* (1953), dentre outros.

DANTE, Joe (1948-). Diretor do cinema americano contemporâneo, surgido dos filmes “B”. Celebrizou-se por filmes que misturam suspense, terror e humor. Dirigiu *Gritos de Horror* (1980), *Gremlins** (1984), *Viagem Insólita** (1987), dentre outros.

DASSIN, Jules (1911-). Diretor americano, a vítima mais conhecida do macarthismo. Dirigiu *Cidade Nua* (1948), *Sombras do Mal* (1950), *Nunca aos Domingos* (1959), dentre outros.

DE MILLE, Cecil B. (1881-1959). Célebre diretor e produtor americano, considerado mestre do “cinema bíblico”. Dirigiu *Sansão e Dalila* (1949), *As Cruzadas* (1935), *Os Dez Mandamentos* (1955), dentre muitos outros.

DONEN, Stanley (1924-). Dos mais conhecidos diretores americanos de filmes musicais. Dirigiu *Sete Noivas Para Sete Irmãos* (1954), *Cinderela em Paris* (1956), *Charada* (1963), dentre outros.

DÜRST, Walter George (1922-). Diretor-roteirista brasileiro de cinema e televisão. Foi também crítico de cinema, autor de *O Sobrado* (1955) e *Paixão de Gaúcho* (1957).

FLEMING, Victor (1883-1949). Diretor americano celebrizado por *...E o Vento Levou** (1939), embora não tenha sido seu único diretor responsável. Dirigiu *O Mágico de Oz** (1939), *O Médico e o Monstro* (1941), *Joana D'Arc* (1948), dentre outros.

FORD, John (1895-1973). Segundo alguns críticos e historiadores, o maior cineasta americano “de todos os tempos”. Deu respeitabilidade artística ao faroeste. Dirigiu *No Tempo das Diligências* (1939), *Ao Rufar dos Tambores* (1939), *Rastros de Ódio** (1956), dentre muitos outros.

FULLER, Samuel (1912-). Diretor americano de filmes “B”, muito admirado pela crítica francesa. Dirigiu *A Dama de Preto* (1952), *Mortos Que Caminham* (1961), *Agonia e Glória* (1980), dentre outros.

GIORGETTI, Ugo (1942-). Diretor-roteirista brasileiro, hoje ligado ao cinema publicitário. Dirigiu *Quebrando a Cara* (1977-1986), *Jogo Duro* (1985) e *Festa* (1988).

GRIFFITH, David Wark (1875-1948). Diretor americano considerado o criador da linguagem cinematográfica baseada na montagem. Foi um autodidata. Dirigiu *O Nascimento de Uma Nação* (1915), *Intolerância** (1916) e *Corações do Mundo* (1919), dentre muitos outros.

HITCHCOCK, Alfred (1899-1980). Célebre diretor inglês considerado o mestre do suspense, realizou *Festim Diabólico** (1948), *Janela Indiscreta** (1954), *Um Corpo Que Cai* (1958), dentre outros.

HOPPER, Dennis (1936-). Ator e diretor do cinema americano contemporâneo que se celebrou com *Sem Destino** (1969). Dirigiu ainda *As Cores da Violência** (1987), dentre outros.

KAZAN, Elia (1909-). Importante diretor do cinema americano, nascido em Constantinopla. Dirigiu *Viva Zapata* (1952), *Vidas Amargas* (1955) e *Um Rosto na Multidão* (1957), dentre outros.

KELLY, Gene (1912-1992). Célebre bailarino, ator, coreógrafo e diretor cinematográfico americano. Trabalhou em *Sinfonia de Paris* (1951), *Cantando na Chuva** (1952), dentre outros.

KHOURI, Walter Hugo (1929-). Dos mais importantes diretores do cinema brasileiro. É autor completo de seus filmes, escrevendo o

roteiro, fazendo a câmera, dirigindo e orientando a montagem. Dirigiu *O Palácio dos Anjos* (1970), *Paixão e Sombras* (1976-1977), *Amor Estranho Amor* (1982), dentre outros.

LOSEY, Joseph (1909-1984). Diretor americano colocado na lista negra e proibido de trabalhar na América por razões ideológicas. Dirigiu *Casa de Bonecas* (1973), *O Mensageiro** (1971), *Modesty Blaise* (1966), dentre outros.

LUCAS, George (1944-). Diretor do cinema americano contemporâneo, mais conhecido como bem-sucedido empresário e produtor de cinema. Dirigiu *THX 1138* (1970), *Loucuras de Verão* (1973), *Guerra nas Estrelas* (1977).

LUMET, Sidney (1924-). Importante diretor do cinema americano contemporâneo. Dirigiu *Rede de Intrigas* (1976), *Armadilha Mortal* (1982), *A Manhã Seguinte* (1986), dentre outros.

LUMIÈRE, Louis (1864-1948), Auguste (1862-1954). Franceses inventores do cinematógrafo, principalmente o primeiro (Louis).

NICHOLS, Mike (1931-). Diretor do cinema americano contemporâneo, de origem alemã, oriundo do teatro e com produção relativamente pequena. Dirigiu *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* (1966), *A Primeira Noite de Um Homem** (1967), *Ânsia de Amar* (1971), dentre outros.

PAYNE, Tom (1914-). Diretor do cinema brasileiro de origem argentina, com experiência nos estúdios ingleses. Um dos primeiros diretores estrangeiros a chegar à Vera Cruz. Dirigiu *Terra É Sempre Terra* (1950), *Sinhá-Moça* (1952-1953), *Arara Vermelha* (1956).

PECKINPAH, Sam (1926-1984). Diretor americano conhecido pela violência de seus filmes. Dirigiu *Meu Ódio Será Sua Herança* (1969), *Sob o Domínio do Medo* (1971), *Comboio* (1978), dentre outros.

PORTER, Edwin S. (1870-1941). Principal pioneiro do cinema americano, realizou o primeiro grande “western”, *Assalto e Roubo a Um Trem* (1903). Autor de *A Cabana do Tio Tom* (1902), dentre outros.

RAY, Nicholas (1911-1979). Diretor do cinema americano muito admirado pela crítica francesa. Seus filmes se caracterizam por personagens individualistas, melancólicos e desajustados. Dirigiu *Johnny Guitar* (1954), *Juventude Transviada* (1955), *Jornada Tétrica* (1958), dentre outros.

RITT, Martin (1920-). Diretor americano de certo talento, mas desprezado pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood. Dirigiu *O Espião Que Saiu do Frio* (1966), *A Grande Esperança Branca* (1970), *Testa de Ferro Por Acaso* (1976), dentre outros.

ROBBINS, Tim. Jovem ator e diretor do cinema americano contemporâneo, de grande talento; foi revelado em 1992. Trabalhou em *O Jogador* (1992) de Robert Altman e dirigiu *Bob Roberts* (1992).

ROCHA, Glauber (1939-1981). O mais célebre diretor de cinema brasileiro, ligado ao Cinema Novo e polemista entusiasmado. Dirigiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Barravento* (1960-1961) e *Terra em Transe** (1966), dentre outros.

SCORSESE, Martin (1942-). Famoso diretor do cinema americano contemporâneo, revelado nos anos 70. Seus filmes possuem temática variada: musical, boxe, imigrantes, violência urbana etc. Dirigiu *Alice Não Mora Mais Aqui* (1974), *Taxi Driver — Motorista de Táxi* (1976), *Touro Indomável* (1980), dentre outros.

SENNET, Mack (1880-1960). Diretor, produtor e ator americano. O maior produtor de comédias do cinema mudo. Descobriu Buster Keaton e Gloria Swanson, dentre outros.

SPIELBERG, Steven (1947-). O mais popular e bem-sucedido diretor e produtor do cinema americano contemporâneo. Sinônimo de

diversão garantida, à maneira de Disney. A maioria de seus filmes tem como temática a infância. Dirigiu *Os Caçadores da Arca Perdida** (1981), *ET — O Extraterrestre** (1982), *Império do Sol** (1987), dentre outros.

STROHEIM, Erich Von (1885-1957). Diretor, roteirista e ator austríaco de carreira internacional. Dirigiu *A Viúva Alegre* (1925), *Ouro e Maldição* (1923), *Marcha Nupcial* (1928), dentre outros.

WILDER, Billy (1906-). Célebre diretor americano de filmes com fortes doses de cinismo e mordacidade. Dirigiu *Farrapo Humano* (1945), *Se Meu Apartamento Falasse* (1960), *A Primeira Página* (1974), dentre outros.

WOOD, Sam (1883-1949). Diretor americano de origem inglesa. Dirigiu *Uma Noite no Cairo* (1933), *Em Cada Coração Um Pecado* (1942), *Trágica Decisão* (1949), dentre outros.

ZEMECKIS, Robert (1952-). Diretor do cinema americano dos anos 80, discípulo de Steven Spielberg. Dirigiu *De Volta Para o Futuro* (1985), *Uma Cilada Para Roger Rabbit* (1988)*, dentre outros.

A IMAGEM E O TEMPO: FLAGRANTES DE FILMES E TRENS

Cristina Bruzzo¹

Nada se parece mais com um filme do que o trem. Frase de efeito ou comparação bizarra? Nem uma nem outra coisa. Apenas uma tentativa de ressaltar algumas coincidências que ajudam a ter um entendimento das imagens em movimento. Não se pretende qualquer explicação definitiva, apenas levantar pistas que levam a significados especiais.

As locomotivas estão presentes no imaginário, associadas à idéia de progresso, da inventividade humana, do pioneirismo das máquinas a vapor, assim como o cinema remete à idéia de modernidade.

Apesar de as primeiras locomotivas movidas a tração animal terem sido desenvolvidas no século XVI, o trem é uma marca do século XIX, tendo-se difundido por todo o mundo depois de 1830, quando começou a operar a linha Liverpool-Manchester, início da chamada era das ferrovias. O trem é um dos primeiros exemplos lembrados quando se pensa na intensa produção científica e cultural do século passado, que, após tanta efervescência e ao apagar das luzes, ainda nos legou o cinema. Com o tempo percebeu-se que, além do grande impulso dado às atividades comerciais, as estradas de ferro também serviram para o desenvolvimento e consolidação da ocupação de territórios inexplorados.

Ao longo do século XIX foram-se somando as descobertas que permitiram o desenvolvimento da tecnologia necessária para o registro das imagens em movimento. Embora os primeiros estudos sobre a persistência das imagens — fenômeno pelo qual a imagem que se forma na retina do olho permanece o tempo suficiente para que, ao se compor a imagem seguinte, fique a impressão de movimento —

¹ Bacharela e licenciada em Ciências Biológicas pela USP; doutora-se em Educação pela Unicamp; foi professora da Rede Pública; atualmente coordena o projeto Videoteca Pedagógica da FDE.

sejam dos séculos XVII e XVIII, foi no século XIX que, em diferentes lugares e sem contato entre si, vários inventores criaram engenhocas que desafiavam as imagens estáticas registradas pela fotografia a partir de 1839. Desde o taumatrópio de 1825 — um disco de cartão com dois desenhos, frente e verso, que ao ser girado rapidamente cria a impressão de um desenho formado por sobreposição — até as primeiras seqüências registradas em 1872 pelo inglês Muybridge do galope de um cavalo, a partir de 24 câmeras fotográficas acionadas pela passagem do animal. Menos que o desejo de captar o movimento, tal experimento na verdade buscava atender ao desejo de um milionário americano que fizera uma aposta sobre o modo como o cavalo se move no galope — aspecto em que havia muita controvérsia. De qualquer maneira, só em 1878 tal registro foi possível, porque muitos problemas técnicos inesperados alongaram o resultado. O patrocinador do experimento — Leland Stanford — era um dos muitos que fizeram fortuna com as ferrovias e o comércio².

É bem conhecida a reação do público que assistiu às primeiras exibições cinematográficas, na França, em 1896. Mistura de espanto e maravilha, e muitos gritos também, com a imagem do trem em movimento que avançava definitivamente sobre a platéia. Era *A Chegada do Trem na Estação*, de Louis Lumière. A cena de cinquenta segundos fora filmada na estação de La Ciotat, num trecho da estrada de ferro Paris-Lyon-Marseille, onde ficava a residência da família Lumière. Um bom início para a invenção. Segundo Georges Sadoul, “todos os planos sucessivos que hoje o cinema emprega foram utilizados neste filme desde o plano geral, com o comboio a aparecer no horizonte, até o plano aproximado. No entanto estes planos não são separados, são ligados por uma espécie de travelling invertido”. A câmera fica parada, o trem e as personagens é que se movem³.

Mais de cem anos se passaram e os filmes continuam mostrando trens: chegadas, partidas, estações, perseguições dentro e sobre eles, com a sempre iminente chegada de túneis, assaltantes a cavalo

² Para maiores informações sobre as origens do cinema, consultar: Georges SADOUL, *História do cinema mundial**, Lisboa, Livros Horizonte, 1983. v. 1.

³ Idem, p. 51.

emparelhando com os vagões, e despedidas, cheias de saudade. Uma personagem freqüente nas telas. Os pioneiros do cinema se encantaram com as imagens de fácil impacto dos trens e incontáveis filmes foram feitos registrando-as.

Quando já não se agüentava mais ver trens passando, e o público pedia outras emoções, câmeras foram colocadas sobre as locomotivas para colher cenas dos caminhos e das cidades que ladeavam as ferrovias. Diversas filmagens desse tipo foram feitas principalmente nos Estados Unidos, e serviram para mostrar o país aos próprios americanos.

Era o tempo em que o cinema se constituía em diversão barata e o país contava com uma numerosa mão-de-obra imigrante, muitos analfabetos, além daqueles que nem sequer entendiam o inglês. O cinema e o trem foram instrumentos importantes na construção do sentido de nação na América.

Em 1905, Charles Urbam, um americano que vivia na Inglaterra, especializou-se nos documentários e reportagens. Urbam retratou em filme os ferroviários trabalhando, iniciando os registros das atividades operárias.

Como bem definiu Alfred Hitchcock: “Afim o que é um cinema? Um cinema é um *écran* com um monte de assentos que é preciso preencher.”⁴ Ele queria reportar-se ao fato de que o cineasta precisa sempre agradar pelo menos a uma parcela mínima do público: o cinema é um negócio. Mas em matéria de assentos o trem não fica para trás. As poltronas correspondem e equivalem a um bilhete adquirido. Desde sua origem, ambos requerem público.

Evidentemente podemos traçar paralelos entre as descobertas que levaram ao desenvolvimento das primeiras câmeras e projetores e o significado da locomotiva como emblema de um mundo das máquinas. Porém não é tanto por aí que a comparação se torna interessante, menos ainda vale perseguir as metáforas convencionais:

⁴ Entrevista com Alfred Hitchcock em *A política dos autores*, Lisboa, Livros do Cinema 1, 1976, p.179.

trem = progresso ou trem = símbolo fálico. O curioso é examiná-los como meios de subverter o tempo.

Antes que possamos vê-lo, um trem é uma presença marcante. Ele é seu barulho. A sonoridade das engrenagens em movimento que lembram os velhos projetores; quando o filme acaba e o encanto desaparece, o elemento que nos traz de volta à realidade é o girar inútil do carretel. Um barulho que no silêncio da sala ecoa à maneira dos ouvidos colados nos trilhos de trem.

O barulho do trem é um som-balanço que gradativamente leva à supressão da noção do tempo pela própria redundância; como a pulsação ou o batimento cardíaco em sua repetição hipnótica, gera um instante perpetuado. A instauração de outra medida de tempo é condição para o cinema-arte. Outro tempo e outro espaço.

O espaço do trem, mais próximo ao cinema, não é o interno, ainda que a disposição das poltronas, os baleiros, o carro-restaurante, os tapetes — falamos de trem de luxo, é claro — possam longinquamente assemelhar-se a salas de exibição. Nada disso. É o exterior recortado pela janela que encanta. Porque um trem são janelas às quais as pessoas se apegam para observar a realidade recortada pelo esquadro da janela e mediada pelo vidro. São como fotogramas ao contrário, acionados pelo deslocamento da locomotiva: quanto maior sua velocidade, mais se anulam os movimentos presentes na cena real e predominam o ritmo e a montagem determinados pela máquina e pelo nosso olhar que pode dar uma panorâmica quando movemos a cabeça.

Com o balanço do vagão tende-se a um estado de torpor, quase sonolência. É o sentido pleno da distração: desatenção, alheamento, divertimento. Um distraimento quase no limite do tédio. Como os filmes que são assistidos com insignificante atenção, seqüências de imagens e cores que podem ser interrompidas por um cochilo e logo retomadas. Um modo de passar o tempo, que, quando termina o filme, pode deixar a insônia.

Passatempo bem ao gosto das platéias do início do século que iam às feiras itinerantes. Estas eram as fontes de novidades e diversões

baratas, com as exposições de animais selvagens, músicas e representações teatrais melodramáticas. E os primeiros filmes em barracas que acomodavam, sentados ou em pé, algumas centenas de pessoas.

Porque as salas de exibição foram sendo gradativamente abandonadas; à medida que as pessoas que assistiram encantadas às primeiras demonstrações das máquinas de filmar foram-se cansando da novidade, o cinema ficou restrito às feiras. Ainda mais após o incidente ocorrido na França em 1897, no qual mais de cem pessoas morreram queimadas, num incêndio provocado por uma lâmpada de éter de um projetor e por madeiras negligentemente amontoadas nas proximidades.

Os filmes se repetiam e o público já não demonstrava interesse em ver sempre o mesmo tipo de programa. Aliás, o industrial francês Antoine Lumière, pai de Louis e Auguste, os criadores do cinematógrafo, havia declarado que a invenção de seus filhos não possuía futuro comercial.

Entretanto, essa crise durou pouco e logo os gêneros tradicionais da literatura e do folhetim adaptaram-se à nova técnica. Os filmes começaram a contar histórias, e o narrador que, ao vivo, ia contando o enredo desapareceu. Assim, bem antes do cinema falado, fizeram-se filmes de faroeste, dramas, comédias, documentários e filmes científicos, de ficção científica, de propaganda, de atualidade e filmes históricos, muitas vezes forjados em estúdio. Cedo os efeitos especiais, oriundos dos espetáculos de magia e prestidigitação, produzidos pelo gênio Georges Méliès, encantaram a platéia, como *Viagem à Lua*, de 1902, cheio de truques e criatividade. Não faltaram os filmes eróticos em sessões “só para homens”.

E não podemos esquecer-nos dos faroestes. O primeiro *western* — *O Grande Roubo do Trem* (The Great Train Robbery) —, feito por Edwin S. Porter, um americano que trabalhava com Thomas Edison em 1903, foi apresentado como se fosse a reconstituição de um fato real. Porter baseara-se num filme de Mottershaw, feirante inglês que dirigira vários filmes de perseguição, dentre os quais *O Roubo do Vagão Correio*. A partir daí as ferrovias acompanharam o avanço dos

pioneiros pelo Oeste americano, e as locomotivas a vapor, junto com as diligências, passariam a estar associadas a esse gênero de filme. Em 1905, o filme de Porter foi projetado numa sala alugada em um bairro popular da Pensilvânia, lotada por operários em sessões permanentes de meia hora, desde as oito horas da manhã até a meia-noite. Este foi o sinal de largada para a expansão das *nickelodeons*, salas onde os filmes eram exibidos por um níquel, moeda americana que vale cinco centésimos de dólar. O cinema já não era diversão de feira.

O último gênero a aparecer foi o chamado filme de arte, coincidindo com a passagem da exibição de feira para os cinemas-teatro.

O tempo de duração dos filmes estendeu-se de dez minutos para uma hora e até mais. Entretanto, os produtores ainda recebiam por metro de negativo rodado e os filmes eram feitos em dois dias ou mesmo em uma manhã.

Era difícil que resultassem obras de arte. Max Linder⁵, a quem o cinema cômico deve grandes momentos, era remunerado também na base do metro de negativo e realizava, em geral, um filme por semana, na base do improviso. Nessa época os estúdios dispensavam tratamento semelhante para atores, cenógrafos, câmeras, carpinteiros.

Surgem os grandes estúdios. Charles Pathé, antigo feirante e responsável pela industrialização do cinema na França, definiu com a clareza de um homem de negócios a relação entre a indústria cinematográfica e seu público: “Metade do nosso público é formado por pessoas que gostam de brutalidade ou comédia, a outra metade são crianças”. É a primeira década do século, o espaço de projeção dos filmes ainda são as feiras; é a época em que um filme se pagava com a renda de uma vintena de cópias.

No primeiro quartel do século é possível encontrar obras admiráveis no nascente cinema dinamarquês, no sueco e no italiano. Porém a

⁵ MAX LINDER (1883-1925). Célebre cômico do cinema mudo francês, inspirador de Chaplin na criação de Carlitos. Pode ser visto na antologia feita por sua filha Maud Linder, *Rindo com Max Linder**.

Europa veria sua produção comprometida, principalmente com a Primeira Grande Guerra.

“A quebra do cinema europeu era visível, desde 1911, nos gráficos de produção. O cinema italiano subia e descia freneticamente e o cinema francês mantinha-se paralisado desde 1912, enquanto a curva de produção norte-americana subia com impressionante regularidade. A qualidade dos filmes norte-americanos continuava, contudo, a ser medíocre.”⁶

Com a diminuição do público nas feiras e a gradativa redução das possibilidades de comercialização dos filmes, os produtores se voltaram para uma potencial platéia de mais posses.

Escritores foram procurados para a realização de roteiros, e atores passaram a ser recrutados nos teatros. Despontam os primeiros atores famosos, muito bem-pagos, cercados de fãs e de lendas, como muito bem retrata *Cantando na Chuva** (*Singin' in the Rain*, 1952), ao apresentar a diva do cinema mudo vivendo a crise do cinema sonoro.

A Dinamarca inventou as estrelas fatais — as *vamps* — e introduziu nos filmes os primeiros beijos — aos nossos olhos tão castos — que escandalizaram as platéias. Claro que logo seriam imitados.

Em 1917, Charles Chaplin assinou um contrato com a First National de um milhão de dólares. O cinema se emancipava.

Numa vintena de anos o cinema consolidou-se como o lazer deste século, mudando os hábitos das pessoas, criando mitos e lançando modas. Primeiro como um ideal perseguido pelos sonhadores, depois como um bom negócio, revelou ser a principal “fábrica de ilusões” do mundo moderno.

Mudança de hábitos também aconteceu com a não menos rápida expansão das malhas ferroviárias na Europa, Estados Unidos e

⁶Georges SADOUL, op. cit., p.146/147.

Canadá. Em 1870, os Estados Unidos possuíam 87.000km de ferrovias⁷, fundamentais na ocupação das terras do Meio-Oeste, possibilitando crescimento da produção de trigo, que podia então atingir o mercado europeu. A própria construção da ferrovia estimulou a indústria produtora dos materiais necessários para trilhos e vagões.

