

Em consideração ao que gira em torno do que gira em torno (Grátis: um cd- rom com o making-of do artigo)

Fernando Meneghel
Doutorando em Literatura

Parti do debate estéril sobre a relação entre a tendência e a qualidade de uma obra literária. Poderia ter partido do debate ainda mais antigo e não menos estéril sobre a relação entre forma e conteúdo, sobretudo na literatura política. Essa problemática não tem hoje boa reputação, e com toda justiça. Ela é considerada o caso exemplar da tentativa de abordar fenômenos literários de modo antidualético, através de estereótipos. Bem. Mas qual seria o tratamento dialético da mesma condição?

O tratamento dialético dessa questão [...] não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos. Direis, com razão, que nossos companheiros o fizeram repetidamente. É verdade. Somente, muitas dessas tentativas partiram diretamente para grandes perspectivas, e com isso

permaneceram vagas. Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vó mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. (BENJAMIN, 1996: p. 121-122)

Ao ressaltar a forma, o método da realização, ele [Noel Burch] revela sua paixão por um tipo de fruição estética que, ao invés de dar exclusividade à estória narrada como lugar de “mensagem” do filme, caminha na direção mais interessante de uma assimilação da

fatura da obra, a maneira como ela se constitui, pois esta define um modo de dizer que é tão “mensagem” quanto o dito. A unidade forma-conteúdo ou, se quisermos, a integração entre tema e forma é um pressuposto que Burch assume como quem respira, sem sentir necessidade de uma discussão problematizadora. (XAVIER apud BURCH, 1992: p. 13)

Procuro encontrar uma semelhança entre o conceito de técnica presente na citação de Benjamin e a unidade e integração entre forma e conteúdo, observada, por Ismail Xavier na escrita de Noel Burch, como sendo um pressuposto teórico, uma condição *sine qua nom* de qualquer escrita, de qualquer análise. Etimologicamente, a palavra *técnica* remete ao conjunto de processos de uma arte, à maneira ou habilidade especial de executar ou fazer algo. A execução pressupõe tanto o ato físico quanto o intelectual. Há certa identificação entre habilidade e inteligência, sendo que a palavra *inteligência* remete, ainda pensando em termos etimológicos, à ler entre (*intel-lego*: discernir, entender, compreender, perceber; *lego*: recolher, ajuntar, ler, eger, tomar), ou seja, à leitura de superação (“o ponto de partida dialético”, de acordo com Benjamin), uma leitura que tem a habilidade de discernimento na eleição ou a habilidade de percepção no que deva ser recolhido, ajuntado, (entre)lido. O conjunto de processos de uma arte comporta, portanto, e ao mesmo tempo, o modo de execução, a reflexão sobre o modo de execução, a execução, o produto da execução, a reflexão sobre o produto da execução. Para Benjamin é a concomitância do que comporta o conjunto de processos de uma arte que possibilita a acessibilidade à uma análise materialista.

Permanece, no entanto, uma trajetória no tempo da execução, uma tendência a escolher a forma que se quer dar a um conteúdo num espaço de tempo diferente (posterior – quando se quer dar a um conteúdo uma forma mais propícia ou conveniente; anterior – quando se quer adaptar um conteúdo a um estilo já definido, porque calcado em experiências bem sucedidas), que tende a manter certa distância entre forma e conteúdo. Como um modo de encurtar a distância entre forma e conteúdo, tendo ciência dessa trajetória no tempo da execução, Ismail Xavier, ao analisar determinadas obras cinematográficas, procura inverter a ordem tradicional de apresentação da obra em artigos crítico-cinematográficos escritos para jornais de grande circulação. Espera-se de um artigo de jornal que, ao falar de um filme, comece fazendo um resumo da estória. Ismail Xavier (cuja intenção parece ser a de diferenciar o mínimo possível seus textos publicados em revistas especializadas dos publicados em jornais, mantendo em ambos o caráter ensaístico), no começo de seus artigos, procura fazer-nos entrever a forma do filme, descrevendo cenas, evitando a narração, para somente depois pincelar o que o filme traz de narratividade. Há aí não somente uma compreensão da unicidade entre forma e conteúdo como também uma tentativa de aplicação desta unicidade. A forma de seus artigos reflete sua postura, qual seja, a de valorização: do cinema que supera, de algum modo, a preocupação com o conteúdo em detrimento da forma; do cinema em que a técnica possibilita o acesso à análise social¹.

O pianista Luiz Henrique Senise², preocupado com o atraso do ensino da técnica pianística no Brasil³, decidiu dedicar grande parte de seu tempo para fazer cursos em escolas de piano por todo o país, na tentativa de modificar o

conceito de técnica pianística, arraigado que está numa tradição ultrapassada, a tradição da técnica do clavicórdio e do cravo, instrumentos que não possuem grandes diferenças sonoras numa mesma tecla (e não falo aqui somente das diferenças de intensidade, mas também das diferenças de toque, que possibilitam ao piano aproximações com a orquestração – não esqueçamos que o piano aparece devido a necessidade de preencher o espaço de maior intensidade sonora para o acompanhamento das grandes orquestras –, com toques que procuram a sonoridade de um *staccato* ou de um *plissando*, por exemplo, assim como possibilitam ao piano uma proximidade ora com sons mais melódiosos, ora com sons mais rítmicos, muitas vezes limitando ou direcionando o piano a um instrumento de percussão – como nos mostram algumas obras musicais contemporâneas). A técnica pianística envolve não somente o treino da agilidade mental, que possibilita ao pianista a interpretação de músicas de ritmos os mais rápidos, mas também todas as escolhas que o pianista deve fazer entre as mais variadas possibilidades sonoras. Estas escolhas envolvem decisões conscientes, que devem levar em consideração tudo que faz parte da composição da música a ser interpretada: contexto histórico-social, intenções composicionais, efeitos que o intérprete pretende produzir no ouvinte⁴. Permaneço no campo das indiferenciações entre arte e não arte: aqui, especificamente, entre composição e interpretação musical, identificando, por paralelismo, interpretação à leitura⁵.

Jackson Pollock, um dos primeiros pintores americanos a aceitar ser documentarizado pelo cinema, dedicou-se a intermináveis horas de filmagem, na intenção de esmiuçar e esclarecer sua técnica de pintura. O final das filmagens correspondeu ao final de dois anos de abstinência alcoólica

de Pollock: o total desvelamento de sua técnica produziu o esgotamento dela mesma e a exigência de ultrapassagem de um limite criativo⁶. Se Pollock pintasse mais uma tela do mesmo modo, não estaria mais produzindo arte, mas repetindo uma técnica; não estaria mais produzindo um objeto artístico, mas uma mercadoria. Poderia dizer que a perda de produtibilidade de Pollock (depois desta filmagem ele quase não mais pintou) se deu pelo fato de que ele não superou a trajetória no tempo da execução; não percebeu que a técnica e a arte são menos complementares que identificáveis e, portanto, passíveis de sofrerem constantes auto releituras. O conceito de técnica de Pollock fez com que sua obra pudesse ser analisada, por ele mesmo, como reacionária, ou melhor, compatível com as relações de produção de sua época, qual seja, as relações que fazem com que sua obra adquira maior valor no mercado cultural, em detrimento do valor técnico, ou dos efeitos produzidos no espectador. E Pollock não quis ser reacionário.

Muito do que resiste na figura de Pollock se deve ao que gira em seu redor: o ser documentarizado; o ser tomado como um representante legítimo (porque vinha de um interior tipicamente norte-americano, e dizia abertamente gozar das grandes planícies norte-americanas, em contraste com os norte-americanos mais próximos de uma elite cultural européia do que dos valores tipicamente norte-americanos) do valor exportável e influenciador da cultura norte-americana; o marcar presença em revistas como a *Life*; em representar uma vida desregrada, mantendo uma atitude romântica, ainda favorável (mesmo que também em termos de *idéias fora do lugar*) para conformar uma força cultural nova ou revolucionária, capaz de mudar de lugar o centro das influências culturais; o ter uma esposa que, sendo também

pintora, abdica de procurar um lugar público ou de mercado para as suas próprias obras, em detrimento das de Pollock, intuindo, no mínimo, as forças agregadoras que giravam em torno deste pintor, forças essas em que se inclui, principalmente, a força do mercado norte-americano, que já se delineava como o berço dos grandes acúmulos de capitais, das grandes e excêntricas fortunas, tão propensas a se mostrarem nobres em se mostrando dadivosas para com a arte.