Porém o desenvolvimento mais rápido foi o do transporte de passageiros, já que era um serviço mais barato, mais seguro e mais veloz do que aquele oferecido por carruagens. As pessoas começaram a se movimentar mais. O trem permitiu que se ampliassem os limites do mundo conhecido pela maioria das pessoas. Os países europeus, na medida em que pessoas e mercadorias transitavam pelas fronteiras com mais frequência, começaram a sonhar com a Europa unida.

Como veículos de conhecimento de países e povos, os trens no século passado e o cinema neste século (mais tarde, a televisão) mostram afinidades. Se o trem levou pessoas a conhecerem novas terras e povos, o cinema pôde trazê-los ao convívio dos menos aventureiros, originando uma modalidade de turismo estático: “visite o mundo sem sair de sua poltrona”. Como se as paisagens e os povos, por mais exóticos que fossem, pudessem ser portadores de alguma realidade, chapados numa tela de cinema.

O cinema ultrapassa qualquer meio de transporte, porque, desafiando o tempo, pode-nos levar em visita ao passado e ao futuro. O conhecimento que temos dos povos antigos é definido pelas aulas e pelos livros de História; entretanto, quando fechamos os olhos, são as imagens dos filmes épicos que desenham os faraós, os césaes e mesmo os índios das missões jesuíticas⁸.

⁷ David S. HAMILTON. *História ilustrada do trem*. São Paulo: Cia. S. Litográfica Ypiranga, 1979.

⁸ Indica-se a leitura das publicações da série *Lições com Cinema* que examinam as relações entre Cinema e História: n° 2 — *O filme: um recurso didático no ensino de História?*, do professor Antônio Penhalves Rocha — e n° 3 — *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*, do professor Elias Thomé Saliba.

Voltando à presença do trem nas telas, poderíamos fazer uma metódica lista dos filmes mais famosos — consagrados por bilheterias ou pela crítica —, cujos enredos se desenvolveram dentro de vagões, em estações, ou nos quais os trens passaram ou descarrilaram. Certamente incluiríamos muitos clássicos: o Neo-realismo italiano com *O Ferroviário* (Il Ferroviere, 1955), de Pietro Germi, e *Quando a Mulher Erra* (Stazione Termini, 1952), de Vittorio De Sica, ambientados nas estações de trem de Milão, com muitas chegadas, partidas, apitos e até namoro num vagão parado; a filmografia tcheca é representada por *Trens Estreitamente Vigiaados* (Ostre Sledovane Vlaky, 1966), de Jiri Menzel, com sua inesquecível cena final do jovem que é baleado e cai sobre o vagão. O diretor inglês David Lean — *Desencanto* (Brief Encounter, 1945) — escolheu o bar de uma estação de entroncamento ferroviário como cenário preciso para o drama amoroso de um homem e uma mulher, ambos casados. E o mestre do suspense, Alfred Hitchcock, armou dentro de uma cabine de trem uma brincadeira perversa — melhor dizendo, uma armadilha — em *Pacto Sinistro* (Strangers on a Train, 1951), que recebeu uma pobre homenagem de Danny De Vito em *Joguem a Mamãe do Trem* (Throw Mamma from the Train, 1987). Na cinematografia nacional podemos lembrar *Doramundo* (1978), de João Batista de Andrade, filmado na vila ferroviária de Paranapiacaba com seu clima sombrio de mistério e morte, e a comédia *Chico Fumaça** (1958), de Victor Lima, na qual Mazzaropi faz um caipira pobretão que se distrai vendo o trem passar e é alçado à condição de herói pelo oportunismo dos políticos locais, quando evita um desastre ferroviário.

Enfim, uma relação interminável que levaria a mais uma classificação. Deixando de lado preocupações quantitativas, examinemos alguns filmes que tiveram no trem um elemento essencial de seu entendimento. Filmes que não poderiam ter como ambientação navios, espaçonaves, ônibus, ou mesmo a vastidão do horizonte. Aqueles que perderiam sentido sem o trem de ferro.

É o caso de *Adeus, Meninos** (Au Revoir, les Enfants, 1987), filme com forte carga autobiográfica dirigido por Louis Malle. A primeira seqüência é a despedida entre mãe e filho adolescente que vai para o colégio católico interno na França dos anos 40. O menino conhecerá

deminam as
no ensensino
ão do to
de.ofessorior Elia

no internato o pesadelo da perseguição aos judeus na figura de um colega. A cena acontece na estação de trem, os vagões enchem-se de crianças e jovens que embarcam em grande alvoroço. A algazarra acentua o abandono do protagonista, que não quer separar-se da mãe. Quando o trem se põe em movimento, Julien está à janela e um jogo se estabelece entre o menino e o espectador. A câmera enquadra ora o garoto através da janela, ora a paisagem como ele a está vendo, ora a paisagem que ele vê refletida no vidro da janela sobreposta ao seu rosto. Esse jogo obriga a uma aproximação, identificando nosso olhar ao de Julien, e a um afastamento, situando-nos do lado de fora do trem. O vapor da locomotiva vai encobrindo parcialmente o vagão, sinalizando as recordações que o diretor-menino nos propõe seguir.

Neste filme o trem está presente de duas formas. A mais direta diz respeito à veracidade necessária — o trem é um meio de transporte muito comum na Europa e os vagões carregados de estudantes são típicos do início dos períodos escolares. Outro entendimento pode ser feito, relacionando o trem com o estado emocional do garoto. A nostalgia daquela despedida é reforçada pela estação, por si um signo de partidas e tristezas, mas também contém a idéia de um caminho a ser seguido, definido pelo trilho do trem que lembra a própria película cinematográfica.

Ambos nos carregam por percursos definidos e inalteráveis. O trem não pode deixar seu caminho de ferro, é sem desvios, suas paradas são previstas; assim como o filme nos obriga ao seu ritmo e à sua seqüência de imagens. Nesse sentido é uma forma de arte impositiva, perde-se a liberdade do leitor que tem domínio sobre a velocidade da leitura, as paradas. A existência do vídeo e do controle remoto é apenas um modo de atenuar a restrição que sofre o espectador. Mesmo que seja possível interromper a exibição de um filme, o cinema é um transporte contínuo do público.

Em *Adeus, Meninos*, o trem aponta a fatalidade que se seguirá. A perseguição nazista concretizar-se-á para o garoto no internato como uma violência insana sobre o seu amigo. A mesma barbárie que o cinema fixou em tantas imagens, dentre as quais os vagões cheios de judeus empilhados como animais rumo aos campos de concentração. É para esta imagem de trem que os vagões do início do filme pretendem indicar.

O trem pode até ser personagem central de um filme. Acontece em *A General** (The General, 1927), uma comédia com o ator e diretor do cinema mudo Buster Keaton e a locomotiva que dá nome ao filme. Do sentimento que ele lhe devota até as suas melhores *gags*, a “performance” da locomotiva é insubstituível. A associação com a paixão infantil pelas locomotivas e com a envergonhada atração dos adultos pelos trenzinhos elétricos é inevitável; Buster Keaton em seu folgado uniforme de combate é um menino forçado a crescer.

A General já foi definido como “uma odisséia ferroviária feita de sabotagens, descarrilamentos e perseguições de todos os gêneros” e como “western burlesco”. Buster Keaton baseou-se num fato verídico, ocorrido em 1862, e procurou reconstituir uma locomotiva semelhante à da época, ele próprio contracenando com a máquina sem uso de trucagens. Assim, além da personagem por ele representada ter uma relação afetiva com a locomotiva, Buster Keaton, diretor, ator e produtor, também estabeleceu uma proximidade com o trem que ultrapassa a representação, porque ele concebeu a máquina, em todos os seus detalhes, e correu riscos no desenrolar da filmagem para concluir sua odisséia.

Buster Keaton era um homem singular; comprometeu-se, por contrato, a jamais rir, nem em seus filmes nem em lugares públicos. Não conseguiria acompanhar a introdução do som no cinema. Um artista do mudo. Muitas das *gags* de seu filme mostram a sua familiaridade com o silêncio da película; a possibilidade da banda sonora, indicando a aproximação de pessoas ou máquinas, acabaria com suas seqüências de efeito cômico⁹.

O que adquire uma dimensão especial nesse filme é um dos potenciais cômicos muito explorados pelas comédias mudas — a relação com os objetos inanimados. A tentativa de humanizar as máquinas e utensílios sempre esteve presente no processo de incorporação de novidades tecnológicas ao cotidiano das pessoas, que atingiu seu extremo com a robótica, nos filmes de ficção científica. Com sua cara impassível,

⁹ Para uma análise detalhada dos elementos cômicos presentes no filme de Buster Keaton, recomenda-se a leitura da publicação *Apontamentos 389 — A General*, de José Geraldo Couto.

Buster Keaton explora o lado engraçado da amizade de um mecânico interiorano a sua locomotiva, mas também comove por tocar no sentimento do homem perplexo com as possibilidades sem fronteiras da tecnologia.

Outro sentido, bem distinto, tem o trem em *Era Uma Vez no Oeste** (Once Upon a Time in the West, 1969), de Sergio Leone. Aqui a máquina é investida do conteúdo simbólico que teve desde os principais faroestes em que apareceu. É a portadora da modernização. Os vagões circunscrevem o espaço cosmopolita, ali se encontram o refinamento, a ganância, as novas regras de convivência e da economia que se implantam, a força do dinheiro e do revólver, na vastidão deserta do Meio-Oeste. Espaço dos novos tempos e objeto da especulação do presente. O filme retrata os anseios ilimitados de poder de um homem que quer controlar o transporte ferroviário do Atlântico ao Pacífico, sem se preocupar com os meios empregados para isso. A conquista do Oeste foi feita por homens assim, e a implantação da malha ferroviária nos Estados Unidos, que em sua quase totalidade estava nas mãos do capital privado, permitiu o rápido enriquecimento de estelionatários, especuladores, assassinos, ladrões e toda a forma de aproveitadores.

A trama envolve a construção de uma estação antes da chegada dos trilhos da ferrovia em expansão no meio do deserto. A estrada de ferro avança acompanhada pelo telégrafo. O avanço do transporte de pessoas e cargas requeria uma rede de comunicação para alertar sobre incidentes e problemas. A rede telegráfica cresceu com a malha ferroviária. Nos Estados Unidos essa expansão seguiu a lógica do lucro fácil, os trilhos eram assentados rapidamente e pelo custo mais baixo. As inovações tecnológicas e os itens de segurança, principalmente em relação a pontes e viadutos, eram desprezados até que ocorresse uma pane ou algum desastre grave. A construção das ferrovias é um emblema do crescimento da América. Com esse filme, Sergio Leone iniciou uma trilogia sobre evolução da sociedade americana, seguido por *Quando Explode a Vingança* (1971) e *Era Uma Vez na América* (1984).

Mas o trem enquanto obra da engenharia humana é seu movimento, o modo como consegue deslocar-se eficientemente e a baixo custo. Do ponto de vista poético é, antes de tudo, som e vibração.

Nessa forma, participa de *Stalker** (idem, de Andrei Tarkovski). Na belíssima seqüência inicial, pontuada pela passagem insinuada do trem, estremecendo o cenário, com uma fotografia que é um “colorido” em branco e preto, uma das tantas ambigüidades desse filme-parábola. O trem, em sua ausência, também integra a seqüência final, pontuando, como no início, o deslocamento de um copo sobre a mesa.

Na forma de trilhos, aparece como o meio de ingresso do *stalker* e seus parceiros na zona proibida. Eles se deslocarão num trólei, aquele vagão aberto, para que nada lembre o espaço definido por janelas e portas. Seus passageiros não observam a paisagem distraidamente. Seus semblantes fixados pela câmera em seqüências prolongadas indicam a tensão crescente e apontam para as buscas e inquietações pessoais que os levaram àquele lugar, um quase lugar nenhum.

A combinação mais recente de trem e cinema se dá no filme *Europa* (idem, 1991), de Lars Von Triers. A câmera, desde a primeira até a última imagem, trafega por todos os lados da ferrovia. O trem é uma metáfora irônica da unificação européia. Os conflitos, a violência e o absurdo, que culminam no gesto final que aciona a explosão, indicam que, se todas as mãos européias estão manchadas, a fraterna mão americana não reluta em corromper-se. Estamos todos no mesmo trem.

A seqüência da abertura contém os elementos principais que definem o filme: a câmera se desloca sobre os trilhos de uma estrada de ferro, em velocidade variada, como se alguém — nós? — estivesse correndo afoito ao longo da linha do trem. O som da locomotiva foi suprimido, mas a trilha sonora é afinada à narração hipnotizante de Max von Sidow, famoso ator sueco de presença marcante na filmografia de Ingmar Bergman.

Se não chegamos a nos reconhecer na personagem principal, pelo menos nos enternecemos com seu deslocamento na Alemanha do pós-guerra, ocupada pelos americanos. O jovem ingênuo, com o ideal de fazer algo de bom pelo povo alemão, conduzido por uma voz que o obriga a “penetrar cada vez mais na Europa”. Leopold Kessler será condutor de carro-leito nos mesmos trens que transportaram judeus durante a guerra.

A estrada de ferro é essa viagem para o centro da Alemanha, mas também pode ser, à maneira dos trilhos que levam ao interior das minas de carvão, uma viagem sufocante ao inferno de cada um.

O espaço interior dos vagões é desconfortante, os aquecedores são retirados e é pleno inverno; crianças inocentes são assassinas calculistas; as cortinas estão permanentemente abaixadas para esconder o mundo exterior. O confinamento é total, dentro do trem e nas estações cheias de grades, trancas e vazamentos.

Leopold já não consegue dormir na cabine especial que lhe fora cedida após seu casamento. A voz do narrador comenta sua solidão, seu “medo de estar num trem, impossibilitado de sair e sem saber onde a viagem vai terminar”.

Nem o amor redime as personagens. A ironia das mãos entrelaçadas dos amantes que estão em trens próximos é indicativa: os vagões não seguem rumos paralelos, mas linhas divergentes.

Até o trenzinho elétrico, cuidadosamente preservado na casa de campo semidestruída, é mais uma evidência do jogo, da simulação presente em todo o filme, da mesma ambigüidade do ideal harmônico da Europa unida.

O atordoamento da personagem principal se resolve na explosão do trem, já que a viagem lhe é insuportável. Como o era para o seu tio que sempre se embebedava nos trens. Acordando, após uma das viagens, ele confessa ao sobrinho o seu temor: “quando acordo, perco a noção da direção do trem: não sei se está indo para frente ou para trás”.

Em *Europa*, o interior do trem reduz as pessoas ao confinamento, porém permite que elas ignorem o exterior, dilacerado pela guerra e pelas perseguições fratricidas. Não há saída, Leopold precisa parar o trem.

Mas afinal o que há de tão particular no fato de trens estarem presentes nos filmes? O mesmo não poderia ser dito a respeito de animais — o cavalo e o cinema, abordando desde os filmes de faroeste até as corridas de cavalo — ou de carros nos filmes, até de objetos mais comuns ou mais exóticos.

O que torna o trem tão fascinante como presença nas películas cinematográficas, que se procurou examinar nos exemplos mencionados, é a proximidade histórica das duas invenções, mas, acima de tudo, sua afinidade como máquinas de criar ilusões nos sentidos do espaço e do tempo. Porque a única coisa que diferencia o cinema das outras modalidades de expressão artística é a possibilidade de relacionar espaço e tempo num movimento que permite ultrapassar as limitações habituais de um observador. Estamos imóveis na poltrona, mas a câmera se move por nós e permite olhares de todos os ângulos e em tempos que, embora remetam ao passado e ao futuro, são sempre o momento presente da exibição, como observou o cineasta Pier Paolo Pasolini¹⁰. Mesmo quando um personagem inicia um “era uma vez”, ao se fazer cinema, a imagem do passado vem como realidade que se desenrola no instante da exibição. É um meio que dilui o tempo e esquadrinha o espaço, visto que a câmera pode investigar uma cena de todos os ângulos possíveis, desde aquele dos diferentes personagens até o de um narrador isento, como nós mesmos na imobilidade do cinema. É nesse momento que ele é mais ilusório, querendo esconder a existência da câmera de filmar ao fazer o registro sem movê-la.

Esta ilusão que é o cinema, produto de um tempo preciso, a que os filmes atendem como objetos de consumo, de fascínio e de exaltação da tecnologia é semelhante à que presidiu o crescimento das

¹⁰Para conhecer as posições do cineasta Pier Paolo Pasolini, recomenda-se a leitura de seu livro *Empirismo herege**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1981.

ferrovias. A ilusão do progresso sem fronteiras, do espaço sem limites, do tempo condensado.

Os que sonham seguem pelos ares; os que têm os pés plantados no chão imaginam progressos como sucedâneos do trem: trem-bala, metrô, transportes futuristas.

E no limite é permitido pensar que cada cena é um vagão, portador de personagens e ações que se encadeiam com os vagões anteriores e posteriores pela fatalidade de uma viagem do nada para lugar nenhum. Onde a locomotiva é um projetor de bitola larga, cujo destino é ciclicamente voltar ao lugar de onde partiu e recomeçar.

HISTÓRIA E CINEMA: A NARRATIVA UTÓPICA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Elias Thomé Saliba¹

“Vós que entraís no inferno das imagens perdei toda esperança”

Abel Gance

“Este trabalho surgiu da aventura entre um historiador e uma forma diferente de falar sobre o passado. A estória de Martin Guerre foi muitas vezes recontada desde o século XVI. (...) Quando li pela primeira vez o relato do juiz, pensei ‘Isto precisa virar um filme’. Raramente um historiador encontra uma estrutura narrativa tão perfeita ou com um apelo popular tão dramático nos acontecimentos do passado. (...) Paradoxalmente, quanto mais eu saboreava a criação do filme, mais aguçava-se o meu apetite para ir além. Estava pronta a escavar o caso mais profundamente, a dar-lhe um sentido histórico. Ao escrever para atores e não leitores, surgiram novas questões sobre as motivações das pessoas no século XVI — por exemplo, se se importavam tanto com a verdade tanto quanto com a propriedade. Ao observar Gérard Depardieu representando o papel do falso Martin Guerre, surgiram-me novas idéias de como pensar o desempenho do verdadeiro impostor. (...) Ao mesmo tempo o filme se destacava do registro histórico, e isso me inquietava. Nesta bela e forte recriação cinematográfica, onde estava o espaço para as incertezas, os ‘talvez’, os ‘poderia ser’ a que o historiador tem de recorrer quando as evidências são inadequadas ou geram perplexidades? (...) Senti que tinha o meu próprio laboratório histórico que gerava, não provas, mas possibilidades históricas.”

¹ Bacharel e licenciado em História e doutor em História Social pela USP; assessor editorial e colaborador do suplemento Cultura de *O Estado de S. Paulo*; professor da USP; autor de *Idéias econômicas de Cincinato Braga*, pela Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), e de *Utopias românticas*, pela Brasiliense (SP); colaborador de inúmeros periódicos.

Assim se expressou a historiadora Natalie Davis sobre *O Retorno de Martin Guerre*², uma pesquisa histórica que acabou transformada em filme — *Le Retour de Martin Guerre*, 1982 —, dirigido por Daniel Vigne, com a assistência da própria autora e de Jean Claude Carrière e protagonizado por Gérard Depardieu. O trabalho com os atores, cujos objetivos eram reencenar, reexperimentar, reviver a lógica e o sentido de uma época passada, foi a oportunidade para a historiadora colocar à prova os dilemas da produção cinematográfica e da produção do conhecimento histórico.

Analisar como alguns filmes e historiadores trataram o tema do imaginário e da utopia parece-nos o caminho mais apropriado para repensar as relações entre a história e o cinema.

Ao refletir sobre as relações entre as ciências humanas e o cinema, podemos constatar que os dois campos nunca estiveram tão próximos ou, pelo menos, num limiar tão claro de cruzamento de fronteiras.

A historiografia, sobretudo a partir dos anos 70, vem-se desenvolvendo na direção de uma renovada **história cultural**. Esta nova história cultural foi-se definindo, em forma de contraste, sobre a base sólida e ampla da disciplina então dominante, a **história social**. Resultante da fusão da sofisticação metodológica e temática na historiografia do pós-guerra com os avanços combinados da antropologia cultural e das ciências da linguagem, esta **história cultural** instigou uma autêntica reviravolta na abordagem historiográfica: **de uma história social da cultura passou-se para uma história cultural da sociedade**. A sociedade, em si mesma, passou a ser vista também como uma **representação coletiva**, e o repertório temático ampliou-se numa direção que poderia ser designada como a do “cultural”, do simbólico e, ultimamente, do “imaginário”. Isto pode ser constatado por um breve exame das publicações na área de História dos últimos dez anos.

² Natalie Zemon DAVIS. *O retorno de Martin Guerre*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 9-10.

O que não quer dizer que, antes disso, a dimensão simbólica dos eventos sociais estivesse ausente dos estudos históricos. O problema é que os modelos de interpretação provenientes da **história social** — fossem eles o marxismo mais ortodoxo, que trabalhava com o binômio “base x superestrutura”, ou o modelo desenvolvimentista da chamada “teoria da dependência” — consideravam a dimensão cultural como “determinada” por uma ou outra dimensão da vida econômica, conforme o modelo adotado.

Quase toda a produção historiográfica dos anos 80 (falo sempre em termos de **tendência**) foi, no fundo, uma crítica velada àquela concepção prescritiva, abstrata e, ao mesmo tempo, **normativa** de Cultura, fundada em modelos. A “cultura”, com todo o seu arsenal simbólico e imaginário, passou a ser relacionada a uma totalidade histórica antes desprezada: como se formaram os mecanismos de dominação e de exploração entre os homens? Como estes mecanismos (ao nível cultural e simbólico) se construíram, se difundiram e, sobretudo, se perpetuaram? Assim, os símbolos, as imagens, as mentalidades, as práticas culturais foram considerados como lugares de exercício de poder, de dominação e de conflitos sociais³.

Porque este retorno ao cultural era também sintoma de um cansaço de uma história saturada de estruturas, hierarquias, modos de produção, sistemas, subsistemas — enfim, da **história como um processo sem sujeito**, uma espécie de “história sem povo...”. O operário fora das fábricas, a mulher pobre, os vadios, as prostitutas, as feitiçeras, o escravo urbano, os marginais, os moleiros perseguidos, os escritores e artistas obscuros foram-se incorporando como temas conspícuos da historiografia. Quem era esse Martin

³ Analiso mais detalhadamente essas tendências no texto *Historiografia brasileira e marxismo*, in: *História em debate*; problemas, temas e perspectivas, São Paulo, CNPq e ANPUH, 1992, p.17-24. A crítica mais sistemática à utilização de modelos na abordagem cultural das ciências sociais, sobretudo por estes enfraquecerem a capacidade de auto-instituição do imaginário social, está em C. CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, 5. ed., Paris, Éditions du Seuil, 1975 (trad. bras. da Editora Paz e Terra). Para uma visão abrangente das novas perspectivas da história sociocultural, ver Lynn HUNT (org.), *A nova história cultural*, trad. Jefferson Luis Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1992.

Guerre, cuja história interessava a tanta gente e não apenas à Natalie Davis? Por que o drama de Martin Guerre, que mobilizou toda uma aldeia no século XVI, atraiu o interesse da sociedade atual? Compreender como os homens do passado se compreendiam, como eles constituíam a si mesmos, a sua alteridade e a sua própria história tornou-se uma nova missão para os historiadores.

A própria dimensão cultural ganhou novos contornos: o modo de expressão e de auto-elaboração de grupos sociais no correr da história tornou-se também, portanto, um campo de conflitos, de lutas, de possíveis não-equivalentes. A cultura passou a ganhar nos livros de história os contornos daquilo a que Sartre chamou de dimensão “prático-inerte” da vida humana, salientando, muito ao gosto da *Crítica da Razão Dialética*, que, afinal, na história, “não se toma a Bastilha todos os dias”⁴.

Assim, o que tem marcado a produção historiográfica dos últimos anos é uma preocupação reiterada e generalizada com os temas simbólicos, com a dimensão cultural dos eventos e com as questões do imaginário. Por isso começamos falando numa aproximação maior das ciências humanas com o cinema. Antes de mencionar o óbvio caráter imaginário intrínseco ao cinema, seria conveniente perguntar a razão desta nova preocupação das ciências humanas com o imaginário. Num primeiro momento, tal preocupação — que se tem revelado persistente, para além dos modismos circunstanciais — parece paradoxal, pois vivemos um momento de profunda descrença das possibilidades da imaginação social, um momento em que passamos por uma autêntica “crise das utopias”.

“Sejam realistas; exijam o impossível” — esta foi uma das frases inscritas nas bandeiras dos movimentos estudantis de 1968. Neste mundo contemporâneo, que pinta rapidamente suas rugas, o refrão de 68 parece hoje envolto numa pálida nuvem de ingenuidade...

Afastemos deliberadamente qualquer pretensão da análise de cena contemporânea. Para nosso propósito, que se resume em indicar uma tendência historiográfica, basta citar um texto polêmico de François

⁴ Jean-Paul SARTRE. *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard, 1960. p.147. (Tomo I: Théorie des Ensembles Pratiques).

Furet, escrito em 1978, com o título *A Revolução Francesa Acabou*, no qual enfatiza a necessidade de se pensar a revolução como uma **representação**, como uma **linguagem**, sem “*status*” na realidade ou efetiva existência material.⁵

Embora não concordemos com o tom de decreto peremptório contido no texto de Furet, acreditamos que ele seria sintomático do que ocorreu com a historiografia nos anos 80. A verdade, reconhecível por uma ampla variedade de estudiosos e analistas, é que a realidade histórica deixou de ser experimentada como algo passível de destruição e reconstrução; a frase quase gritada numa canção popular — “A gente somos inútil” — denotava nossa impotência para transcender o cinzento mundo dos fatos — impotência nascida das desilusões e das experiências políticas dos anos 70.

A fala de Fabrizio, herói de *Antes da Revolução* (Prima della Rivoluzione, 1964), de Bernardo Bertolucci, numa seqüência introdutória parcialmente cortada no filme, antecipava este sentimento de impotência e desilusão com o presente:

*“No silêncio sem esperança da burguesia, ferozmente eu gostaria de berrar por todos aqueles em que a paixão transformou-se em vil desejo de tranquilidade... Pergunto-me se o presente ecoa neles como ecoa em mim. Pergunto-me qual é a esperança deles, onde está a confiança deles, o que é a piedade deles.”*⁶

Mas nos anos 70 não eram apenas as crenças políticas que se frustravam. Em *O Dorminhoco* (Sleeper, 1973), de Woody Allen, perguntado sobre as suas crenças, um homem descongelado da sua hibernação no ano de 2174 — o inusitado personagem Miles Monroe —, depois de excluir a política, a religião e a ciência, declarava:

⁵ François FURET. *Penser la révolution française*. Paris: Gallimard, 1978. p.17-18. (Trad. bras. da Editora Paz e Terra). Para uma visão panorâmica do tema, ver Frédéric JAMESON, *Periodizando os anos 60*, in: Heloisa Buarque de HOLLANDA (org.), *Pós-modernismo e política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991; e Allan BLOOM, *O declínio da cultura ocidental*, trad. João Alves dos Santos, São Paulo, Best-Seller, 1989.

⁶ Citado em Claude BEYLIE, *Les films-clés du cinéma*, Paris, Bordas, 1987, p. 233.

“Acredito no sexo e na morte — duas experiências únicas em uma existência”.

Dez anos depois, num falso documentário (*Zelig*, 1983), Allen captou, pelo ângulo da comédia, os sentimentos derrotistas decorrentes de uma sombria crise coletiva de identidade. Leonard Zelig, personagem central, representa o homem contemporâneo, pois assemelha-se a um esquizóide permeável a tudo; é um homem que se converte literalmente em tudo o que dele se espera: republicano quando está com gente rica; bandido quando está com mafiosos; negro, chinês ou mulher, quando está com negros, chineses ou mulheres. Em si ele não é nada, apenas uma coleção de papéis ditados pelos outros. Nem a tradição funciona, pois, a certa altura, o filme nos mostra, de forma caricatural, que Zelig é proveniente de uma família de judeus rabínicos. Quando o caso Zelig é descoberto pela psiquiatra Eudora Fletcher, a “solução final” só podia ser a terapia. “Solução final” que é um jeito tipicamente norte-americano de digerir o niilismo histórico dos anos 80: é um niilismo sem abismo e com final feliz...

Assim, dessa ausência de sentido, desse niilismo relativista, a atitude seguinte foi perceber a história como um processo sem sujeito, sem identidade, sem determinação...

Chame-se a isto como quiser — crise da modernidade, esgotamento das energias utópicas, crise dos “ismos”, condição pós-moderna —; o certo é que nos encontramos meio embasbacados diante da ausência de projetos, diante da inutilidade de esforços, e numa espécie de busca compulsiva do imprevisível e do instantâneo. Essa busca parece-nos preferível à acomodação num sistema explicativo qualquer, num “ismo” qualquer, numa **teoria**.

Como todos os imaginários sociais, as utopias tornaram-se cada vez mais **manipuláveis**, vazias, pulverizadas pelas modernas tecnologias de comunicação e controle técnico. Em contrapartida, talvez nunca as utopias foram tão realizáveis como hoje. Neste quadro de desencanto e de esgarçamento de horizontes, a história e as ciências humanas, assim como as artes, na tentativa ansiosa de reabilitar a utopia como criadora de novas realidades, procuram retomar parte dos seus instrumentos desmistificadores e críticos.

“Tudo o que existe tem sua estrela utópica no sangue — escreveu Ernst Bloch —, e o conhecimento seria sem valor se seu pensamento não formasse a solução que permite atingir o céu de cristal de uma realidade renovada”⁷. Assim, nesse momento de descrença nas possibilidades da imaginação, a história revê criticamente as experiências utópicas e imaginárias das sociedades, e os historiadores se esforçam em realizar a tarefa de “imaginar o passado e recordar o futuro” — para usar a paradoxal frase de Lewis Namier.

E o cinema? Como ele tratou as utopias? Preso à sua enfermidade crônica, **dupla e contraditoriamente ligado ao mundo da arte e ao mundo da indústria**, poderia o cinema contribuir no resgate da imaginação social? Como o cinema, este arremedo de sonhos, este fabricante compulsivo de ilusões, esta metralhadora industrial de imagens, tratou as utopias? Possibilitou, como a literatura e as artes, colocar a ficção a serviço do saber? Ou, preso aos seus limites técnicos intrínsecos, só lhe restou reafirmar esta sociedade de espetáculo na qual vivemos apressando o esvaziamento da imaginação social?

Obviamente, temos aí um conjunto de questões complexas e provocadoras, que servem apenas como guias para reflexão geral, pois seria exigir muito do cinema, atribuindo-lhe tal sobrecarga de missões impossíveis.

Sem nenhuma pretensão de esgotar o tema, observemos que o cinema, desde o início, esteve sempre associado ao imaginário utópico — e não apenas pelas suas características intrínsecas, que também sempre sugeriram uma atmosfera de sonho e de imaginação. A utilização serial das imagens, bem como a capacidade de realizar cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, fez do cinema talvez o campo com o potencial mais fértil para o desenvolvimento das faculdades de imaginação.

⁷ Ernst BLOCH. *L'esprit de l'utopie*. Trad. M. Lang e Piron-Aulard. Paris: Payot, 1977. p. 49. (Cabe observar que este livro, absolutamente notável, foi escrito entre 1915 e 1917, no tormentoso momento da Primeira Guerra Mundial.)

Edgar Morin⁸ assinalou que as descobertas de um pioneiro como Georges Méliès foram inseparáveis do filme fantástico, e o próprio cinematógrafo forjou-se num fluxo de imaginário que transformaria gradativamente a arte cinematográfica em sinônimo de ficção. “Jules Marey e os irmãos Lumière haviam sucessivamente criado o movimento mas Méliès foi o primeiro a libertar as fadas”, escreveu Paul Gilson⁹.

Eis o resumo do roteiro que praticamente inaugurou a entrada do imaginário utópico no cinema:

“O clube dos astrônomos, presidido pelo estapafúrdio professor Barbenfouillis, decide organizar uma viagem interplanetária. Constroem um canhão gigante que possibilitará mandar um foguete-obus até a Lua. Nele embarca uma equipe de intrépidos viajantes. Eles caem em cheio no olho do astro das noites e lá descobrem coisas do arco-da-velha: cogumelos de crescimento acelerado, estrelas... da dança, selenitas com cabeça de camarão... Com o passar do tempo o lugar se revela não muito hospitaleiro e eles voltam para a terra, onde são recebidos triunfalmente.”¹⁰

Este roteiro de *Viagem à Lua* (Le Voyage dans la Lune, 1902), de Méliès, revela-nos, além da bonomia das figuras e do burlesco das descrições — típicas do otimismo ingênuo da *Belle Époque* europeia —, alguns traços que marcaram para sempre o tratamento que o cinema deu às utopias.

Em primeiro lugar, talvez mais do que em outros temas, o filme utópico foi construído à custa de um grande débito do cinema para

⁸ Edgar MORIN. *O cinema ou o homem imaginário*. Trad. Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970. p. 94-97.

⁹ Citado por Georges SADOUL, *Dictionnaire des filmes*, Paris, Microcosme/Éditions du Seuil, 1967, p. 274.

¹⁰ Citado em Georges-Michel BOVAY, *Cinéma: un oeil ouvert sur le monde*, Lausanne, 1954, p. 121.

com a literatura, particularmente aquela com alguns elementos centrais da narrativa utópica. Parece ocioso lembrar que Méliès, no filme citado, inspirou-se em H.G. Wells e Júlio Verne; que Thea von Harbou, escritora do roteiro de *Metrópolis* (idem, 1926) para Fritz Lang, também se inspirou em Wells e Villiers de l'Isle Adams; que depois, vieram diversas “adaptações” para filmes como as mais conhecidas e recentes *1984* (idem, de George Orwell), dirigido por Michael Radford, em 1984; *2001: Uma Odisséia no Espaço** (2001: A Space Odyssey, de Arthur C. Clarke), dirigido por Stanley Kubrick, em 1968; *Laranja Mecânica** (A Clockwork Orange, de Anthony Burgess), dirigido também por Stanley Kubrick, em 1971; *Solaris** (idem, de Stanislaw Lem), dirigido por Andrei Tarkovski, em 1972; e muitos outros.¹¹

Alguns dos elementos centrais da utopia são talvez provenientes desta proximidade com a ficção literária. A figura do narrador na primeira pessoa, por exemplo, é (salvo algumas exceções que mencionaremos adiante) mantida na adaptação cinematográfica ou substituída por algum outro recurso de montagem.

A presença do narrador na primeira pessoa já foi apontada como paradigmática da narrativa inauguradora do gênero utópico na modernidade: *A Utopia*, de Thomas Morus, de 1516, na qual Hitlodeu¹², literalmente “aquele que é hábil no palavreado”, espécie de

¹¹ A estes poderíamos acrescentar *A Guerra dos Mundos* (The War of the Worlds, de Byron Haskin, 1953), inspirado num conto com o mesmo título de Herbert George Wells. A exceção fica por conta de *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick, apenas posteriormente transformado em relato literário por Arthur Clarke. É bom lembrar um exemplo curioso de deslumbramento pela técnica e pelos gadgets: Stanislaw Lem, autor de vários relatos de ficção científica e de *Solaris*, foi obrigado a desmentir que seria um computador, em virtude de seu nome coincidir com as letras iniciais de *Lunar Excursion Module* (Módulo de Excursão Lunar).

¹² O nome *Hitlodeu* é formado por duas palavras gregas que, unidas nesse neologismo, significam *hábil no palavreado*. Cf. Bronislaw BACZKO, Utopia, in: *Enciclopédia Einaudi*, v. 5 (Anthropos-Homem), trad. Manuel Villaverde Cabral, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 363; e P. FURTER e G. RAULE (orgs.), *Stratégies de l'utopie*, Paris, Éditions Galilée, 1981. Analisei a concepção de tempo e de história nas utopias modernas no livro *As utopias românticas*, São Paulo, Brasiliense, 1991; e a questão da alteridade e da linguagem no imaginário utópico, no artigo *Viagem às utopias românticas*, *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Fundação Rioarte, n. 10, p. 62-69, 1989.

marinheiro-filósofo, é o narrador da viagem bizarra que instaura a representação da alteridade, a representação de uma sociedade **radicalmente outra** e situada **noutro lugar**.¹³ Esta figura do narrador-viajante como o construtor da representação utópica é fundamental para compreender o papel da utopia na modernidade: a cidade utópica apresenta-se como obra puramente humana e **racionalmente construída**; ela se oferece ao olhar dos homens como resultado de uma **árdua transformação da natureza pela cultura**. Nem profeta, nem iluminado, o narrador-viajante da utopia moderna — herdado tardiamente pelo cinema — é um “filósofo” que coloca a razão para funcionar, que a exercita como imaginação social, diferenciando-a radicalmente do sagrado e do mitológico.

Representação da **eu-topia** (*eu-topos*), região da felicidade e da perfeição, ou da **u-topia** (*ou-topos*), região que não existe em parte alguma? Ou ambas as coisas? Toda a narrativa utópica, no espaço da modernidade ocidental, é uma longa e fértil exploração dessa ambigüidade semântica, constitutiva da utopia — ambigüidade que também o cinema receberá como herança.

O que o cinema acrescentou a esta concepção de utopia forjada pela modernidade? Ora, o cinema nasce com o mundo contemporâneo, surge no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural — há quem o veja como estritamente associado à guerra¹⁴ (ver nota na p. 71) —, acompanha todo o séquito de horrores deste século, os seus campos de concentração, as crises econômicas e sociais, a experiência de Hiroshima e Nagasaki e a ameaça de aniquilamento nuclear. A cultura contemporânea, a partir da Primeira Guerra Mundial, foi uma autêntica escola de dúvidas em relação às utopias; ela levantou inúmeras suspeitas de que a concepção de utopia, forjada pela racionalidade, ocultava uma lógica perversa de dominação e de opressão. A própria utopia estava,

¹³Nas representações sagradas e mitológicas, o mundo social não se situa nem em um tempo nem em um espaço profano a que se tenha acesso por meios ordinários, ao contrário da utopia, que apresenta esse mundo como acessível por meios puramente humanos. Para aprofundar estas distinções, consultar Luc RACINE, Paraíso, idade de ouro, reino milenar e cidade utópica, in: *Diógenes*, Brasília, UNB, n. 9, p. 77-90, 1985; e o excelente artigo do historiador Moses FINLEY, Velha e nova utopia, in: *Usos e abusos da história*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

assim, destinada a voltar-se contra si própria, transformando a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal. Despojada de suas finalidades éticas e presa aos limites da razão instrumental, a utopia aproximou-se, então, das mais diversas concepções totalitárias de sociedade.

Neste sentido, talvez o melhor que o cinema produziu resultou da sua maior ou menor capacidade de tornar transparente, por trás da modernidade dominada pelo conhecimento e pela ciência, as energias vitais selvagens, primitivas e perversas, desencadeadas pela razão instrumental.

Daí porque, paradoxalmente, a melhor utopia cinematográfica sempre foi, por excelência, antiutópica. *Viagem à Lua*, de Méliès, filme produzido antes da Primeira Guerra Mundial, talvez tenha sido a única narrativa utópica que ainda não havia incorporado o pessimismo crítico, característico das produções posteriores. Já Huxley, Orwell e outros autores produziram, a rigor, narrativas antiutópicas que denunciavam, em suma, o conflito entre a utopia realizada (que termina por constituir-se num pesadelo social) e os irredutíveis valores individuais. Curiosamente, é notável como alguns desses filmes renunciam aos truques típicos da narrativa utópica moderna, como o truque da viagem imaginária ou do “guia-filósofo-narrador”. É o caso de *1984* de Michel Radford ou de *Brazil, o Filme** (Brazil, 1985) de Terry Gilliam, que iniciam a história já *in medias res*,

¹⁴Paul VIRILIO. *Guerra e cinema**. São Paulo: Escrita Editorial, 1993. Virilio foi chamado de “teórico da velocidade”, por ressaltar que no universo atual a velocidade é não apenas dos aviões, mas também das imagens instantâneas da televisão. É um bombardeio contínuo de imagens que torna o mundo cada vez mais irreal; a retransmissão de um acontecimento televisado anula a sua importância real, pois o que constituirá a força do acontecimento não é seu interesse ou sua futilidade, mas o fato de ser retransmitido mundialmente; nesse caso, a própria experiência do espaço encontra-se deslocada, pois podemos vivenciar a geografia mundial vicariamente, como uma simulação. “Desde os primeiros mísseis da Segunda Guerra, escreve Virilio, até Hiroshima, a arma de teatro substituiu o teatro de operações e, ainda que *démodé*, o termo *arma de teatro* empregado por militares revela que a **história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose dos seus campos de percepção**. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a idéia de que o verdadeiro *filme de guerra* não deve necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas, a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.” (p. 29)

marinheiro-filósofo, é o narrador da viagem bizarra que instaura a representação da alteridade, a representação de uma sociedade **radicalmente outra** e situada **noutro lugar**.¹³ Esta figura do narrador-viajante como o construtor da representação utópica é fundamental para compreender o papel da utopia na modernidade: a cidade utópica apresenta-se como obra puramente humana e **racionalmente construída**; ela se oferece ao olhar dos homens como resultado de uma **árdua transformação da natureza pela cultura**. Nem profeta, nem iluminado, o narrador-viajante da utopia moderna — herdado tardiamente pelo cinema — é um “filósofo” que coloca a razão para funcionar, que a exercita como imaginação social, diferenciando-a radicalmente do sagrado e do mitológico.

Representação da **eu-topia** (*eu-topos*), região da felicidade e da perfeição, ou da **u-topia** (*ou-topos*), região que não existe em parte alguma? Ou ambas as coisas? Toda a narrativa utópica, no espaço da modernidade ocidental, é uma longa e fértil exploração dessa ambigüidade semântica, constitutiva da utopia — ambigüidade que também o cinema receberá como herança.

O que o cinema acrescentou a esta concepção de utopia forjada pela modernidade? Ora, o cinema nasce com o mundo contemporâneo, surge no contexto do primeiro grande impulso do modernismo cultural — há quem o veja como estritamente associado à guerra¹⁴ (ver nota na p. 71) —, acompanha todo o séquito de horrores deste século, os seus campos de concentração, as crises econômicas e sociais, a experiência de Hiroshima e Nagasaki e a ameaça de aniquilamento nuclear. A cultura contemporânea, a partir da Primeira Guerra Mundial, foi uma autêntica escola de dúvidas em relação às utopias; ela levantou inúmeras suspeitas de que a concepção de utopia, forjada pela racionalidade, ocultava uma lógica perversa de dominação e de opressão. A própria utopia estava,

¹³Nas representações sagradas e mitológicas, o mundo social não se situa nem em um tempo nem em um espaço profano a que se tenha acesso por meios ordinários, ao contrário da utopia, que apresenta esse mundo como acessível por meios puramente humanos. Para aprofundar estas distinções, consultar Luc RACINE, Paraíso, idade de ouro, reino milenar e cidade utópica, in: *Diógenes*, Brasília, UNB, n. 9, p. 77-90, 1985; e o excelente artigo do historiador Moses FINLEY, Velha e nova utopia, in: *Usos e abusos da história*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

assim, destinada a voltar-se contra si própria, transformando a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal. Despojada de suas finalidades éticas e presa aos limites da razão instrumental, a utopia aproximou-se, então, das mais diversas concepções totalitárias de sociedade.

Neste sentido, talvez o melhor que o cinema produziu resultou da sua maior ou menor capacidade de tornar transparente, por trás da modernidade dominada pelo conhecimento e pela ciência, as energias vitais selvagens, primitivas e perversas, desencadeadas pela razão instrumental.

Daí porque, paradoxalmente, a melhor utopia cinematográfica sempre foi, por excelência, antiutópica. *Viagem à Lua*, de Méliès, filme produzido antes da Primeira Guerra Mundial, talvez tenha sido a única narrativa utópica que ainda não havia incorporado o pessimismo crítico, característico das produções posteriores. Já Huxley, Orwell e outros autores produziram, a rigor, narrativas antiutópicas que denunciavam, em suma, o conflito entre a utopia realizada (que termina por constituir-se num pesadelo social) e os irredutíveis valores individuais. Curiosamente, é notável como alguns desses filmes renunciam aos truques típicos da narrativa utópica moderna, como o truque da viagem imaginária ou do “guia-filósofo-narrador”. É o caso de *1984* de Michel Radford ou de *Brazil, o Filme** (Brazil, 1985) de Terry Gilliam, que iniciam a história já *in medias res*,

¹⁴Paul VIRILIO. *Guerra e cinema**. São Paulo: Escrita Editorial, 1993. Virilio foi chamado de “teórico da velocidade”, por ressaltar que no universo atual a velocidade é não apenas dos aviões, mas também das imagens instantâneas da televisão. É um bombardeio contínuo de imagens que torna o mundo cada vez mais irreal; a retransmissão de um acontecimento televisado anula a sua importância real, pois o que constituirá a força do acontecimento não é seu interesse ou sua futilidade, mas o fato de ser retransmitido mundialmente; nesse caso, a própria experiência do espaço encontra-se deslocada, pois podemos vivenciar a geografia mundial vicariamente, como uma simulação. “Desde os primeiros mísseis da Segunda Guerra, escreve Virilio, até Hiroshima, a arma de teatro substituiu o teatro de operações e, ainda que *démodé*, o termo *arma de teatro* empregado por militares revela que a **história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose dos seus campos de percepção**. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a idéia de que o verdadeiro *filme de guerra* não deve necessariamente mostrar cenas de guerra ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas, a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.” (p. 29)

descrevendo o mundo utópico desde o seu interior, aceito como tal pela maioria dos seus habitantes — com exceção, é claro, dos personagens centrais; no caso, dois “funcionários” de um sistema mais ou menos anônimo: o primeiro — Winston — lutando contra a serialização que esteriliza os sentimentos; o segundo, contra a burocracia opressiva e o fetichismo da alta tecnologia.