*

Há, em Ismail Xavier, uma preocupação constante em desvelar os mecanismos de um cinema reacionário, porque endossa as relações sociais de sua época. Em 1984 escreve um artigo em que analisa dois filmes: *A regeneração do alcoólatra*, de D. W. Griffith (1909), e *O exemplo regenerador*, de Júlio Medina (1919), colocando-os como modelos de um cinema que, em determinado momento histórico, deixou de lado as experiências mágicas (Méliès) e procurou organizar uma realidade que fosse útil tanto às idiossincrasias pequeno-burguesas quanto à legitimação do cinema, ao construir um naturalismo mais próximo do teatro dramático (e se afastando do vaudeville), propício à inclusão das classes mais altas.

Em *A regeneração do alcoólatra*, temos o espetáculo dentro do espetáculo. O protagonista, identificado como alcoólatra, leva a filha ao teatro. Lá, assiste a uma peça onde se reproduz exatamente a sua situação. Ao ver representados os males do vício, tem um momento de iluminação – versão protestante da catarse. Sai da sala de espetáculos reformado, novamente um digno pai de família. Dois dados

relevantes aqui. Primeiro, o jogo de espelhos pelo qual o filme inclui em sua mimese um elogio às virtudes pedagógicas da própria mimese: é no contato com a encenação que se dá o choque regenerador, a peça dentro da ficção cumprindo aquelas funções que se supõe serem as do filme de Griffith dentro da sociedade. Segundo, o estratagema do cineasta na caracterização dos vários passos, na dramatização, deste iluminar de consciência: faz uso pela primeira vez do que hoje chamamos campo/contracampo [...] (XAVIER, 13/maio/1984: p. 7-8)⁷

Colocando o elemento formal (e inovador) em segundo plano, Xavier aqui antes pretende ver a obra como mantenedora de relações sociais que salientar a técnica artística empregada. Acaba por dizer que nem toda forma inovadora é revolucionária. Seguindo o artigo, Xavier nos apresenta *O exemplo regenerador*, filme brasileiro, comparando-o à obra de Griffith. Neste filme o marido adúltero chega em casa e se depara com uma cena aparentemente de adultério. O mordomo havia proposto à esposa (já sem esperanças de conquistar o amor de seu marido) uma encenação caseira, a fim de pregar uma peça ao marido furtivo.

O estratagema de “A regeneração do alcoólatra” é a da seriedade da arte e seus efeitos catárticos. O de Medina é a esperteza elementar do mordomo. A tradição de farsa e de comédia de costumes à brasileira está longe da gravidade do melodrama vitoriano. A herança teatral no contexto de Medina é diferente da de Griffith, e, em “O Exemplo Regenerador”, predomina o moralismo bonachão nítido nos letreiros,

o humor aludindo à tragédia burguesa sem tocá-la. Não surpreende que, na pedagogia de Medina, seja o mordomo, e não o aparato da arte, o instrumento da Providência. [...]

Há diferenças de tom e de estratégia, mas Medina vai ao encontro de Griffith na composição do recado conciso que se apoia numa certa ordem de representação e traz algo mais. Sublinhei aqui um ardil interessante de filmes relativamente simples: exatamente aquele pelo qual, também de modo conciso, colocam-se em cena aspectos fundamentais – a questão do olhar e o papel do espectador – desta mesma ordem em que os filmes se inserem. No caso, a que procura aliar mimese e temperança (digo procura porque entre projeto e processo há distâncias); a que procura definir uma restrita utilidade moral para a arte, um estatuto (de mordomo?) para o artista.