O cinema criou imagens e forjou cenários utópicos que antes existiam apenas nas páginas impressas da ficção literária. Michel de Certeau escreveu com desconfiança a respeito dessas **transposições**, distinguindo o espetáculo histórico no cinema e no vídeo da leitura do livro de história:

“Com base em sondagens ainda insuficientes suponho que o espetáculo é mais exótico e o livro mais viajante. Com isto quero dizer que o desejo de outros lugares surge mais facilmente no itinerário solitário da leitura. O livro (...) cria um espaço de possíveis a imaginar ou a pensar acerca de si mesmo, sugere outras formas de existência, oferece saídas e uma linguagem objetiva a desejos e outros modos de relação, de trabalho, de sociabilidade etc.”¹⁵.

O que não quer dizer que as imagens não tenham um conteúdo ideológico intrínseco, pois, disfarçadas como descrições imparciais da sociedade e da história, acabam por ser encarnações de conceitos. Elas penetram profundamente no âmago da nossa vida inconsciente e constituem não apenas um reflexo do vivido, mas sobretudo **um projeto de ação sobre ele**.

“Todo demagogo, todo humorista e todo publicitário — escreveu um autor — conhece e já explorou o poder evocativo de uma imagem bem escolhida.”¹⁶

¹⁵Michel de CERTEAU. *A nova história*. Trad. Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 20.

¹⁶Stephen Jay GOULD. *Vida maravilhosa; o acaso na evolução e a natureza da história*. Trad. Paulo César de Oliveira. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 24. Não custa lembrar que o título desse livro foi inspirado num filme de Frank Capra, *A Felicidade Não se Compra* (It's a Wonderful Life, 1953). “Façamos correr de novo a fita da vida”, diz Gould, inspirando-se nas cenas finais do filme, nas quais o anjo (que quer ganhar as asas) faz o personagem central rever a história da cidade sem a sua participação. O livro é uma das revisões mais radicais das nossas concepções de evolução e “progresso”.

Pelo caminho da estilização que sugere ou da figuração que persuade, o cinema obrigou-se a forjar toda uma iconografia da cidade utópica. São notáveis os desenhos detalhados que Georges Méliès realizou para os cenários de seus filmes, dentre os quais o maquinário para movimentar o gigante de *A Conquista do Pólo* (La Conquête du Pôle, 1912) e os esboços do impagável Instituto de Geografia Incoerente no filme *Viagem à Lua*¹⁷. *Solaris*, por exemplo, constrói cenários em forma de antítese entre as belas paisagens rurais e os sufocantes ambientes urbano-industriais. No mesmo filme, Tarkovski, num momento de rara lucidez na cinematografia utópica, apela para uma referência visual das artes plásticas, o quadro *Caçadores na Neve*, de Breughel, que, lenta e imperceptivelmente, se transforma na paisagem real. *Brazil, o Filme* é uma visão irônica e mordaz a respeito dessa dificuldade em se construir o cenário utópico: é cheio de citações paródicas de outros filmes, como *Laranja Mecânica**, 1984, *Guerra nas Estrelas* (Star Wars, 1977), de George Lucas, e muitos outros. Há até uma paródia da famosa seqüência dos degraus de Odessa, de *O Encouraçado Potemkin** (Bronenosets Potiomkin, 1925), de Eisenstein: só que a tomada do carrinho de bebê nos degraus é substituída pela de uma faxineira limpando o chão — o cenário épico (no caso de um épico do cinema) é reduzido ao anticlimax do mecânico e do aviltante.

A Los Angeles do ano 2019, em *Blade Runner, o Caçador de Andróides** (Blade Runner, 1981), de Ridley Scott, é menos ambígua

¹⁷Citado em George-Michel BOVAY, op. cit., p. 122. A análise que faço a seguir, do filme *Blade Runner...*, foi inspirada nas excelentes observações de Giuliano Bruno, *Ramble city: postmodernism and Blade Runner*, in: *October*, Oxford, Basil Blackwell, n. 41, p. 61-74, 1987. “O caos de signos, de mensagens e significações concorrentes em *Blade Runner* — escreve Bruno — sugere sempre uma condição de fragmentação e de incerteza. A estética desse filme é o resultado da reciclagem, da fusão de níveis, dos significantes descontínuos, da explosão de fronteiras e da erosão. (...) Há também um forte sentido de algum poder organizador oculto — A Tyrell Corporation, as autoridades que encarregam Deckard de sua tarefa sem lhe dar escolha, a rápida descida das forças da lei e da ordem quando é necessário estabelecer o controle da rua. O caos é tolerado, justamente porque parece pouco ameaçador para o controle geral.”

e menos estilizada, pois trata-se de uma paisagem decrépita, provavelmente de uma sociedade pós-industrial: a névoa toma conta de tudo, o lixo se empilha por toda a parte, armazéns vazios e instalações industriais semi-abandonadas são destruídos por uma sempiterna chuva ácida. Mas a antítese também permanece, pois, acima desse cenário desolador que está ao nível da rua, há um mundo de alta tecnologia, de transportadores velozes e de publicidade suntuária. No final, o caçador de andróides Deckard foge com a replicante “humanizada” Rachel para uma paisagem natural de montanhas e florestas, onde o sol, nunca visto em Los Angeles, brilha intensamente.

Assim, nos filmes *Solaris* e *Blade Runner...* — e mesmo em outros com temática utópica —, desenvolve-se sutilmente, por trás da idealização do cenário natural, uma vaga nostalgia de um mundo irrecuperavelmente perdido, aproximando-se desta forma de uma espécie de **ecotopia** — aquela atitude enfática de imaginar um mundo natural tal como no passado, anterior à penetração da grande indústria e do urbanismo moderno.

Solaris, nesse sentido, é uma longa, nostálgica e poética invocação de um mundo que perdemos e dos mistérios a ele associados. Num de seus momentos mais febris, desesperado com o desaparecimento “voluntário” da “visitante” Rheyra, o psicólogo Kris Kelvin pergunta, atônito:

“O que não é necessário à vida, lhe prejudica? (...) Até agora não se sentia amor pela terra... Ama-se aquilo que se pode perder, pois para preservar as verdades precisamos de mistérios.”

Solaris, entre outras coisas, é também uma **ecotopia**, talvez na sua versão mais sublime e metafísica.

Do ponto de vista do espectador, pode-se perguntar o porquê da força das imagens de uma natureza idealizada e de uma “ecotopia”. O paleontólogo Stephen Jay Gould, intrigado com a súbita onda de

“dinomania” na atualidade, com dinossauros aparecendo em mochilas, lancheiras, lápis, canetas, camisetas etc., perguntou a um psicólogo infantil por que as crianças estavam tão interessadas nos dinossauros. Ele respondeu, sucintamente: “Grandes, ferozes e extintos”. (Gould conclui, entretanto, que a atual mania pelos dinossauros se deve muito mais à grande força motriz norte-americana, o *marketing*.)¹⁸ A “ecotopia” seria também mais um conjunto de imagens bizarras, vagamente nostálgicas, para um consumo inofensivo e acrítico?

Para além da **transposição** da narrativa, implícita na criação de cenários, o que caracteriza, com maior força, a contribuição do cinema para a narrativa utópica talvez seja a presença da técnica e da tecnologia. O filme utópico sempre nutriu uma atração quase compulsiva pelos maquinismos e mágicas mecânicas da era industrial. As imagens do Duplo ou do Idêntico, desdobramentos metafóricos da racionalidade humana, são recorrentes na cinematografia utópica: Gamas, Deltas e Ipsilones em *Admirável Mundo Novo* (Brave New World, 1980), de Burt Brinkerhoff; o robô-fêmea Maria em *Metrópolis*; os “replicantes” em *Blade Runner...*; o supercomputador HAL 9000 em *2001: Uma Odisséia no Espaço*; os “fantasmas” criados pelo oceano em *Solaris*; ou os “anjos” de *Asas do Desejo* (Himmel über Berlin), de Wim Wenders. E até mesmo o jovem Alex (em *Laranja Mecânica*), cuja mecanização é apenas sugerida com o nome *Clockwork* (ao que se dá corda). Embora a estilização futurista nem sempre seja de bom gosto, podemos verificar como ainda é forte o **antropocentrismo** implícito nessas imagens. Sabemos o quanto esta veiculação do Idêntico resulta da entranhada **incapacidade de imaginar o Outro**, característica do imaginário burguês; trata-se, em muitos casos, de um antropomorfismo estreito e, pior, um antropomorfismo de classe. Essas imagens lembram ainda aquelas famosas iconografias da evolução do homem — tão disseminadas

¹⁸Stephen Jay GOULD. *Viva o Brontossauro*, reflexões sobre história natural. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 93-101.

nos manuais didáticos —, todas direcionadas, às vezes de modo grosseiro, outras com sutileza, no sentido de mostrar uma cômoda concepção de inevitabilidade e superioridade humanas.¹⁹

Esses espectros da inteligência, essas fantasmagorias da racionalidade e do mecanicismo constituem, não raro, metáforas da perda de identidade individual e social e do esgarçamento da dimensão histórica do próprio homem contemporâneo. Em *Metrópolis*, uma massa de escravos robotizados trabalha incessantemente em subterrâneos insalubres; é uma massa amorfa, sem identidade, nem história. Já em *Blade Runner...*, os “replicantes” são antes simulacros do que robôs; foram projetados como força de trabalho de curto prazo, de alta capacidade produtiva e grande flexibilidade — constituem exemplos perfeitos de trabalhadores aptos a se adaptarem às condições da acumulação flexível no estágio do capitalismo avançado... mas, como todos os “replicantes”, insistem em simplesmente saber “de onde vêm, para onde vão e quanto tempo têm”.

Os homens e mulheres de 1984 mais parecem titeres, pois o Ministério da Verdade confisca-lhes, ao mesmo tempo, a memória e o sonho, bloqueando-lhes a imaginação social. Em *Brazil, o Filme*, nem ao menos o trabalho, sustentáculo da racionalidade burguesa, fornece identidade aos homens, já que no sistema burocrático o conteúdo do trabalho importa menos do que a rede de relações interpessoais. *Asas do Desejo* começa com uma narração semelhante a um conto de fadas, falando-nos de um tempo no qual as crianças eram realmente

¹⁹Estes exemplos podem ser multiplicados com os inúmeros robôs e gadgets dos filmes de *science fiction* nos anos 50, construídos a partir de uma sedutora e ingênua atração pela tecnologia. Lembre-se, nesse caso, do famoso robô de *O Dia em Que a Terra Parou* (The Day the Earth Stood Still, 1951), de Robert Wise; de Robby, outro robô bonitinho e “quase perfeito” de *O Planeta Proibido* (Forbidden Planet, 1956), de Fred Wilcox. Esta série de construções extremamente figurativas, reveladoras de um fascínio primário pela tecnologia, parece, confluí para a fantasia e para a estilização típicas de filmes como *Barbarella* (idem, 1968), de Roger Vadim. Para uma explanação brilhante e divertida sobre estas “iconografias” do progresso, ver também, de Stephen GOULD, A escada e o ícone: iconografias do progresso, in: op. cit., p. 23-44. Para os filmes, ver ainda Nelson Brissac PEIXOTO e M. Celeste OLALQUIAGA, O futuro no passado, in: *Pós-modernidade*, Campinas, Unicamp, 1991.

crianças e perguntavam: “Por que sou eu e não você? Por que estou aqui e não ali? Quando o tempo começou e onde termina o espaço?” — crianças que olham para cima ou ao redor de si como se tivessem consciência parcial da presença dos anjos, enquanto os adultos, preocupados e auto-referenciais, parecem incapazes da dúvida.

Alex, de *Laranja Mecânica*, parece que só adquire uma identidade à custa de um tratamento (o Ludovico) de reflexos condicionados, que o incorpora aos vigilantes, educadores e guardiões da “lei e da ordem”. Mas, numa ordem social fundada na violência, onde vivem Alex e seus “drugues”, não há meio-termo: quando se consegue escapar da transgressão, acaba-se assumindo a repressão.

As “duplicatas” ressuscitadas em *Solaris* só conseguem permanecer perto da “pessoa-fonte”, que não apenas lhes ensina a dormir como lhes fornece identidade, embora esta seja apenas uma projeção das zonas mais remotas da memória dos homens reais. Apesar de muitas vezes representarem metáforas do milenar esforço em iludir a si mesmos e oprimir os outros, robôs e simulacros, duplicantes e fantasmas, andróides e replicantes, selenitas ou marcianos constituem, na verdade, um grupo de homens e mulheres aprendendo dolorosamente a verdade sobre si ou sobre os outros, sobre sua história e sobre a história de suas sociedades.

“Estamos somente procurando o Homem. Não temos necessidade de outros mundos. Precisamos de espelhos. Não sabemos o que fazer com outros mundos. Basta-nos um único mundo, o nosso próprio; mas, esse, não podemos aceitá-lo tal como é...”

Essa é a fala, desesperadamente lúcida, de Snout, em *Solaris*. Este jogo de espelhos entre a sociedade imaginada e a sociedade real, que constitui talvez a maior força da representação cinematográfica da utopia, é parte do esforço geral de compreensão da história contemporânea. É um diagnóstico sombrio, angustiado ou irônico, sobre a sociedade industrial e um de seus efeitos mais fortes e menos percebidos: a morte do passado. São imagens que mostram que

estamos imersos numa verdadeira cultura do esquecimento, no duplo sentido da palavra: por um lado, as instâncias sociais cultivam o esquecimento, encaminham-nos ao esquecimento, incentivam-nos a esquecer; por outro, constrói-se uma cultura fundada no esquecimento.²⁰

Esse antropocentrismo velado da cinematografia utópica — a crença de que o homem continua sendo “o umbigo do universo” — é, portanto, apenas mais um sintoma da crise real, experimentada pela sociedade no presente ou vivida no cotidiano pelos homens.

T. Adorno escreveu certa vez que “as utopias sonham não apenas o paraíso mas também e, sobretudo, as catástrofes”. Antiutópicos em sua essência, os filmes citados mostram um cenário de dor e destruição, que funciona como uma espécie de antítese ao deslumbramento e à sedução pela técnica. Daí porque talvez não haja rótulo mais inócuo e equívoco do que **ficção científica**, pelo menos para os filmes citados, pois quase todos mostram, sem exceção, as conseqüências (desastrosas) da hegemonia científica no mundo ocidental e subseqüentes mitos do progresso técnico e científico.²¹

²⁰Ver John H. PLUMB, *The death of past*, Boston, Houghton, 1971, especialmente o capítulo I.

²¹A mais demolidora análise dos mitos da ciência e da verdade “científica”, com importantes desdobramentos na Educação, está em Paul FEYERABEND, *Contra o método*, 3. ed., trad. Octanny S. Mota e Leonidas Hegenberg, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989. Ao analisar o processo de difusão do conhecimento científico, Feyerabend escreveu: “A maneira como aceitamos ou rejeitamos idéias científicas é, por fim, radicalmente diversa dos processos de decisão democrática. Aceitamos leis científicas e fatos científicos, ensinamo-los nas escolas, tornamo-los a base de importantes decisões políticas, sem, contudo, havê-los submetido à votação. Os **cientistas** não os submetem a votação — ou, pelo menos, assim dizem proceder — e os **leigos** por certo que não os submetem a voto. Propostas concretas são, por vezes, objeto de debate e sugere-se votação. Todavia, o processo não se aplica a teorias gerais e a fatos científicos. A sociedade moderna é ‘copernicana’, mas não porque a doutrina de Copérnico haja sido posta em causa, submetida a um debate democrático e então aprovada por maioria simples; é ‘copernicana’ porque os **cientistas** são copernicanos e porque lhes aceitamos a cosmologia tão acriticamente quanto, no passado, se aceitou a cosmologia de bispos e cardeais.” (p. 456).

É claro que nem todos os filmes utópicos assumem esta atitude de **desencantamento**; a grande maioria deles, como *ET — O Extraterrestre** (ET — The Extraterrestrial, 1982) de Steven Spielberg, *Guerra nas Estrelas* etc., vale-se de um clima de encantamento e de fantasia semelhante à recente “dinossauromania”, com altas doses de entretenimento passivo, até, a nosso ver, legítimo, mas que, em última análise, apela ao infantilismo consumista. “Jedis”, impérios galáticos, exterminadores do futuro traduzem o heroísmo sem objeto, no qual uma enxurrada de filmes (numerados em série) apela para uma mística banal da aventura, onde monstros e alienígenas têm uma única função: distrair os homens da Terra pelo seu barroco vagamente ameaçador. Aí (talvez seja óbvio repetir) são inevitáveis a idiotia e o maniqueísmo mais estreito: os homens sempre vencem, a civilização da alma tecnocrática submete a barbárie dos instintos. E é um maniqueísmo antropomórfico, sem o menor resquício de ambigüidade. Não difere em nada do antropomorfismo das histórias de Júlio Verne, presente na paixão infantil (hoje, talvez, *démodé*) pelas cabanas e tendas ou por instalar-se num espaço conhecido, fechado, finito, sem ambigüidades. Ouçamos Roland Barthes, que, ao analisar Júlio Verne, ressaltou ainda o caráter de classe presente nessas imagens:

“O arquétipo desse sonho é este romance quase perfeito, A Ilha Misteriosa, onde o homem-criança reinventa o mundo, povoa-o, fecha-o e nele se encerra, coroando este esforço enciclopédico com a postura burguesa da apropriação; pantufas, cachimbo e lareira, enquanto lá fora a tempestade, isto é, o infinito e o ambíguo, uiva inutilmente.”²²

Nesse caso, a utopia assume o seu significado mais comum e pejorativo: o “visionário”, o “inútil”, o “não-prático”... — ou, pior, ela se veicula e se confunde com a própria ideologia dominante. O que é particularmente grave numa cultura cada vez mais antiintelectual, bombardeada por estratégias de *marketing*, que extinguem nas

²²Roland BARTHES. *Nautilus e Bateau Ivre*. In: *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1972. p. 56.

crianças os dois motivos básicos para conhecer: a **capacidade de maravilhar-se** e a **vontade de saber**. Stephen Jay Gould, num diagnóstico veemente, escreveu:

*“Somos uma cultura profundamente não-intelectual, mas não estamos comprometidos com tal atitude; na realidade, não temos compromisso praticamente com coisa alguma. Somos a cultura mais lábil de toda a história, capaz de mudanças rápidas e radicais de opinião, todas impostas de cima para baixo por um esforço conjunto da mídia. Passividade e discernimento não intelectual são os maiores promotores dessa deficiência. Tudo vem a nós em spots de quinze segundos e em oportunidades fotográficas. Toda possibilidade de ambigüidade — a característica mais valiosa de qualquer análise adequada — é eliminada. Vence quem tiver a melhor aparência e berrar mais alto.”*²³

Temos aí um eco do depoimento inicial da historiadora N. Davis, quando, ao passar da pesquisa histórica à construção do filme, pergunta: onde estaria o “espaço das incertezas” na recriação cinematográfica? Felizmente, o melhor da utopia cinematográfica, como tentamos mostrar, herdou da narrativa utópica a sua ambigüidade intrínseca, a sua riqueza e, por que não dizer, também o que havia de melhor do seu clima de “encantamento”.

E nem sempre foi apenas o “encantamento” gratuito. Às vezes, particularmente no filme utópico, a vida quase que repete a arte — primeiro como farsa e, talvez depois, como tragédia ou comédia. Vale

²³Stephen J. GOULD, op. cit., p. 98. Curiosamente, as propostas de Gould confluem todas para uma alteração radical na educação. Outra crítica veemente, no mesmo sentido que a de Gould, inclusive com desdobramentos na área educacional, é a do cineasta Roberto ROSSELINI, nos seus *Fragmentos de uma autobiografia*, trad. Léa Novaes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992. Eis uma amostra: “Este livro é um ato deliberadamente político, pois denuncia o espetáculo: quero dizer, a insignificante ficção a que se encontra reduzida a expressão audiovisual em nossa sociedade, bem como o contágio de que esta foi vítima e que a transformou essencialmente em uma sociedade de espetáculo. Pela primeira vez, desde que o homem existe, possuímos um meio de comunicação universal imediato, ao contrário da escrita, que supõe toda uma bagagem cultural. E em que o transformamos? Em uma espécie de jogo circense que corrompe todo o mundo e todos os seres. (...)”.

lembrar que, vinte anos depois do filme *Doutor Fantástico* (Dr. Strangelove, 1974), de Stanley Kubrick, alguns generais anunciavam de forma altissonante nos jornais que “um conflito nuclear não seria o fim do mundo”. Era, sem dúvida, um eco tragicômico da afirmação do extravagante general Buck Turgidson na utopia cinematográfica de Kubrick: “Senhor presidente, eu não diria que nós não nos chamuscaremos, mas acredito que só sofreremos dez ou vinte milhões de baixas, dependendo do impacto das explosões”²⁴.

Poderíamos, assim, dizer que a grande maioria dos filmes citados, nos seus melhores momentos, herdou tanto a ambigüidade da narrativa utópica quanto a força antecipadora e crítica das humanidades. Eles mostraram, em geral com extrema acuidade, os riscos totalitários contidos nos projetos utópicos ou nos seus desvios. Seria ilusório, contudo, pensar que a cinematografia utópica ou as ciências humanas, na busca de decifrar o imaginário das sociedades, poderiam derrubar modos estereotipados de ver a realidade ou transcender as condições adversas do presente.

Com o risco da própria sobrevivência, o cinema e a história aprendem, cada vez mais, que a construção de uma sociedade aberta depende muito dessas autênticas alavancas de transformação histórica — os sonhos coletivos e os imaginários sociais. É a partir deles que a sociedade poderá, quem sabe, fabricar a si própria e ao seu futuro.

No espaço interplanetário, construído nesses filmes, temos de estar aptos a ver muito mais além do que foguetes, aeronaves ou atraentes seres extraterrestres “grandes, ferozes e extintos”; temos de estar atentos a um cenário quase sempre desolador, onde predomina uma espécie de lixo inorgânico — e onde o homem enfrenta muito mais a si mesmo e a sua própria ciência.

“O silêncio eterno desses espaços infinitos me desespera”, confessava Pascal no século XVII. Os dilemas do homem contemporâneo, expressos na utopia cinematográfica, diferem um pouco dos dilemas de Pascal. Profundamente solitário, como na morte, o homem contemporâneo experimenta o fim de todos os deuses, isto é, a crise dos valores históricos que o condenam à repetição dos mesmos gestos ou ao conformismo dos fatos consumados.

²⁴Apud Paul VIRILIO, op. cit., p. 43.

Envolvido numa luta inglória contra as forças que domesticam a imaginação, o imaginário utópico, como um apelo permanente ao futuro, quer abrir o presente, sem entraves, à atividade criadora do próprio homem.

Afinal, sabemos que aquilo que não se realizou, aquilo que não aconteceu, aquilo que foi mera possibilidade — os projetos que não vingaram e as causas perdidas — também fazem parte da história humana. Talvez, por isto, o cinema e a História estejam tão próximos da melhor atitude utópica, **aquela que sabe que estamos no mundo não para adivinhar o futuro, mas para fazê-lo.**

CRISES DA REPÚBLICA BRASILEIRA NO CINEMA (1930-1964)

Antônio Penalves Rocha¹

Os professores de História podem transformar uma série de documentários sobre o período republicano de 1930 a 1964 num excelente material de apoio didático para suas aulas de História do Brasil. Refiro-me aos seguintes filmes: *A Revolução de 30**, *Getúlio Vargas**, *Revolução Constitucionalista de 32**, *Lembraí-vos de 37**, *Os Anos JK — Uma Trajetória Política**, *Jânio a 24 Quadros** e *Jango**.

Este artigo analisará cada um deles, seguindo determinados princípios sobre as relações entre cinema e História, com o objetivo de apresentar uma forma de abordar o filme histórico nas aulas de História.

É claro que essas análises não pretendem ser definitivas; elas querem apenas sugerir uma leitura possível de cada um dos filmes, devendo o professor criticá-las e elaborar outras leituras. Além disso, sempre que utilizar um filme da videoteca FDE, o professor poderá obter mais informações sobre ele nos textos de *Apontamentos*, publicação que acompanha cada fita de vídeo.

O principal motivo que levou a estas análises foi a necessidade de pôr em prática minhas idéias contidas no texto da série *Lições com Cinema 2*, intitulado *O Filme: Um Recurso Didático no Ensino da História?* (São Paulo, FDE, 1992). Com efeito, esse texto traz sugestões de um método para o uso didático do filme nas aulas de História. Mas, em virtude de seu caráter teórico, essas sugestões não foram suficientes; faltavam análises de alguns filmes, que realizassem na prática os enunciados teóricos nele formulados. Em suma, foi para complementar aquele texto, dando exemplos de aplicação dos

¹ Bacharel em História e doutor em História Econômica pela USP; professor da PUC/SP e da USP; autor de *O nascimento da Economia Política no Brasil*, pela Brasiliense (SP), e de inúmeros artigos.

enunciados formulados, que se tomou a decisão de analisar os documentários citados, sobre o período de 1930 a 1964, e as mesmas preocupações que levaram à redação do texto anterior orientaram a elaboração deste.

Antes de tudo, os documentários que serão objeto de análise, como a grande maioria dos filmes quando são produzidos, não se destinam especificamente à atividade pedagógica formal. Excetuando *A Revolução Constitucionalista de 32*, um documentário feito para a televisão, todos os demais foram concebidos para serem exibidos em salas de cinema. Sendo assim, o meio de exposição faz com que sejam, ao mesmo tempo, agentes de informação e de entretenimento, mantendo muito pouca relação com as atividades de uma sala de aula. Em consequência disso, surge uma questão: como os empregar em um lugar diferente daquele para o qual foram feitos?

Em primeiro lugar, eles não devem ser tratados como *slides* organizados numa tal seqüência temporal, que permite o desenvolvimento de uma narrativa. Ou seja, se o professor se limitar a utilizar as imagens do filme exclusivamente para fazer com que a classe identifique os personagens históricos apresentados (por exemplo, este é Getúlio Vargas; este, João Goulart etc.), reduzirá à miséria um material didático de grande valor para a História.

Em segundo lugar, o filme não deve ser usado para ilustrar uma aula. Assim, por exemplo, se o professor projetasse em sala de aula um filme como *Revolução de 30*, no momento em que está desenvolvendo esse ponto da matéria, sem tecer qualquer comentário sobre ele, estaria também desperdiçando um rico material de apoio ao ensino da História.

Cada filme comporta uma visão histórica particular, que deve ser apontada e discutida em sala de aula. De qualquer modo, deixando de lado os equívocos mais grosseiros cometidos pelo uso não-planejado do filme, verifica-se a existência de três relações básicas entre filme e História, a saber:

• O filme faz história

Sendo um dos elementos da cultura letrada, apresentado por meios de comunicação de massa, o filme possui a capacidade de promover mudanças sociais, seja pela criação de novos valores e comportamentos, seja como veículo de propaganda ou de crítica política (este é o caso dos filmes que serão comentados neste texto), mostrando, neste último caso, uma história política da Nação diferente daquela oficialmente relatada.

Pode-se dizer também, dando outro significado à expressão **o filme faz história**, que nada impede a realização da narrativa histórica por meio de imagens cinematográficas, de modo a trazer à luz uma **historiofotia**², em contraposição à História narrada pela escrita, ou seja, à historiografia. Pela capacidade que a imagem tem de absorver outras linguagens, o cinema pode muito bem reproduzir a História acadêmica. No entanto, dificilmente a estrutura da indústria cinematográfica levaria adiante o empreendimento de filmar e levar às salas de cinema os resultados da pesquisa acadêmica, não só pela simples e forte razão de que ela é destituída da capacidade de garantir entretenimento, como também por veicular informações demasiadamente específicas.

• O filme é um documento histórico

Cada filme, não importa se de ficção ou documentário, é único, tem sua particularidade dada pelo assunto que narra, o que faz dele o depositário de um volume considerável de informações sobre o mundo que o circundava quando foi feito. Em outras palavras, qualquer filme reproduz ou dialoga com aspectos das condições

² É claro que **historiofotia** é um neologismo, fruto da tradução de outro neologismo do inglês. Ao que parece, tal expressão foi empregada pela primeira vez por Hayden WHITE num artigo intitulado *Historiography and Historiophoty* (*American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1.193-1.199, 1988). Note que há um jogo de palavras no título do artigo: o sufixo *graphy* (escrita) é usado em contraposição ao *photy* (ligado à foto), ou seja, o autor contrapõe à Historiografia uma Historiofotia, esta última designando uma História feita através de imagens fotográficas que, por extensão, tornaram-se cinematográficas.

materiais de existência, da ideologia, da política e também da história do cinema do período em que ele foi realizado.

Assim, por exemplo, o caráter de documento do filme fica bem claro no caso do elenco de documentários aqui escolhido para análise. A cultura letrada brasileira e o cinema, como parte integrante dela, sofreram o impacto do AI-5, de 1968. De fato, a repressão imposta pela censura praticamente desmantelou o Cinema Novo. Mas, ao longo dos anos 70, novos cineastas foram às filmagens e realizaram um volume de documentários sobre a história política contemporânea superior ao de qualquer outra época da história do cinema brasileiro. Seguramente, a realização desses filmes nos anos 70 não foi fortuita; ela expressou, na verdade, o desejo de um grupo de cineastas de fixar o olhar sobre as principais questões nacionais, dentre as quais se destaca a história do Estado brasileiro contemporâneo. Além disso, os diretores previam que filmes com esta temática desempenhariam também um papel pedagógico sobre o público que freqüentava o cinema — ávido para obter informações diferentes daquelas oficialmente transmitidas —, no sentido de trazer à lembrança uma visão do passado diversa daquela controlada e difundida pelo poder do Estado. Desse modo, os documentários não só ensinam, por meio de imagens, sobre temas da história política do Brasil, como também testemunham sobre o mundo que os viu nascer, carregando, portanto, informações a respeito dele.

• O filme é material didático para o ensino da História

De fato, ele pode ser material auxiliar da aula de História de dois modos: primeiro, se o professor puder demonstrar que as questões da época em que um determinado filme foi feito se manifestam de alguma forma na narrativa, isto é, se ele for reduzido à condição de documento histórico; segundo, se ele for submetido ao que pode ser denominado “redução historiográfica”. De qualquer modo, só mesmo por meio de uma dessas reduções o filme poderá ser transformado em material didático, posto que só assim será possível retirá-lo do mundo do espetáculo e acomodá-lo à aula de História.

Cumprir explicar o que se quer dizer com “redução historiográfica”. Os filmes históricos, sejam eles ficcionais ou documentais, não têm nenhuma obrigação de manter compromissos com a produção historiográfica acadêmica, que, no processo de difusão do conhecimento, chega aos bancos escolares do 1º e 2º Grau. Além disso, por ser produzido pela indústria cultural, absorvendo, portanto, investimentos inimagináveis para a Educação, deve atender ao gosto dos seus consumidores, ou, pelo menos, tentar mudar os padrões de gosto; seja como for, os filmes em geral são realizados para dar lucros. Os filmes históricos não escapam a essa regra. De qualquer modo, ao lidar com o passado, cada filme histórico é orientado por uma determinada concepção histórica, manifestada ou nos pressupostos teóricos que orientam a sua abordagem, ou na reconstituição da época histórica que lhe serve de tema ou de cenário.

Em consequência das condições que envolveram a sua produção (sobretudo os investimentos exigidos) e da sua destinação (o atendimento da demanda do mercado consumidor de produtos culturais), o filme histórico, na grande maioria das vezes, ou extrai do passado exemplos morais, ou atua como memória histórica, ou ainda usa metaforicamente o passado para se referir ao presente com fins políticos. Não há motivo algum para questionar a legitimidade desse procedimento do cinema; o historiador não tem o monopólio da “verdadeira história” da sociedade. Mas este último, como lida com uma disciplina regida por determinados princípios metodológicos, não pode aderir, sem a devida crítica, ao conceito de História presente nos filmes.

Assim sendo, para usar o filme como material didático, deve ser feita uma redução historiográfica, que consiste em destacar certos conceitos embutidos no filme histórico e trazê-los para dentro da arena do debate historiográfico, o que significa a transformação de um objeto cultural, socialmente classificado de artístico, em texto histórico. Por meio desta operação, o professor de História terá em mãos um material que o auxiliará no ensino desta matéria.

Em síntese, as análises que se seguem basearam-se nesses princípios sobre as relações entre o cinema e a História. Como elas não

pretendem ser definitivas, mas tão-somente uma das leituras possíveis de cada um desses documentários, podem ser tomadas como modelo para que professores e alunos destaquem outros aspectos dos filmes, elaborando um material que envolverá a classe num trabalho de grande interesse para todos.

Revolução de 30 (1980), de Sylvio Back

O cinema deu à fotografia — reprodução física da imagem no espaço — uma temporalidade. O aparecimento do cinema falado criou um nexos entre o som, seja ele a música ou a fala dos atores, e a seqüência temporal das imagens cinematográficas, somente rompido, no mundo contemporâneo, por opção estética, como, por exemplo, em *O Ilusionista** (The Illusionist, 1984), de Jos Stelling.

O documentário *Revolução de 30*, de Sylvio Back, constitui exceção à regra, na medida em que desconecta o som da imagem. Explicando melhor, as músicas tocadas no filme estão perfeitamente integradas às imagens — por exemplo, às imagens da posse de Artur Bernardes corresponde *Seu Mé*. No entanto, as observações sobre crise oligárquica, tenentismo, movimento operário, rupturas e continuidades entre os anos 20 e 30, feitas por Edgard Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro, independem das imagens, ou então, algumas vezes, mantêm apenas fraca correspondência com elas — por exemplo, quando aparecem imagens de operários trabalhando numa fábrica, Paulo Sérgio Pinheiro disserta sobre a repressão ao movimento operário nos anos 20; Edgard Carone explica o caráter do movimento tenentista com imagens da posse de Artur Bernardes; e quando aparecem na tela imagens da cidade de São Paulo dos fins dos anos 20, Boris Fausto fala do significado da Revolução de 30. Em suma, as imagens são usadas como pretexto para a exposição de resultados de pesquisas acadêmicas, feitas, ao que tudo indica, sem levar em conta quaisquer imagens.

Sylvio Back montou o filme como se fosse uma colcha de retalhos, formada por trechos de trinta filmes da época; tal fragmentação impede que as imagens possam ser compreendidas na seqüência que deveria dar-lhes sentido, como em qualquer filme. Em consequência

disso, as imagens não têm significado por si mesmas, isto é, o conjunto só adquire sentido graças aos comentários feitos por Edgard Carone, Boris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro, sem os quais o filme ficaria sem pé nem cabeça. Em contrapartida, esses comentários podem ser compreendidos independentemente das imagens que os acompanham, proporcionando o contato com uma síntese do resultado dos anos de pesquisa que esses homens dedicaram aos assuntos apresentados.

Com efeito, Sylvio Back parece ter pretendido dar credibilidade ao seu filme recorrendo a imagens da época — os méritos da sua pesquisa iconográfica são indiscutíveis — e entregando os comentários históricos a especialistas, que dariam legitimidade ao documentário e o transformariam na última palavra sobre o assunto.

Não vem ao caso discutir as virtudes e fraquezas do método de Sylvio Back. A frágil correspondência entre imagens e comentários no *Revolução de 30* foi posta em relevo para o fim que nos interessa: o uso do filme na aula de História.

Em vista dessa peculiaridade, como o *Revolução de 30* pode ser usado para o ensino da crise da República Velha? Antes de tudo, a parte falada do filme, por ser dotada de uma lógica própria — a despeito das divergências historiográficas dos pesquisadores —, se sobrepõe à propriamente cinematográfica, composta por fragmentos de filmes da época. Sendo assim, o filme já é uma aula e, tomado no seu conjunto, não será de grande valia para discussões historiográficas com os alunos, pois o seu resultado final é dado não pelas imagens, nem tampouco pela concatenação imagens-comentários, mas unicamente pelas exposições dos pesquisadores. Noutros termos, sendo a exposição verbal o ponto forte do filme, ele não difere essencialmente de uma aula, que se baseia no mesmo recurso. Além do mais, dificilmente um professor poderá dar uma boa aula sobre o assunto sem conhecer os textos escritos pelos comentaristas do filme. Desse modo, tomado em seu conjunto, o *Revolução de 30* poderia, em primeiro lugar, ser usado para a revisão da matéria.

Além disso, alguns aspectos do filme merecem ser explorados:

- A partir do pequeno filme que mostra o contato entre índios e brancos, pode-se discutir se há ou não diferenças no modo de tratar os índios nos anos 20 e em nossos dias.
- Pode-se destacar a história melodramática de Nilo e Lygia, que percorre o filme quase do começo ao fim, sendo intercalada por fragmentos de outros filmes. Trata-se de uma história fictícia, que se inicia com o nascimento de uma paixão entre os personagens na piscina de um clube, freqüentado, no mínimo, pela alta classe média paulistana. Os preparativos da revolta tenentista de São Paulo, em 1924, fazem o pano de fundo da relação amorosa. Quando estoura a revolta, Nilo se liga aos tenentes e acompanha o roteiro percorrido pelos revoltosos: vai para o interior do Estado, une-se aos tenentes gaúchos, participa da Coluna Prestes e, em 1926, obtém asilo, com seus companheiros de armas, na Bolívia. Volta ao Brasil em 1930, para participar da revolução que pretendia derrubar Washington Luís; enfrenta as forças legalistas em Itararé, onde é baleado e morto. A história de Nilo pode ser tratada como um documento histórico; há nela elementos do imaginário da época, que explicam o porquê da adesão de “gente de bem” à luta armada.
- A partir dos inúmeros trechos de filmes que retratam solenidades oficiais e põem autoridades em primeiro plano, como, por exemplo, as posses de Artur Bernardes, Afonso Camargo, Washington Luís, pode-se discutir a relação entre cinema e poder e a conseqüente capacidade do filme de “fazer história”. Pode-se também destacar a teatralidade assumida por certos personagens diante da câmera — os melhores exemplos estão no comportamento dos chefes militares do Rio Grande do Norte, que disputam entre si a “leitura” de um telegrama, e dos soldados da região, que “fazem de conta” que estão disparando seus fuzis. Tais imagens refletem a relação entre poder e espetáculo.

Revolução Constitucionalista de 32, de Tito Lima

O documentário *Revolução Constitucionalista de 32* foi feito para ser apresentado em um único programa de televisão. Assim sendo, o seu tempo de exibição e forma foram determinados pelo veículo;

competia ao filme passar informações sobre o assunto ao longo de cinquenta minutos, por meio de uma linguagem acessível à massa de telespectadores. É por isso mesmo que não se pode esperar dele uma análise do tema que tenha nascido de pesquisa mais acurada ou que mostre um grande elenco de entrevistados.

A propósito dessa superficialidade imposta pela televisão, o documentário nem sequer menciona a dimensão do confronto causado pela Revolução de 1932: o maior conflito militar deste século no Brasil, envolvendo 135.000 soldados dos dois lados e levando à morte 830 — 630 paulistas e 200 pessoas do governo federal. Silencia também sobre uma inovação introduzida pela Revolução na história dos movimentos políticos brasileiros, referente à propaganda de massa — rádio, imprensa, cartazes —, usada por seus líderes para recrutamento e mobilização de civis. Não há também no filme nenhuma palavra sobre a sintonia da Revolução de 1932 com um novo modo de fazer política que emergiu no Brasil em 1922 (*Levante do Forte de Copacabana*) e se estendeu até 1938 (*o putsch integralista*): refiro-me à luta armada, que até 1922 não assumira grandes proporções, restringindo-se às lutas coronelísticas no Interior; de qualquer forma, este modo de fazer política circundou historicamente a Revolução de 1932 e teve nela a sua mais alta expressão pela quantidade de homens envolvidos na guerra civil por ela desencadeada.

Quanto à forma, utiliza determinados recursos para ser facilmente compreendido. Um exemplo encontra-se nas imagens de forte apelo emocional que balizam o início e o final da narrativa. O documentário praticamente se inicia apresentando o corneteiro Elias de Oliveira, que, logo em seguida, aparece tocando o instrumento na janela de um apartamento, como se alertasse a cidade de São Paulo para algo de grande importância. Enquanto isto ocorre, o apresentador comenta: “o toque de clarim evoca hoje imagens de sentimento de um grande momento de São Paulo e do Brasil”. Para encerrar o filme, o corneteiro volta a tocar o seu clarim, só que desta vez no mausoléu dos soldados mortos em 1932...

O objetivo do documentário é evocar a Revolução de 1932 para glorificá-la; tal procedimento remete a análise da Revolução para um

plano inferior e tira do filme, por conseguinte, a possibilidade de fazer com que o espectador compreenda um aspecto do passado. Isto pode ser verificado por meio da observação do papel desempenhado pelo depoimento do Prof. Reinaldo Saldanha da Gama, personagem central do documentário, que ocupa um terço do seu tempo total de duração. Seu depoimento, que aparece no primeiro segmento, serve de roteiro para o desenrolar de toda a narrativa, isto é, o professor torna-se o porta-voz do filme, na medida em que os demais segmentos tentam atestar a pertinência de suas opiniões através de imagens e comentários. Aliás, a conclusão da narrativa também foi entregue ao mesmo professor, que afirma: “e esta foi a Revolução de 1932”.

Alguns aspectos do filme merecem destaque:

- A utilização do passado para fins ideológicos — no caso, evocação e glorificação da Revolução de 1932 como instrumento de defesa da democracia liberal. Basta recordar as palavras do apresentador no início do filme: “A revolução de 1932 (...) permanece viva como símbolo da nossa libertação final pela lei. É uma história feita de fé e amor pela liberdade, contra a opressão da ditadura”.
- O significado histórico dos diferentes depoimentos sobre o estrato social dos participantes da Revolução: para o Prof. Reinaldo, em 32 houve um “movimento de massa”; para o antropólogo Paulo Prado, o “operariado não participou” (deve ser lembrado que no primeiro semestre de 32 houve uma greve violentamente reprimida em São Paulo, da qual participou cerca de 200.000 operários); para o radialista Vicente Leporace, muitos soldados, como ele mesmo, foram usados pelos políticos e assim transformados em “carne para canhão”.
- Em vista do papel exercido pelo depoimento do Prof. Reinaldo no documentário, é interessante atentar para alguns aspectos da sua visão da história do Brasil, destacando a pasteurização da história, realizada pela sua memória, que tem por fim justificar e glorificar a Revolução:
 - “o paulista sempre foi fiel (...) aos seus ideais democráticos, desde o bandeirismo, passando pela Independência, pelo I^o e II^o

Império (*sic*) e pela República; sempre foi fiel aos sentimentos democráticos” — É possível sustentar tal opinião através da pesquisa histórica?;

- “o grande homem [da Revolução de 1932] foi a mulher brasileira de São Paulo” (o professor refere-se também à decisiva participação das mulheres paulistas na Guerra dos Emboabas) — Lembre-se de que nessa época, apesar de ter-se iniciado timidamente um movimento sufragista no Brasil, as mulheres não votavam. Além disso, quais mulheres participaram? E de qual estrato social?;
- a Revolução de 32 “se encadeia com as revoluções de 22, 24 e 30” — Será que a democracia liberal era também o principal projeto desses levantes armados?;
- iguala a luta de 32 com a participação da FEB na Itália, afirmando que ambas tinham como fim a democracia. Ocorre que a formação da FEB, e o empenho para mandar os “pracinhas” para a Itália, não nasceu de uma iniciativa da sociedade civil, como ocorreu com o desencadeamento da Revolução de 32. O envio de soldados brasileiros para a Itália foi fruto do empenho da ditadura de Vargas, que custou a convencer os norte-americanos³.

Lembrai-vos de 37, de Wilson Paraná

É curioso o título desse documentário! Obviamente não pelo ano de 1937, mas sim por causa do uso do modo verbal imperativo no título — lembrai-vos. Ele parece querer exortar os eventuais espectadores a recordar alguma coisa que, embora tenha sido esquecida, é relevante para suas vidas. Assim sendo, a julgar pelo título, os realizadores do filme têm uma memória sobre 1937 por nós (espectadores) perdida e podem trazer de volta à nossa lembrança acontecimentos daquele ano; se nos incitam a lembrá-los é porque devem conter uma lição importante, que deveríamos saber de cor.

³ A respeito da FEB, ver o livro de Gerson MOURA, *Sucessos e ilusões — relações internacionais do Brasil durante e após a Segunda Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1991.

Nesse sentido, esse título parece uma exortação da Igreja Católica propagada principalmente nos primeiros tempos da Europa moderna, o *memento mori* (lembra-te da morte), através da qual o clero tentava manter fresca na lembrança dos fiéis a necessidade de uma vida piedosa como condição para a salvação. É verdade que o *memento mori* obriga cada homem a vislumbrar seu futuro inexorável, ao passo que o título do filme faz com que os espectadores voltem seus olhos para um momento do passado. Mesmo assim, o *Lembrai-vos de 37* promete um tipo de salvação, obtido pela recuperação da memória.

Sabendo que o título impõe uma missão rememoradora ao filme, cumpre verificar o caminho que ele percorre para alcançar este fim. Por meio de músicas e imagens fotográficas e cinematográficas; de depoimentos de testemunhas oculares; de observações de cientistas sociais, de jornalistas; o *Lembrai-vos de 37* reconstitui o período que se estende de 1930 a 1945.

A reconstituição segue um critério. Apesar de as testemunhas terem posições políticas radicalmente diferentes, o documentário, quando vai abordar um determinado acontecimento, recolhe o depoimento de apenas uma delas (via de regra diretamente ligada ao acontecimento) e, assim, vai sobrepondo vertical e linearmente os diferentes depoimentos para montar a narrativa histórica. Por exemplo, tomar um único depoimento, o de Raimundo Padilha, para explicar o caráter do integralismo — “movimento espiritualista e, se quiserem, autoritário, mas nunca totalitário” —, é como colocar uma raposa para cuidar do galinheiro (essa figura de linguagem parece pertinente para os “galinhas verdes”). Seria interessante ouvir também o que tinham a dizer sobre o mesmo assunto Luís Carlos Prestes, Afonso Arinos, Ruy Mesquita, Lauro Rocha “Bangu” etc., e assim, através de cortes horizontais, conhecer as diversas versões. Mas não, o que o documentário faz é tomar somente o depoimento daqueles que estavam envolvidos até o pescoço com certos acontecimentos e transformá-lo na fonte histórica que escora a síntese exposta pelo locutor. Sendo assim, o documentário se estrutura como um ensaio fundamentado em dados fornecidos pelas pessoas que agiram como sujeitos em determinados acontecimentos e, por isso mesmo, amordaçaram os que foram transformados em objetos.

É certo que quando o documentário trata do golpe de Estado de 1937, excepcionalmente dá voz a diversas pessoas — Amaral Peixoto, Fortunée Levy, Norah Levy, Adalberto Serra e Alzira Vargas. E o que eles relatam sobre o golpe propriamente dito? Amaral Peixoto conta que no dia seguinte ao golpe “alguns deputados foram cumprimentar Getúlio”, e Norah Levy, resumindo as opiniões dos entrevistados, observa: “todo mundo continuou com a sua vida normal”.

Tais declarações remetem novamente ao significado do título do filme: o que o documentário quer que lembremos? Da situação internacional do início dos anos 30, que criou uma bipolarização ideológica? Da forma que esta bipolarização assumiu no Brasil com a Aliança Libertadora Nacional e a Ação Integralista Brasileira? Da fragilidade das instituições criadas pela Constituição de 1934 para fazer frente ao poder de Vargas e do grupo autoritário que o cercava? Da farsa do “perigo vermelho” inventada no Plano Cohen? Da ameaça ao poder de Vargas exercida pelas eleições presidenciais que deveriam ocorrer em 1938? Da confluência de todos esses fatores no golpe de 1937?

Ao que parece, o documentário não quer nos fazer lembrar somente de 1937, nem tampouco do quadro histórico que propiciou o golpe de Estado. O ano 1937 é tão-somente a referência cronológica para que nos lembremos do início do Estado Novo, ou seja, é para a memória da ditadura que os realizadores do filme querem chamar nossa atenção. Tanto é assim que no fim do filme o locutor faz um balanço da herança deixada pelo Estado Novo:

“Os oito anos de Estado Novo deixaram sua profunda marca na nossa história. Foi inegável o seu impacto no desenvolvimento econômico e nas condições sociais da população. Sua pesada herança política, no entanto, alimenta muitos dos nossos dilemas: com ele aprofunda-se a intervenção militar nos conflitos institucionais; além disso, cristalizou-se um sentimento antipartidário, a descrença nos políticos e nos mecanismos democráticos; muitos políticos e militares que tiveram projeção no Estado Novo, continuarão por muitos anos. Assim, o Estado Novo findava em 1945, mas renascia na política populista do pós-Guerra através do seu legado e permanência dos seus personagens”.

Enfim, a memória que o *Lembraí-vos de 37* tenta fazer com que recuperemos é a do prolongamento dos tentáculos do Estado Novo para além da sua fronteira cronológica (1945), destacando que no tempo da política não há somente rupturas, mas também continuidade. O esquecimento dessa situação, tal como o abandono de uma vida piedosa nos princípios da Europa moderna, leva à danação, que, traduzida pelos realizadores do documentário para o Brasil dos anos 70, significava a inviabilidade dos projetos políticos democráticos e o triunfo do autoritarismo.

Sugerimos as seguintes questões:

- No começo do filme, o locutor afirma que, no Brasil, “projetos de modernização e industrialização levavam **inevitavelmente** à defesa do Estado autoritário”. No entanto, não é explicado o porquê dessa afirmação, nem quem tinha tais projetos. Desse modo, essa formulação substitui a idéia de indeterminação na história pelo princípio da determinação, que, no caso, não tem sequer um apoio empírico. Sendo assim, tal formulação pertence não ao campo da História, mas sim ao da Filosofia da História, pois o inevitável faz parte de um destino, isto é, ele só acontece quando existe um fim previamente definido.
- Nesse mesmo trecho, o locutor diz que “a defesa do liberalismo representava a manutenção da sociedade agrária e clientelística”. Como se sabe, a sociedade brasileira da República Velha era agrária e clientelística; logo, sua manutenção era garantida pelo liberalismo. Pouco depois dessa afirmação, tratando das eleições presidenciais de 1930, fala: “havia uma insatisfação com o domínio das oligarquias e com as aparências liberais do governo”. Ora, se o governo tinha “aparências liberais”, o liberalismo de fato não vigorava.
- Eli Diniz se refere ao “Estado absentista do liberalismo clássico”. Houve, realmente, em algum momento histórico um Estado absentista?
- Hélio Silva declara, sobre os anos 30, que “o mundo se dividia entre o comunismo e a reação fascista...”. Será que todo o panorama

internacional estava ocupado por essas duas questões? O que dizer da potência emergente no período entreguerras, os Estados Unidos, que, através do *New Deal* de Roosevelt, começava a reagir à crise de 29?

- O locutor, ao discorrer sobre as mudanças na economia brasileira durante os anos 30, afirma que o governo “promoveu também a **indústria** e a diversificação agrícola...”. Deve-se corrigir o erro da informação. Para isso, pode-se usar, por exemplo, um texto de Warren Dean: “A mudança mais notável da década de 1930 foi a crescente intervenção do governo. Mas essa intervenção não se propunha acelerar o processo da industrialização”⁴.
- Ao falar sobre 1930 e a mudança dos rumos do grupo que assumiu o governo, Afonso Arinos argumenta: “Vargas chegou ao poder sob o influxo dessa luta de libertação do **regime presidencialista ditatorial** que o Brasil tinha praticado...”. Houve tal regime até 1930?

Getúlio Vargas (1974), de Ana Carolina

A matéria-prima dos documentários é constituída por imagens fotográficas e cinematográficas, sejam elas de primeira ou de segunda mão. Aos documentários históricos, que tratam de temas do mundo contemporâneo, é dada a possibilidade de reprocessar o material cinematográfico já existente. É o caso de *Getúlio Vargas*, para o qual os seus realizadores puderam contar com uma farta quantidade de filmes de propaganda e reportagens cinematográficas ou fotográficas que colocavam Vargas e o povo como personagens principais.

Com efeito, a dimensão do acervo iconográfico sobre Getúlio Vargas corresponde à profunda marca deixada na História contemporânea do Brasil pela sua atuação como estadista.

⁴ Warren DEAN. *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1971. p. 219.

Mas esse é apenas um lado da moeda. O outro diz respeito ao uso do poder da imagem para propagar a imagem do poder. Noutras palavras, durante o Estado Novo, o grupo político dominante empenhou-se em construir uma imagem do chefe de Estado, a ser veiculada pela imprensa, rádio e cinema, neste último pelos cinejornais. Dessa forma, o governo brasileiro adotava o modelo de propaganda política usado pelos governos totalitários europeus de Stalin, Mussolini e Hitler.

Tal imagem apresentava Getúlio Vargas como um estadista determinado a promover a prosperidade nacional. Para tanto, mostrava, principalmente, que Vargas era diferente dos governantes anteriores, na medida em que estimulava a industrialização; promovia a diversificação da agricultura, sem, contudo, deixar de proteger o café; mantinha distância dos partidos políticos; e, principalmente, concedia aos trabalhadores urbanos certos benefícios que anteriormente nunca tinham recebido, razão pela qual era considerado o “pai dos pobres”. Desse modo, essa imagem transformava o poder de Vargas e os interesses nacionais numa única coisa.

A sua difusão ficou a cargo do DIP — Departamento de Imprensa e Propaganda —, órgão subordinado diretamente à Presidência da República, criado em 1939 e fechado em 1945 com o fim da ditadura.

O documentário *Getúlio Vargas* é estruturado com a utilização do material editado pelo DIP. De fato, sob a direção de Ana Carolina, foram selecionados e ordenados, cronologicamente, excertos de filmes sobre o período de 1930 a 1937, cinejornais feitos pelo DIP, cinejornais do período de 1946 a 1954 e fotos de todo o período em que Vargas esteve em evidência. Quando as imagens não permitem essa ordenação, o filme utiliza os comentários do locutor para conectá-las, ou então a sequência é feita pela música de Jardes Macalé, como, por exemplo, quando vai apresentar o Estado Novo.

Ao citar acriticamente o material gerado pelo governo, primeiro o filme adere às informações por ele transmitidas e, segundo, não dá espaço para nenhuma opinião contrária, nem tampouco para qualquer manifestação daqueles que foram politicamente derrotados pelo grupo liderado por Vargas; aliás, seus adversários políticos nem ao menos

têm nome no filme, como se Getúlio Vargas tivesse adotado um lema machadiano: “ao vencedor as batatas”. Trata-se, por conseguinte, de uma narrativa da “Era de Vargas”, que contaria, muito provavelmente, com o endosso de Getúlio.

Mas cabe aqui uma pergunta: será que Ana Carolina e o Prof. Manuel Maurício de Albuquerque, responsáveis pela elaboração do texto sobre o qual o filme se apóia, foram muito ingênuos e reproduziram sem a devida crítica a imagem de Vargas construída por ele mesmo e pelos seus aliados políticos? Ou, então, será que ele é fruto de uma clara opção política getulista dos autores? Nem uma nem outra coisa; os realizadores repetem até a saturação *ad nauseam* imagens e discursos oficiais (até mesmo o locutor vive o papel do estadista, reproduzindo com entonação teatral alguns trechos de discursos de Vargas), que dizem respeito aos personagens principais do filme: Vargas e o povo. Há uma intencionalidade nesse procedimento: a mesmice das imagens e discursos, envolvendo sempre Vargas e o povo, é uma informação repetitiva, o que afasta o espectador do objeto do documentário. Assim sendo, não há nem ingenuidade nem getulismo no documentário; Ana Carolina traz de volta um aspecto do passado brasileiro, cujas imagens foram intencionalmente fabricadas para servir ao poder, mas que, da maneira como são trabalhadas sob sua direção, impedem que se manifeste empatia por este.

Sugerimos as seguintes questões:

- No início do filme, ao dar as características do Governo Provisório, o locutor comenta: “Recursos aplicados exclusivamente no café foram redistribuídos para estimular outras produções, sobretudo as industriais”. Pode-se novamente utilizar o texto de Warren Dean como contraponto dessa afirmação e discutir a questão da imagem de Getúlio Vargas e a ausência de uma política de incentivo à industrialização durante os primeiros anos de seu governo.
- Palavras do locutor: “O ciclo revolucionário brasileiro mais uma vez obedeceria a sua constante matemática: o máximo de três anos de tréguas políticas intercaladas de um de tumulto”. É possível a comprovação histórica disso?

- O locutor afirma: “Como reflexo da confusão ideológica existente na Europa entre comunistas e fascistas, vive o Brasil paralelamente uma época agitada...”. Havia de fato confusão ou a expansão do fascismo e do comunismo obedecia a uma certa lógica?

Os Anos JK — Uma Trajetória Política (1979), de Silvio Tendler

Os Anos JK — Uma Trajetória Política de Silvio Tendler é um documentário confeccionado principalmente com material radiofônico, fotos, trechos de cinejornais e depoimentos, extraídos do período que vai dos meados da década de 40 até 1976.

Inicia-se com cenas da promulgação da Constituição de 46 e, quebrando a ordem cronológica, volta-se para os acontecimentos da primeira metade dos anos 40, que levaram à derrubada de Vargas em 1945. Essa volta funciona como um *flashback* e ocupa duas funções na narrativa: é o primeiro exemplo do método de exposição utilizado pelo diretor no filme, que, antes de mostrar como atua o seu personagem principal, dá informações sobre o quadro histórico em que se desenrolará a atuação e introduz Juscelino Kubitschek no filme. Com efeito, em sua primeira aparição no filme, Juscelino surge como deputado constituinte em 1945, sendo apresentado “menos como um legislador, do que como hábil parlamentar da máquina política mineira, que dez anos depois o levará à Presidência da República”; as próximas cenas que aparecem na tela mostram a solenidade da sua posse na Presidência. Só então são fornecidos os créditos do filme.

Para desenvolver a trajetória de JK, o filme tem como epígrafe uma frase de Ivan Lessa: “de 15 em 15 anos, o Brasil esquece tudo o que aconteceu nos últimos 15 anos”; assim, o filme, concluído em 1979, deve trazer informações que permitam a recuperação da memória de acontecimentos “dos últimos 15 anos”, isto é, de 1964 a 1979, inaugurado pelo golpe militar, que pôs fim a um período de liberdades democráticas, iniciado com o fim do Estado Novo.

Dentro desse período mais longo (1945-1979), o governo de Juscelino Kubitschek foi uma exceção. Antes dele, apenas Dutra havia

exercido todo o seu mandato, posto que Getúlio Vargas se suicidara em 1954; depois dele, Jânio Quadros renunciou, João Goulart só assumiu com a implantação do parlamentarismo e, embora tivesse conseguido restabelecer o presidencialismo em 1963, foi deposto em 1964, quando os generais passam a governar a República... Enfim, do final do Estado Novo até 1979, Juscelino Kubitschek foi o único presidente civil, eleito pelo voto direto, a exercer plenamente todo o mandato; um dos modos para se obter uma rememoração adequada dos “últimos 15 anos” (1964-1979) é através do contraste entre o seu governo e esse período.

Após a apresentação dos créditos, o filme focaliza Diamantina e a casa em que Juscelino passou sua infância. Enquanto a câmera se fixa na casa, o locutor cita Juscelino: “Os indivíduos como as nações fazem seu próprio destino”. Essa idéia servirá como eixo do documentário, que, primeiro, apresentará o rumo que o personagem imprimiu à sua própria vida e, segundo, o rumo que deu à Nação, como presidente da República eleito por mais de um terço dos votos.

Em seguida, por meio de largas pinceladas, esboça a biografia do futuro presidente. Informa sobre a rapidez da sua carreira política, iniciada a partir do casamento com Sara Lemos, que pertencia à “tradicional família política mineira”. Assim, combateu os paulistas em 1932 como oficial-médico, “contrariando seus pendores legalistas em benefício de ambições pessoais”, segundo a justificativa do locutor. Em 1941, torna-se prefeito de Belo Horizonte, levado a este cargo pelas mãos do interventor de Minas, Benedito Valadares; aqui há uma expressão da visão de futuro de Juscelino, traduzida pelo locutor numa frase: “em Diamantina havia talvez sonhado com a Pampulha; em Belo Horizonte estava, quem sabe, pensando em Brasília”. Passo seguinte, assumiu o cargo de deputado constituinte, foi eleito governador de Minas em 1950 e presidente da República em 1955.

No entanto, para assumir este último cargo enfrentou a crise política que se seguiu ao suicídio de Vargas, também ela mostrada pelo documentário. Café Filho e a UDN tentam impor obstáculos à sua posse, e o filme reproduz uma gravação da voz de Juscelino em que ele assegura ter rebatido com firmeza os argumentos golpistas de

Café Filho. De qualquer modo, sua posse só foi garantida pelo “contragolpe preventivo” liderado pelo general Lott, depondo Carlos Luz e empossando Nereu Ramos na Presidência.

Silvio Tandler destaca aspectos da biografia de Juscelino que o capacitavam para exercer a mais alta função de mando do País: o *self-made man* de Diamantina era norteado pelo princípio de que cada homem traça seu próprio destino; ponderava sempre, antes de realizar uma opção, quais convicções políticas e ambições pessoais estavam em jogo, sacrificando algumas vezes as primeiras, como no caso de 1932; era dotado de uma extraordinária visão do futuro, como quando, ao construir a Pampulha, sonhava, “quem sabe”, com a construção de Brasília; além de ter uma notável firmeza para realizar a sua vocação à Presidência da República, como mostra o caso da resposta que deu a Café Filho. Em suma, a biografia de Juscelino Kubitschek feita pelo filme tem uma tal linearidade que se assemelha muito com a reconstituição acrítica que a maioria dos indivíduos faz da sua própria vida, organizando numa seqüência lógica toda a história individual, vista sempre como a realização de uma vocação.

Traçadas as grandes linhas da biografia de Kubitschek, que convergem para levá-lo à Presidência da República, o documentário mostra a ação extraordinária do “Príncipe” em diversos campos, provocando uma mudança no destino da Nação. Tal ação pode ser conferida:

- na capacidade conciliadora do Presidente, anistiando oficiais golpistas de direita, acomodando líderes tanto estudantis como sindicais, permitindo que Luís Carlos Prestes saísse da clandestinidade e acatando a decisão da Câmara Federal que não concedeu permissão para que Carlos Lacerda fosse processado;
- na sua intenção de interiorizar o desenvolvimento econômico, seja pela construção de Brasília, seja pela ampliação da rede rodoviária;
- na cooptação dos intelectuais (criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros — ISEB) e militares (compra do porta-aviões etc.);

- no seu empenho em dar ao Brasil a feição de um país industrial (indústria automobilística etc.), colocando em prática a promessa de campanha de promover um desenvolvimento de “50 anos em 5”;
- na sua resistência ao Fundo Monetário Internacional — FMI, chegando até mesmo a romper com o Fundo, embora logo em seguida tenha reatado as relações, para manter o nível de gastos do governo; além disso, ainda na política externa, seu esforço para viabilizar a Operação Pan-Americana;
- na construção de barragens no Nordeste, para empregar retirantes da seca de 1957, ou então na encampação do serviço das barcas, encarregado da travessia Rio—Niterói.

O novo perfil que Juscelino deu ao Brasil, formado pela somatória desses elementos, fundamentou-se inteiramente num rigoroso legalismo, isto é, nenhuma letra da Constituição foi alterada durante o seu mandato, seja para implementar o seu programa de governo, seja para fazer frente às crises políticas. Ao término do seu mandato, havia a impressão geral de que a democracia estava consolidada no Brasil, fato este reconhecido por Jânio Quadros no seu discurso de posse.

Depois de exibir imagens que mostram aspectos do seu governo, o filme retoma a descrição da biografia política de Juscelino de 1961 até sua morte, em 1976.

Desde que o filme foi lançado, pesa sobre ele uma série de acusações, todas relacionadas com o excessivo entusiasmo que manifesta pelo governo de Juscelino Kubitschek. Com efeito, as imagens, os depoimentos e o texto do filme reproduzem o mesmo entusiasmo que grande parte da população brasileira manifestou pelo governo Kubitschek; não há nele nenhum comentário contra as medidas políticas, econômicas e sociais do Presidente, e até mesmo os opositores louvam sua atuação democrática, legalista e modernizadora, o que pode ser conferido pelos depoimentos de Mário Martins, Marcos Heusi Netto e Dante Pelacani.

É claro que nem tudo era um mar de rosas. Juscelino governou com instituições herdadas do Estado Novo, tais como a legislação sindical e

os partidos políticos controlados pelas elites; seu governo nada fez no sentido de abrir espaço para uma efetiva participação popular na política, não tocou sequer na questão da estrutura fundiária e, finalmente, o seu estilo político nada mais fez que dar prosseguimento, através de uma roupagem populista, à antiga tradição brasileira de promover a conciliação pelo alto, como forma de preservar o antigo quadro da dominação social.

No entanto, não faz sentido exigir do filme aquilo que ele não prometeu, ou seja, que ele revele também os vícios políticos e sociais que antecederam o governo JK. Aliás, pelo título, Silvio Tendler informa que sua intenção era traçar **uma** trajetória política e não a trajetória política dos anos JK. Desse modo, para compreendê-lo melhor, vale a pena considerar que o documentário foi realizado em 1979, ano em que ainda vigoravam o AI-5 e a censura à imprensa; esse era, portanto, um tempo em que havia razões de sobra para valorizar o desenvolvimento com democracia, a anistia, o legalismo e reproduzir o triunfalismo dos anos de 1956 a 1960, pois tais produtos estavam em falta na época e haviam existido em abundância na história recente da Nação. Nesse sentido, a crítica também tinha bons motivos para cobrar do filme aquilo que ele não prometeu, pois no fundo começava a discussão sobre qual democracia iria suceder o período dos governos militares. Ou será que passados cerca de quinze anos da realização do filme, já esquecemos tudo o que aconteceu em 1979?

Jânio a 24 Quadros (1981), de Luiz Alberto Pereira

Freqüentemente o cinema é associado ao sonho. *Jânio a 24 Quadros* é uma boa amostra dessa relação, pois sua força emana da tentativa de reproduzir formalmente um sonho — cujo conteúdo, verdade seja dita, é o de um pesadelo —, haja vista a grande quantidade de imagens contida no filme, a velocidade e a quebra da linearidade temporal com que as apresenta. Mas o cinema-sonho encarnado tanto nesse filme como em qualquer outro demanda como condição física para sua existência a projeção de 24 quadros por segundo; daí o porquê do título, lembrando, por meio de um jogo de palavras, que seu assunto será **Jânio Quadros, o filme**. Portanto, nada de

reverências ou de solenidade para com a história; o Jânio que interessa a Luiz Alberto Pereira é aquele cinematograficamente reconstituído para um público que vai ao cinema à busca de diversão e informação; não tem cabimento, por conseguinte, exigir que ele recorra aos cânones da História, mas sim aos da linguagem cinematográfica, no que aliás é muito bem-sucedido.

De qualquer forma, para fazer o filme, o diretor selecionou fotos; músicas; depoimentos; trechos de cinejornais, de telejornais, de noticiários radiofônicos e de programas de televisão; além de recorrer à encenação teatral, empregando diálogos fictícios, quando havia falta de imagens ou de depoimentos que confirmassem determinados acontecimentos — caso da entrevista do embaixador dos Estados Unidos com Jânio, da condecoração de Che Guevara, do seqüestro do embaixador americano e do homem sendo torturado enquanto o presidente Médici fala sobre direitos humanos.

Em síntese, no *Jânio a 24 Quadros* o que se tem é a exposição de fatos objetivos, sendo que as imagens e a explicação verbal referentes a eles são subjetivamente ordenadas pelo diretor, como uma opção consciente dada pelas possibilidades da linguagem cinematográfica. Noutros termos, ao contrário da reconstituição fria, linear e lógica da biografia ou da trajetória política de Jânio Quadros, o filme monta as cenas de forma que se pareçam com fragmentos de um sonho sobre episódios que marcaram a vida nacional mais ou menos entre 1954 e 1981.

Em vista disso, pode-se até mesmo dizer, parafraseando Geraldo Sarno, que a reprodução formal do sonho vai tão longe que o filme documenta mais o modo de fazer cinema de Luiz Alberto Pereira do que a trajetória política do personagem que lhe dá o título⁵. Com efeito, a presença propriamente dita de Jânio Quadros na tela ocupa pouco mais de um terço do filme, sendo que dentro desse tempo sua voz é ouvida apenas cinco vezes. O período que se segue à renúncia ocupa a maior parte de *Jânio a 24 Quadros*, e dentro dele o

⁵ "(...) o que o documentário realmente documenta é a minha maneira de documentar". Geraldo SARNO, Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário, *Filme Cultura*, n. 44, p. 61, abr./ago. 1984.

personagem principal aparece muito poucas vezes — numa foto; em meio às fotos dos políticos cassados em 1964; brincando com um dalmata; numa festa que provavelmente serviu para um *vernissage* dos seus quadros ou lançamento de algum livro de sua autoria, ao som do *Perfume de Gardênia*; num trecho da entrevista do *Pinga-Fogo*, um programa de televisão; e, finalmente, numa foto em que cumprimenta Ivete Vargas.

Mesmo que a exposição não siga rigorosamente os preceitos da lógica cartesiana, *Jânio a 24 Quadros* tem muito a dizer sobre o seu personagem principal. No início do filme, há a apresentação de uma série de “estrelas” (Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Marta Rocha, Ângela Maria, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e, depois delas, significativamente introduzidos pelo Amigo da Onça, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Ademar de Barros, Jânio Quadros, Juarez Távora e Plínio Salgado), banhadas pela suavidade da *Moonlight Serenade*, executada pela orquestra de Glenn Miller; no fim, cenas sem nexos de Brasília, envolvidas pelos ruídos que vêm da procura de sintonia de uma estação de rádio. Esse paralelismo, cujo denominador comum é o som, sugere a substituição do império da ordem pelo domínio do caos.

Mas tal substituição não se restringe à narrativa. Se na segunda cena assiste-se à tomada das medidas de uma mulher “certinha” do início dos anos 50, no final um personagem contemporâneo da época em que o filme foi feito — aquele que aparece tomando banho — manifesta sua oposição ao sistema decimal, “desde que Mary Quant inventou a minissaia”, e reivindica a sua abolição — “abaixo o sistema decimal”. Por conseguinte, há a indicação de que as mudanças ocorridas no período abarcado pelo filme não foram fictícias, imaginadas pelo diretor — como poderia fazer crer o paralelo entre a escolha de fotos de “estrelas”/Glenn Miller e fotos sem nexos de Brasília/procura de estação de rádio —; elas de fato aconteceram, o que pode ser atestado pela imagem da tomada das medidas da mulher ou pelo depoimento sobre a negação do sistema decimal. Em suma, o filme denuncia que ocorreram mudanças substanciais no Brasil no período histórico que vai do início dos anos 50 ao início dos 80.

Tais mudanças são indicadas, em primeiro lugar, por depoimentos que revelam aspectos do Brasil do fim dos anos 70 e início da década de 80: a confusão política (o depoimento do rapaz de camiseta sem mangas e a dificuldade da rearticulação da União Nacional dos Estudantes — UNE), a amnésia (a moça que trabalha no colégio não sabe quem é Jânio Quadros), o *drop-out* (a comunidade alternativa) e o surgimento de um novo partido político do operariado, o Partido dos Trabalhadores — PT (conversa entre Lula e Olívio Dutra). Em segundo lugar, as mudanças foram geradas pelos anos de governo militar; contudo, de acordo com o filme, a renúncia, em 1961, abriu caminho para a tomada do poder do Estado pelos militares. Sendo assim, *Jânio a 24 Quadros* faz uma sondagem dos motivos que levaram Jânio Quadros a renunciar, procurando-os única e exclusivamente no plano das suas idéias e práticas políticas; como resultado dessa sondagem, põe em relevo o populismo de Jânio, no pior sentido da palavra, ou seja, como manipulação das massas, oportunismo e autoritarismo. É verdade que em momento algum tal vocábulo é usado no filme; todavia, ele é revelado pelos comentários do locutor e pelos depoimentos:

- Jânio conquista “projeção nacional” ao vencer as eleições para o governo do Estado de São Paulo em 1954. Para fins eleitorais, usa como lema “trabalho e honestidade” e como símbolo a vassoura. Por meio dessa estratégia, derrota seu mais importante adversário político, Ademar de Barros, conhecido pelo “rouba mas faz”. De qualquer forma, tanto nessas eleições como nas anteriores, Jânio não apresenta um programa, isto é, não procura conquistar votos por meio de argumentos racionais; como nas eleições anteriores, é bem-sucedido ao vender ao eleitorado a marca Jânio com um lema e um símbolo, partindo do princípio de que a boa qualidade do produto oferecido é inerente à marca. Nesse sentido, manipula o eleitorado para fins de ascensão política.
- Na entrevista dada por ocasião de seu aniversário, Jânio deixa claro que desejaria um “regime democrático autêntico, isto é, um regime democrático autoritário”.

Em vista disso tudo, vê-se que o filme privilegia uma explicação personalista do “fenômeno” Jânio Quadros, sem entrar, porém, na

discussão sobre a sanidade ou insanidade do ex-presidente, expressa através de idéias como, por exemplo, “um Alka-Seltzer teria evitado a renúncia”.

O que os cientistas políticos e historiadores têm a dizer sobre tal explicação? Não resta dúvida de que ela é sedutora, pois Jânio Quadros tinha de fato amplos poderes, dados pelo regime presidencialista, e forte apoio popular, haja vista sua eleição por quase 6.000.000 de votos. Assim mesmo, permaneceu durante muito pouco tempo na Presidência da República, e a sua renúncia teria sido uma tentativa de golpe de Estado, posto que acreditava que os militares não permitiriam a posse do vice-presidente João Goulart, tido como herdeiro direto de Getúlio Vargas, e que retornaria a Brasília com tão amplo apoio popular que anularia a oposição do Congresso ao seu governo.

Contudo, o emprego dessa explicação traz consigo o risco de atribuir a origem dos acontecimentos históricos à determinação de um único homem, seja ele herói ou vilão; deste modo, ela se fundamenta em um pressuposto teórico frágil para a análise histórica, na medida em que perde de vista a ação dos partidos políticos e os diversos interesses sociais em jogo. Para superar tal impasse sobre a análise da renúncia de Jânio Quadros, a saída é levar em conta as idéias e práticas políticas do protagonista, isto é, recorrer em parte à explicação personalista, e enquadrá-las na moldura histórica formada pela condição econômica do País, pelos interesses sociais em litígio, pelo jogo político-partidário e pela situação internacional.

Tal moldura se apresenta da seguinte forma em 1961: uma grave crise econômica se anuncia; movimentos populares (por exemplo, mudanças em certos sindicatos que se soltam das amarras do populismo, grande quantidade de greves, Ligas Camponesas etc.) se ampliam e se diversificam; Carlos Lacerda e políticos da UDN (partido que elegeu Jânio) passam a fazer oposição ao governo; aumenta a intervenção da Igreja e dos militares na política; e a política externa independente torna-se incompatível com a situação

internacional nascida com os novos rumos assumidos pela Revolução Cubana.

Contudo, tanto nas eleições para prefeito de São Paulo como nas eleições para governador do Estado, Jânio já havia recorrido à retórica populista para obter votos, quer seja na campanha do “tostão contra o milhão”, traduzido nos palanques pela frase “tem ou não tem razão o homem da rua quando diz que quem rouba um tostão é ladrão, quem rouba um milhão é barão?”, quer seja na adoção da vassoura como símbolo da sua campanha para o governo do Estado, explicando que ela serviria para “varrer os ratos, ricos e os reacionários”. Vencendo as eleições, em ambos os casos, Jânio governa acima dos partidos políticos.

O mesmo procedimento será usado na campanha para a Presidência da República. Tendo sido lançado pela UDN — União Democrática Nacional —, partido ao qual não pertencia, mas que endossa sua candidatura graças à insistência de Carlos Lacerda, recorre novamente à campanha da vassoura. Eleito presidente, quer novamente lançar mão do bonapartismo (governar acima dos partidos), afastando-se da UDN e aproximando-se dos militares.

Isso tudo sempre foi feito em nome da honestidade e austeridade que, efetivamente, revestiam o autoritarismo de Jânio.

As pesquisas sobre o assunto apóiam a noção passada pelo filme de que a vassoura abriu caminho para o fuzil, ou seja, a renúncia está diretamente ligada ao golpe de 64. Segundo Maria Victoria Benevides, isso ocorreu primeiro porque a “política autoritária e mesquinha, inspirada na máxima ‘governar é punir’ transformara o país (durante o governo Jânio Quadros) num imenso quartel de inquisição”; e, segundo, porque as divergências entre os seus ministros, no que diz respeito a questões econômicas e administrativas, inviabilizavam qualquer planejamento; “tal situação levaria os militares aos postos realmente importantes do governo, especialmente os membros da Casa Militar, que, organizada e ativa, incumbia-se de grandes tarefas

— como, por exemplo, os encontros com os governadores nos estados — e da ‘luta contra a corrupção e subversão’”. Afora isso, o “estilo Jânio e sua renúncia contribuíram, também, para a desmoralização do processo eleitoral e, conseqüentemente, da participação democrática”⁶.

Em suma, seria um absurdo dizer que *Jânio a 24 Quadros* falha por nada dizer a respeito do quadro histórico que circunda a renúncia de Jânio Quadros e por dar valor excessivo à explicação personalista. Trata-se de um excelente documentário sobre os desdobramentos da crise política desencadeada em 1961, na medida em que leva os espectadores a refletir sobre os acontecimentos acarretados por esse fato. E para encerrar, lembra, através da voz dos Novos Baianos, que “chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor...”.

Sugerimos as seguintes questões:

- Procure destacar as diferenças entre o populismo varguista e o janismo, mostrando que este último, em vez de organizar as massas, precisava desmobilizá-las para exercer a manipulação.
- Será que a vassoura só se prestava para “varrer os ratos, ricos e os reacionários”? Lembre a imagem da vassoura na superstição popular — colocada atrás da porta afasta visitantes indesejáveis; neste sentido, ela não serviria para afastar os setores populares da política?
- “Fui vencido pela reação e, assim, deixo o governo (...). Sinto-me, porém, esmagado. Forças terríveis levantam-se contra mim e me intrigam ou me infamam, até com a desculpa da colaboração. Se permanecesse não manteria a confiança e a tranquilidade, ora quebradas, indispensáveis ao exercício da minha autoridade. Creio, mesmo, que não manteria a própria paz pública”. Este é um trecho da carta de renúncia de Jânio Quadros. Compare-a com a carta-testamento de Getúlio Vargas — lembre-se de que esta última aparece no início do documentário *Getúlio Vargas* de Ana Carolina.

⁶ Maria Victoria BENEVIDES. *O governo Jânio Quadros*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 80-82.

Jango (1984), de Silvio Tendler

Conta-se que Silvio Tendler impôs a si mesmo a tarefa de fazer um filme sobre João Goulart, quando, em 1976, a bordo de um cargueiro brasileiro que o trazia de volta da França, foi informado por um marinheiro da morte de Jango; este mesmo homem teria comentado: “Todos os homens bons do Brasil estão morrendo. O Juscelino foi bom para a classe média. O Jango foi bom para nós.”. Verdade ou não, as palavras do marinheiro dão a tônica dos dois mais conhecidos filmes feitos pelo cineasta: *Os Anos JK — Uma Trajetória Política* retrata um Juscelino Kubitschek empenhado em promover a modernização capitalista do País e *Jango*, um João Goulart determinado a realizar reformas que visavam à justiça social, ambos seguindo as regras do jogo democrático.

Matéria-prima, temática (aspectos da vida política brasileira antes do golpe de 1964) e estilo fazem com que haja certa complementaridade entre os dois documentários. Aliás, particularmente a matéria-prima usada para a elaboração de *Jango* é, em linhas gerais, bastante parecida com a de *Os Anos JK...*, sendo constituída por cinejornais, telejornais, fotos e depoimentos.

As diferenças mais significativas entre os filmes ficam a cargo de dois elementos.

O primeiro deles é externo, ligado à atmosfera política que os circunscreveu. Com efeito, *Jango* foi lançado perto do vigésimo aniversário do golpe de 1964, depois, portanto, da anistia, da extinção do bipartidarismo e em meio à campanha pelas “diretas-já”; em suma, sua realização se deu num momento político em que o processo de restabelecimento das liberdades democráticas tornara-se irreversível, ao contrário de *Os Anos JK...*, que veio a público quando ainda vigoravam o AI-5 e a censura.

Embora o elemento externo não tivesse interferido diretamente na elaboração de ambos os filmes, não deixou de exercer influência sobre o modo pelo qual eles enquadraram os respectivos assuntos, pois nos dois casos verifica-se a existência de um diálogo do diretor com questões específicas dadas pelas diferentes circunstâncias

históricas, o que faz deles filmes políticos. A propósito, Tendler parece acreditar tanto na possibilidade que o cinema tem para mudar a História que, em *Jango*, entre as cenas da revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro, são encartados trechos de *O Encouraçado Potemkin** (Bronenosets Potiomkin), de Eisenstein, com o seguinte comentário do narrador: “no final de março, depois de assistirem ao filme sobre o ‘Encouraçado Potemkin’, os sonhos povoaram a cabeça da marujada brasileira”.

Seja como for, em *Os Anos JK...*, montado nos últimos anos da ditadura, Silvio Tendler destaca o fato de que na história recente do Brasil um governante havia promovido o desenvolvimento dentro de um regime democrático, o que quer dizer que o filme apresenta a contrapartida do duplo “segurança-desenvolvimento”, que regia os governos militares. Em *Jango*, feito durante o processo de restabelecimento da democracia, revela o esforço vão de outro presidente, deposto em 1964, para executar reformas sociais — também segundo preceitos constitucionais —, necessárias para a consolidação da democracia no País, tanto no início dos anos 60, como no dos anos 80, e ainda hoje atuais.

O segundo elemento que diferencia os documentários é o caráter dos depoimentos, um aspecto que, embora aparentemente formal, constitui, na verdade, o eixo de *Jango*. De fato, se *Os Anos JK...* mostra todos os depoentes apoiando o presidente, *Jango* abre espaço para a manifestação de alguns dos adversários políticos de João Goulart, como o general Muricy e Magalhães Pinto, que participaram ativamente do golpe de 1964. Importa é que os depoimentos desses homens desempenham um papel extremamente importante na narrativa, posto que fazem o contraponto da biografia política de João Goulart, tal como ela é reconstituída pelo filme.

Depoimentos do general Muricy entrecortam a narração da biografia política de João Goulart nos seus momentos cruciais, isto é, na posse de Jango em 1961, na crise política dos fins de 1963, no Comício da Central e no golpe militar propriamente dito. Em todas essas aparições, o general exibe, com naturalidade, idéias políticas que fariam ruborescer qualquer democracia. Expondo o mesmo arrazoado usado pelos militares brasileiros para intervir na política, o general

Muricy disserta muito à vontade sobre “a luta ideológica” que “o Brasil e o Exército há muito tempo vinham acompanhando”, quando se refere à atuação de Jango no Ministério do Trabalho, em 1954; sobre a “guerra revolucionária já instalada no Brasil (...) preconizando a conquista pacífica do poder”, quando alude à posse de Jango em 1961; e sobre “a subversão levada pelo governo [que] estava em crescimento dia a dia, e nós [militares] tínhamos decidido enfrentar o governo”, quando comenta o projeto das reformas de Goulart em 1964.

É verdade que os militares não monopolizavam o programa golpista. Uma expressão da disseminação desse programa entre políticos civis é revelada no filme com a confissão de Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais em 1964, segundo a qual a preparação para o golpe, nesse Estado, havia-se iniciado “um ano e meio antes de março de 64”.

Mas qual a importância do papel exercido pelos depoimentos do general Muricy na narrativa? Repetindo, eles operam como contraponto da biografia política de João Goulart, sendo que a oposição entre a biografia e o depoimento forma o eixo do filme. Com efeito, ao mesmo tempo em que o filme constrói a história política de um homem dotado de vocação para efetuar reformas sociais (“convivência espontânea com os peões”, recrutado por Vargas para assumir “compromissos com as classes trabalhadoras” etc.), contrapõe aos momentos decisivos dessa mesma história a opinião de um militar, que, ao lado de muitos outros, dedicou-se, pelo menos desde 1954, à empreitada de conspirar contra governos em nome da segurança nacional. São suas próprias palavras que permitem classificá-lo como conspirador, haja vista que ele nos fala de subversão feita por um governo que fora eleito segundo as letras da Constituição, ao passo que nunca ninguém havia delegado poderes aos militares para que representassem interesses nacionais. No núcleo desse eixo, encontra-se, portanto, a contraposição entre a boa-fé de Jango para promover alguma justiça social e a má-fé de um general golpista, que, junto com seus pares e políticos civis, articulava a derrubada do homem que, “com as reformas, fez o Brasil viver a sua utopia”(?).

O filme transmite também a noção de que o idealismo de Jango era de tal ordem que o cegava, o que fez o presidente cometer “um erro fatal. Como tantos outros governantes progressistas da América Latina, pagou pela ingenuidade de tentar resolver a questão militar na mesa de almoço”, como relata o narrador na cena em que Jango se encontra com alguns generais.

Enfim, no eixo da narrativa do filme reside uma visão maniqueísta, que é desenvolvida no relato da história de uma vítima — Jango — e de seus algozes — os golpistas. Jango, no filme, é vítima porque seu idealismo o impedia de perceber a dimensão do movimento golpista; quando foi alertado “por muita gente”, segundo Raul Ryff, sobre a possibilidade do golpe, declarou, com um heroísmo absolutamente descabido para a ocasião: “não tem problema de ordem de ficar ou não no governo. Meu problema é que eu tenho que realizar estas reformas. Eu prefiro cair, mas cair de pé”.

Em outras seqüências do filme, encontra-se um apelo para que Jango mereça solidariedade do público. No início, quando são apresentados elementos da sua biografia, o narrador fala das “razões trágicas” do “destino comum” de Getúlio Vargas e de João Goulart, este último o único presidente brasileiro a morrer no exílio. Quando mostra fotos do “fazendeiro Jango” na Argentina, o narrador conta que ele “vivía a angústia e as incertezas da espera”, pois a “volta, tão desejada, não tinha data marcada”, sendo que a “amargura daqueles dias tirava até mesmo dos aniversários dos filhos o sabor da festa”.

O apelo emocional procura fazer os espectadores sentirem pelo personagem a mesma simpatia que o diretor tem por ele. E não há nada de mais neste procedimento, posto que *Jango* quer atender à demanda daqueles que vão ao cinema para assistir a um documentário em busca de informações e emoções; sendo um filme pioneiro sobre um personagem controvertido da História do Brasil, *Jango* satisfaz plenamente as necessidades do público. Além disso, o filme não se propôs a expor uma fria tese acadêmica de História sobre João Goulart, o que significa que tem o direito inegável de solicitar a cumplicidade dos seus espectadores para com um personagem que tem sido deixado de lado pela História do Brasil.

Certamente o estadista João Goulart pode ser retratado de outro ângulo. Eleito presidente, no Plebiscito de 1963, por aproximadamente 10.000.000 de votos, cabia-lhe, para levar a cabo as reformas, criar condições políticas para impedir o golpe — cuja inevitabilidade só existe na cabeça dos fatalistas — e levar adiante o seu programa. Noutros termos, quando obteve apoio do eleitorado e aceitou exercer a Presidência da República, Jango tinha o dever de se conservar no poder para concretizar o seu programa de governo, em vez de heroicamente querer “cair de pé”. Esse, decerto, não era um serviço fácil, pois, como séculos atrás Maquiavel afirmou em *O Príncipe*, “todos os profetas armados venceram e os desarmados fracassaram”.

Por esta ótica, Jango, que fizera uma escolha, não pode ser considerado vítima dos golpistas; as reais vítimas do golpe foram os milhões de brasileiros, que não possuíam fazendas na Argentina ou no Uruguai e tiveram de viver sob a ditadura militar, instalada graças à infeliz combinação de um estadista incompetente com a sanha golpista dos conservadores. Mas esta seria a ótica de outro filme e não a de *Jango* de Silvio Tendler.

A LINGUAGEM DA NOVA ORALIDADE — IMAGENS E SONS

Milton José de Almeida¹

O cinema é sempre ficção. Ficção engendrada pela verdade da câmera, verdade das possibilidades técnicas da reprodução do movimento das pessoas, das coisas, da natureza. Aberturas e lentes, o olho de quem opera a máquina, o olho de quem dirige quem opera, o conflito entre a vontade humana e as possibilidades do olho técnico para a reprodução de imagens e sons que o espectador receberá como verdade, provisória é claro, durante o presente da projeção, não mais do cinema, mas daquilo que o cinema produziu: o filme. O espectador nunca vê cinema, vê sempre o filme. O filme é sempre um tempo presente, seu tempo é o tempo da projeção. Antes ou depois dela, guardado em rolos ou cassetes, seu tempo é outro, um sem-tempo, um escuro aguardando a luz da projeção, como um pensamento, uma memória, aguardando a fala, a voz, para se fazer aparição, surgir de um futuro do pretérito para o presente, contínuo, ininterrupto, em que o espectador o transforma durante a projeção. Como numa conversa em que palavras e frases se sucedem, apagando-se umas às outras, afirmando-se, desmentindo-se, criando uma verdade que só tem sentido nesse momento.

O cinema existe antes e depois da projeção do filme. A indústria, o mercado de filmes, o roteiro, o argumento, as locações, os atores, a produção e tantas outras coisas fazem parte do cinema. E também as interpretações, as conversas de depois do filme, são coisas do cinema. Os que produzem e os que o consomem encontram-se na sua projeção. Momento estético em que um objeto artística e tecnicamente produzido vai ao encontro do imaginário do espectador, relacionar-se intimamente com seus desejos, ressentimentos, vontades, ilusões, raivas, prazeres, traumas, vivências, e sobre o qual

¹ Bacharel e licenciado em Letras e doutor em Lingüística pela USP; professor da Faculdade de Educação da Unicamp; artista plástico; e autor de *Suagh 'len 'hor* e de *Imagens e Sons, a Nova Cultura Oral*, ambos pela Cortez (SP). Foi um dos criadores do vídeo *El Greco — Videonotas Sobre Uma Dança*.

só teremos nossa objetividade restituída após o término da projeção. Só então discutimos e falamos sobre ele, como cinema, não mais como filme, longe dele como memória, inextricavelmente ligado à nossa história, à história do mundo em que vivemos, à história do cinema.

É essa aparição do filme como objeto estético para o olhar do nosso corpo no mundo da cultura que nos permite falar/escrever sobre cinema com múltiplos olhares/falares. Pensemos inicialmente como verdade provisória o filme como um grande texto; o primeiro letreiro, uma letra maiúscula; o fim, o ponto final. Entre esses dois pontos escorrerão palavras, frases, parágrafos, capítulos. Mas não como um texto escrito. Bem diferente, como fala e com tudo o que a situação de fala traz além dos sons, e muitas vezes não percebemos — as cores, o ambiente, as coisas, as pessoas que circundam, os cheiros, às vezes o gosto.

A relação do espectador com imagens e sons em movimento — no cinema, na televisão — é quase a mesma de pessoas se encontrando e conversando. As pessoas falam, não só suas bocas, mas seu corpo todo, juntamente com o que está ao redor. A situação de fala abrange uma totalidade do momento. Uma veracidade se instala, as palavras são sons de uma discussão verdadeira, indiscutivelmente real. Durante esse momento de fala, as palavras têm o peso da verdade da situação, mesmo que depois, na reflexão sobre o que foi dito, perceba-se a mentira, a ambigüidade. Naquele momento os laços da oralidade, o seu todo corporal, impõem-se pela convergência espacial dos falantes, pela simultaneidade temporal. Uma continuidade que se vai fazendo sentido, significado, a cada segundo em que as frases se enlaçam, se completam, se negam. Como se a verdade do discurso se fosse fazendo de negações e afirmações, numa continuidade temporal sem retorno, em que os falantes vão-se sobrepondo uns aos outros, numa disputa pela palavra, gerando segundo a segundo um todo moral, técnico, lingüístico, afetivo etc., verdades passageiras, que se impõem ou se esvaecem no final da situação, após o que elas serão a memória daquele momento oral, único; após o que elas serão fíapos daquelas falas, recordação, esforço mental que em vão fazemos para reproduzi-las. A verdade ficou por lá, construída e destruída entre os sons e as imagens daquele momento. Momento em que as pessoas

gramaticais do discurso apagaram-se umas às outras, formando uma pessoa total do discurso, pessoa coletiva, social, que se realizando individualmente em cada falante costurou um discurso da oralidade, que então cada um, depois, trouxe para si em um discurso na primeira pessoa, quebrando aquela verdade inteira em pedaços para sua verdade particular, que sendo pessoal terá dentro dela, mesmo que queira reprimida, a verdade inteira daquele momento coletivo. O discurso lingüístico constrói-se sempre nesse movimento de pessoalidade coletiva marcada pela oralidade.

A fala, mesmo numa elocução autoritária, expõe-se para possibilidades e transformações imprevisíveis, para uma dinâmica significativa que pode ser incontrolável. A verdade adquire um significado precário, fragmentada pelas verdades dos falantes; a oralidade está solta politicamente e aberta, perigosamente aberta nesse momento em que o tempo é todo presente, escorre irreversível, é parte do significado em construção discursiva. Na fala, a oralidade está em questionamento constante, desde a sua técnica (as regras da língua, os sons das palavras, as construções sintáticas, o vocabulário etc.), até o seu significado moral, afetivo, político. Está próxima da arte. É o conflito de diversas forças compondo uma significação sobre o mundo. Diferente é a oralidade em seu movimento para expressar-se em escrita. Aí é o material audiovisual, físico, sensório-corporal, sonoro, que dá corpo a uma linguagem espaço-temporal, a escrita. A escrita transforma a oralidade numa fala-escrita, em signos gráficos, em objetos da inteligência verbal, que se fixarão num espaço material, numa temporalidade não-simultânea, na reversibilidade, na gramática de tempos verbais, de sintaxe, no significado morfológicamente expresso, na semântica de letras e sílabas, na possibilidade de fragmentação, isolamento de suas partes, na fixação material que permitirá sempre a volta ao mesmo, e inúmeras interpretações, retificações. A verdade do texto escrito é sempre uma verdade em questão no tempo, na história. Sua permanência como objeto material permite o diálogo com interlocutores ao longo da história, independentemente da permanência viva de seus produtores. O caráter de mediação que a escrita tem em relação a oralidade, a necessidade de leitura, decodificação, interpretação, entendimento refletido pela inteligência, a pouca tensão corporal de seus signos gráficos fazem com que a leitura seja um momento de possível

reflexão, de inteligibilidade plural do mundo, de dúvida e questionamento, de identificação simbólica com o autor, de contigüidade ou distanciamento político, de tempo para decisões e ensimesmamento.

A materialidade da escrita permite uma acumulação de história e portanto uma visão escrita dessa história. A materialidade da fala permite uma dissipação de história, um fazer oral constante, não-cumulativo, sempre presente, uma não-sistematização e portanto um caos de verdades presentes numa só pessoa, principalmente naquela que não foi imersa na escrita. A historicidade da fala é uma trans-história que, perpassando os atos de fala anteriores, sintetiza-se no último, nas últimas palavras do último locutor, que incluiu para a construção da sua verdade os gestos, o cenário ao redor, os ruídos, os cheiros, a reminiscência dos sons das falas anteriores, as relações de poder implícitas no diálogo, as histórias de todos que falaram, enfim, a oralidade em sua dimensão mais global. É essa totalidade feita de concomitâncias de significações, essa corporalidade radical que faz com que a oralidade possua a coesão, a força, a persuasão, a auto-imposição como discurso verdadeiro e se apresente como discurso real, potencialmente envolvente, principalmente ante a pessoas que, alfabetizadas ou não, estão longe da leitura e da escrita como práticas cotidianas, ou apenas delas participando em sua dimensão técnica, profissional, burocrática, instrumental. E é principalmente dessas pessoas que se faz atualmente a sociedade de massas, para quem é produzida uma cultura transmitida em imagens e sons, formando assim uma nova oralidade, que não mais opõe uma fala a uma escrita, uma inteligência circunstancial a uma inteligência da reflexão intelectual, uma inteligência corporal, trans-histórica, a uma inteligência histórica. A nova oralidade implica uma inteligência reflexa, especular, mecânica, o que se vê e se ouve é o que é, uma verdade, mesmo que esta seja substituída por outra em seguida, verdades que se sobrepõem umas às outras, nunca compondo um todo que dê sentido ao pensamento sobre o mundo. Dessa nova oralidade compartilham de maneira fundamental as produções de imagens e sons, do cinema e principalmente da televisão. Se anteriormente à massificação do cinema e da televisão poderíamos pensar em uma comunidade de pessoas, hoje é forçoso pensar em uma comunidade de espectadores, de consumidores de imagens e

sons, pessoas que formam sua inteligibilidade do mundo a partir das informações dos meios de comunicação de massa, das informações que lhes vêm por imagens e sons, dessa nova oralidade.

Imagens e sons que são simulações do real e que se tornam reais devido a suas identificações com a oralidade da fala, com a simultaneidade dos tempos do espectador e das imagens, naquela continuidade e seqüencialidade sem retorno, em que o significado vai-se fazendo como na cadeia sonora da fala. A diferença fundamental, que caracteriza o poder e a persuasão dos meios de comunicação em imagens e sons, é que entre estes e os espectadores não se estabelece nenhum diálogo, nenhum jogo característico da situação de uma conversa, não há possibilidade de divergência nem de intervenção no discurso do outro; há somente a possibilidade de uma fala, reflexão, discussão após sua exibição, e sem sua presença. É fácil pensar nas conseqüências políticas e culturais disso, principalmente se atentarmos para o fato de que a sociedade de massas é uma sociedade da visibilidade: adquire caráter de verdade instantânea aquilo que é mostrado, visto, ouvido. As pessoas que se educam nesses meios são pessoas para quem o pensar não é um exercício mental de contradições, pluralidade causal, busca de informações diversificadas, dúvidas e poucas certezas, aprofundamento cultural e refinamento estético, a visão da realidade como prática e enigma. Para as pessoas imersas na cultura de massas, o pensar é algo elementar, superficial, relação simples de causa/efeito, moralismo rígido, informações aceitas sem dúvidas, articulações aforísticas e proverbiais, inércia e leviandade psicológicas, e a visão da realidade é sempre prática. Hoje a inteligência da maior parte das pessoas está sendo formada (informada) pelos meios que produzem imagens-sons como vimos anteriormente. Cabe um esforço para buscarmos algumas maneiras de análise/interpretação dessas imagens sonorizadas, como as do cinema.

Uma das maneiras pode ser aproximarmo-nos delas como nos aproximamos de uma linguagem. Um filme é um produto, a invenção de uma história, uma sucessão no tempo de uma espaço-temporalidade circunscrita entre o início e o fim de sua projeção. O material audiovisual, físico, sensorial, humano, que presidiu à sua produção, em todas as fases, até tornar-se um objeto para ser exibido, vai-nos aparecer como uma sucessividade sintática.

O filme circunscreve um espaço de tempo de ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica (televisiva). É dessa co-fusão que nasce a verossimilhança e sua conseqüente absorção como realidade, verdade, pré-formando o que chamamos de nova oralidade. O tempo verbal de uma projeção no cinema (ou na TV) é sempre um tempo, como já dissemos, futuro do pretérito, um “isto teria acontecido” que se transforma no presente do espectador, na fusão com o presente da projeção, uma construção metonímica do significado a contigüidade ininterrupta das cenas/seqüências. (É claro que, às vezes, o filme todo ou alguma cena pode ser considerada uma metáfora — não há oposição entre as duas operações, a não ser para o estruturalismo, o que não é o caso aqui.)

Dessa forma, os recursos técnicos do cinema adquirem e geram sentidos no discurso das imagens e dos sons. Sentidos esses particulares a cada filme, mas sobre os quais, introdutoriamente, podemos falar de maneira mais geral. Assim, uma filmagem em câmara fixa corresponde a uma prosa narrativa em terceira pessoa, enfatiza a distância e a objetividade do narrador/diretor, uma narrativa que procura eclipsar a subjetividade sempre presente na criação. Num outro pólo, uma câmara subjetiva que persegue não o olhar do observador, mas o(s) olhar(es) dos personagens/atores vai-nos levar a uma narrativa em uma ou diversas primeiras pessoas. Entre uma e outra maneira há outras tantas, ou uma interpolação delas, e a objetividade ou subjetividade não será dada simplesmente por esses recursos técnicos, o inverso também ocorre.

Juntamente, é preciso observar as durações de cada plano (unidades dramáticas) e das seqüências cujo conjunto nos revelará as relações expressivas. As durações, a lentidão, o ralentando, a rapidez das seqüências são básicos para a ilusão temporal-espacial de que falamos e são estruturas que comporão ao final a visão de mundo expressa pelo filme. Hoje quase já se criou uma oposição — lentidão para os espectadores-literários, filmes de arte e velocidade de *clips* para os espectadores-massa. Como para todos os outros recursos, esse também pode inverter-se e criar o efeito contrário. A montagem ao final dará ordem ao discurso cinematográfico produzido

fragmentariamente. É uma operação semântica que poderá ocorrer de diversos modos:

- em paralelo — mostrando ações que se passam em lugares diferentes, um discurso da alternância, que apela para a memória descritiva do espectador; serve para introduzir histórias diferentes — principalmente em filmes policiais — que em determinado momento deverão encontrar-se;
- por antítese — uma contraposição de cenas e seqüências, utilizada principalmente em filmes históricos, de conflitos de ações e idéias; possui uma forte conotação moral;
- por analogia — cenas que se vão entrelaçando por semelhança de conteúdo, compondo um todo harmônico de seqüências;
- por sincronismo — associação de cenas e seqüências diferentes numa série dinâmica, presente principalmente em filmes que mostram a vida moderna, urbana.

Enfim, esses são alguns recursos técnico-estéticos que geralmente ocorrem juntos, em graus diferentes nos filmes. São recursos também da linguagem, na fala e na escrita, e compõem o universo comum das narrativas na sociedade. As diferenças estão na materialidade particular de cada arte, naquilo em que elas se apresentam como produtos finais para o consumo, na forma coerente ou não que revestiu o conteúdo. É sempre bom lembrar que se diferenciam grandemente na qualidade e criatividade da utilização dos recursos, segundo o segmento de público a que se dirigem.

Resta uma aproximação com a Educação. Os filmes (como também outras obras artísticas) são produções da cultura: obedecem a condições de produção, contingências de mercado, mas não a objetivos pedagógicos, didáticos ou a seriação artificial. Sua utilização na Educação é importante porque eles trazem para a Escola aquilo que ela se nega a ser e que poderia transformá-la em algo vivo e fundamental: participante ativa e criativa dos movimentos da cultura, e não repetidora e divulgadora de conhecimentos massificados, muitas vezes já deteriorados, defasados e inadequados

para a educação de uma pessoa que já está imersa e viverá na cultura aparentemente caótica da sociedade moderna. A Escola é parte da cultura, porém da parcela mais conservadora e desatualizada dessa cultura, o que lhe confere baixo poder político e alta exposição manipulatória. O estudo das imagens e sons da sociedade moderna pode ser um momento para a educação fazer-se cultura e, talvez, poder.

BIBLIOTECA FDE DE CINEMA/VÍDEO/TELEVISÃO

ALBAGLI, Fernando. *Tudo sobre o Oscar de 1927 a 1990*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ebal, 1992.

ALMEIDA, Manuel Faria de. *Cinema documental: história, estética e técnica cinematográfica*. Porto: Afrontamento, 1982.

_____. *Cinema e televisão: princípios básicos*. [S. l.]: TV Guia, 1989.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986. mimeo.

AZEREDO, Ely. *Infinito cinema*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. Trad. Luiz Carlos Velho dos Santos. São Paulo: Marigo, 1989.

_____. *O cinema: ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERALDI, Maria José. *Televisão e desenho animado: o telespectador pré-escolar*. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 1978.

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica: uma autobiografia*. Trad. Alexandre Pastor. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991. (Cinema, 7).

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude et alii. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Funtevé, 1988. (Repensando a História).

BERNARDET, Jean-Claude, RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e a história*. São Paulo: Contexto, 1988.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BOGDANOVICH, Peter. *Nacos de tempo: crônicas de cinema*. Trad. Maria Dulce Teles de Menezes e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. (Horizonte de Cinema, 13).

BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 149).

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CAPUZZO, Heitor (Coord.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

CARVALHEIRO, Manuel. *As mutações do cinema: no tempo do vídeo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989. (Horizonte de Cinema, 15).

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.

CENDRARS, Blaise. *Hollywood 1936*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHAVES, Antonio. *Cinema, tv, publicidade cinematográfica*. São Paulo: LEUD, 1987.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Henrique Alves. *Memória do cinema*. Porto: Afrontamento, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

FASSBINDER, Rainer Werner. *A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Organização de Michael Töteberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FERRÉS, Joan. *Como integrar el video en la escuela*. Barcelona: CEAC, 1988. (Educación y Enseñanza).

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flavia Cristina S. Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

indústria
São

- FITZGERALD, F. Scott. *Crônicas de Hollywood*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, [s. d.]. (Estórias, 40).
- FRANCO, Marília da Silva. *Escola audiovisual*. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1988.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. Trad. Ângela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978. (Horizonte de Cinema, 1).
- _____. *O poder do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985. (Horizonte de Cinema, 12).
- GIACOMANTONIO, Marcello. *O ensino através dos audiovisuais*. São Paulo: Summus/EDUSP, 1981.
- GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- GIRALDO-SALINAS, Fernando de Jesus. *Da dupla dinâmica som- imagem: uma aproximação teórica ao som na televisão*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. (Horizonte de Cinema, 7).
- GUIA do vídeo no Brasil. São Paulo: Olhar Eletrônico/Centro Cultural Cândido Mendes, [s. d.].
- GUTIERREZ ALEA, Tomas. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.
- HUSTON, John. *Um livro aberto*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KRACAVÉR, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- KUROSAWA, Akira. *Relato autobiográfico*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Biblioteca Básica de Cinema. Cineastas, 3).
- LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LAVRADOR, F. Gonçalves. *Justificação estética do cinema*. Lisboa: Plátano, 1974. (Movimento, 3).
- LEAMING, Bárbara. *Orson Welles: uma biografia*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Trad. Jorge Nascimento. Lisboa: Estampa, 1975.
- LONGHI, Jairo Tadeu. *Manual do videocassete*. São Paulo: Summus, 1981.
- McARTHUR, Colin. *O filme policial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990. (Horizonte de Cinema, 17).
- MACEDO, Cláudia et alii (Orgs.). *TV ao vivo — depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- McGARRY, K. J. et alii. *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos, [s. d.].
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *A linguagem da sedução: a conquista das*

- consciências pela fantasia. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 210).
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MAY, Renato. *Cine y televisión*. Madrid: Ediciones Rialp, 1959.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, [s. d.].
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MONTERDE, José Enrique. *Cine, história y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986. (Cuadernos de Pedagogía, 29).
- MORIN, Edgar. *As estrelas, mito e sedução*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.
- MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Presença, 1985. (Dimensões, 17).
- MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA, 8., 1984, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo, [s. n.], 1984.
- _____, 9., 1985, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1985.
- _____, 10., 1986, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1986.
- _____, 11., 1987, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo, [s. n.], 1987.
- _____, 12., 1988, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo, [s. n.], 1988.
- _____, 13., 1989, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo, [s. n.], 1989.

- MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA, 14., 1990, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____, 15., 1991, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- _____, 16., 1992, São Paulo. *Catálogo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.
- NAGIB, Lúcia. *Mestre Mizoguchi: uma lição de cinema*. São Paulo: Navegar, 1990.
- _____. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- NAGIB, Lúcia, PARENTE, André (Orgs.). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- NOVAES, Adalto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada do cinema brasileiro (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. (Cadernos Peninsulares. Ensaio, 8).
- PLAZA, Julio. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PSICANÁLISE e cinema. Lisboa: Relógio d'Água, 1984. (Comunicação, 2).
- RABAÇA, Carlos A., BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Ática, 1987.
- RENOIR, Jean. *Escritos sobre cinema: 1926-1971*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RENOIR, Jean. *O passado vivo*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

REZENDE, Ana Lúcia Magela de et alii. *A tevê e a criança que te vê*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989. (Biblioteca da Educação. Série 5 — Estudos de linguagem, 2).

REY, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 50).

RIAMBAV, Esteve et alii. *La historia y el cine*. 2. ed. Barcelona: Fontamara, 1983. (Libro História, 9).

RICHIE, Donald et alii. *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. Organização de Lúcia Nagib e André Parente. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. São Paulo: Globo, 1988.

SÁ, Irene Tavares de. *Cinema e educação*. São Paulo: Agir, 1967.

_____. *Cinema em debate*. São Paulo: Agir, 1974.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. v. 1. (Horizonte de Cinema, 8).

_____. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. v. 2. (Horizonte de Cinema, 9).

_____. *História do cinema mundial: das origens aos nossos dias*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. v. 3. (Horizonte de Cinema, 10).

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SENA, Jorge de. *Sobre cinema*. Organização de Mécia de Sena. [S. l.]: Cinemateca Portuguesa, 1988.

SERRANO, Jonathas, VENANCIO FILHO, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo: Melhoramentos, [s. d.].

SIMÕES, Inima Ferreira. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

THOMSON, David. *Suspeitos*. Trad. Luiz Eduardo Mendonça. São Paulo: Marco Zero, 1992.

TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Organização de Anne Gillain. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TRUFFI, Ymair Helena, FRANCO, L. A. Carvalho (Coords.). *Multimeios aplicados à educação: uma leitura crítica*. São Paulo: FDE/Diretoria Técnica, 1990. (Idéias, 9).

VÍDEO 1992. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Cinema, 4).

_____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Arte e Cultura, 5).

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WATTS, Harris. *On camera*. São Paulo: Summus, 1984.

WIESE, Michael. *Homevideo: da produção ao marketing*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1988.

FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO – FDE

DIRETORIA TÉCNICA
Gerência de Documentação
MARIA SALLES TRAMONTI

Equipe Técnica
ALESSANDRA MATHEUS DA CRUZ
ANTÔNIO REBOUÇAS FALCÃO
CRISTINA BRUZZO
JUREMA R. CORRÊA PANZA
SÍLVIA MARIA TOMMASINI
Normatização Bibliográfica
AMÉLIA TANAKA
MARIA MIEKO H. KANO

DIRETORIA EXECUTIVA
Coordenadoria Editorial
CÁSSIA FRAGATA
Tráfego
ELISABETH M. GUIMARÃES VIEIRA
JÚLIO PUCCI
NANCY REGAZZINI BIANCHI REIS
Preparação de Originais
ADA SANTOS SELES (Coord.)
SANDRA AP. MIGUEL
Revisão de Texto
ADA SANTOS SELES
PAULO HENRIQUE ANDRADE
SANDRA AP. MIGUEL
Digitação
SERGIO MOREIRA
Editoração Eletrônica
NICODEMUS NEPOMUCENO JR. (Coord.)
SERGIO MOREIRA
Fotolitos
ROMILDO S. DOS SANTOS
Impressão e Acabamento
IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO S/A — IMESP
Tiragem
3.000 EXEMPLARES

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO - FDE