A propósito, na hipótese de este não ir além da mera reposição da norma estética e social, a metáfora do cineasta-mordomo, sugerida pela auto-ironia que vejo no filme de Medina, pode ser levada ao limite. Em tais casos, emprestando os letreiros de “O Exemplo Regenerador”, valeria dizer: “O criado da casa; como todo criado, inteligente e observador, mas sempre criado”. (XAVIER, 13/maio/1984: p. 8)

Neste espaço que é o dos jornais de grande circulação, que atinge um público amplo, mas leigo, ou melhor, um público não propenso a um cinema de experimentações radicais (experimentações de linguagem que vão além de diferenças narrativas, muitas vezes negando à própria narração um lugar nesta linguagem), ao invés de relaxar o tom ensaístico para preencher um possível espaço intermediário entre o estudioso de cinema vindo da academia e um público não especializado,

Ismail Xavier, em seus artigos, procura entender o fascínio que a narração exerce sobre esse espectador leigo: busca explicações, valorizando o cinema experimental que não abdica da narrativa. Ao falar sobre a exibição, em São Paulo, da cópia recuperada de *Triste trópico*, de Arthur Omar, Xavier faz uma introdução em que explica esta posição:

Nos caminhos do cinema experimental, o movimento que questiona a narrativa – endereçado às suas formas clássicas – se articula, muitas vezes, ao franco elogio aos contadores de histórias presentes de forma deslocada, porém essencial, em filmes que, ao lado do gesto transgressor da norma, fizeram questão de afirmar seu fascínio pelo relato de experiências.

No cinema moderno, Godard é uma das figuras nucleares deste movimento duplo, jogo de suspensão da narrativa ou reconhecimento da sua crise que, por outras vias, a reafirma nas citações e nos espaços de aparentes digressões criados pelas descontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica. (XAVIER: 19/jan/1997, p. 9)

Houve certa expectativa diante do filme *Titanic*, de James Cameron, por parte do que eu poderia chamar de lado inocente da crítica cinematográfica, quanto à falência financeira deste projeto. Todo o investimento, tanto na produção do filme quanto na sua divulgação (que utilizou desde as mais elementares estratégias de mercado até as grandes reportagens para a recuperação do mito – da tecnologia que desafia os deuses), gerou a esperança de que a indústria não recuperasse o montante investido, fazendo com que uma suposta falência financeira do projeto pudesse

representar, de algum modo, o início da derrocada da grande indústria de cinema norte-americana e, por consequência, uma retomada mais ampla (e não restrita a circuitos alternativos ou mostras pseudo independentes) do cinema dito experimental. Diante da superação do já esperado gigantesco sucesso comercial que foi *Titanic*, Ismail Xavier escreve um artigo em que propõe uma leitura do melodrama, ou melhor, do modo como ele é utilizado pela indústria cinematográfica (o segundo título do artigo é “a sedução da moral negociada”), ou ainda melhor, dos desdobramentos que o melodrama, enquanto “quintessência do teatro”, pode encontrar na “Sociedade do espetáculo”⁸. Aqui, Xavier salienta o lado reacionário do gênero, em oposição, por exemplo, às tentativas de Fassbinder de Brechtizar o melodrama:

A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de haver tais polarizações definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas o fato de que o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade. (XAVIER, 31/maio/1998: p. 9)

Essa é uma leitura que pode explicar a indiferença na recepção de filmes assistidos no cinema ou pelo videocassete. Uma pessoa que ficou emudecida ao ver a grandiosidade do

Titanic, proporcionada pelas inovações tecnológicas, numa grande tela de uma sala de cinema, é a mesma pessoa que pouco tempo depois aluga uma fita de videocassete ou um videodisco digital para se envolver novamente no melodrama do casal heróico. (Mesmo porque há um deslocamento de importância de uma possível temática de classe social para a temática amorosa, pretensamente mais propensa aos processos de identificação com os espectadores que pertencem, pelo preço do ingresso e pela centralização das salas de cinema em *Shopping Centers*, localizados em bairros nobres, a uma classe social com preocupações humanistas presentes mais no discurso do que na prática, ou ainda presentes numa prática paternalista e padronizadora.) O espaço psíquico e coletivo, que é a escuridão da sala de cinema, mantém sua função de espaço de sociabilidades pequeno-burguesas, sem a exploração do que potencialmente comporta (como, por exemplo, a representação de coletividades, seguindo Benjamin). O espaço da sala de estar, potencialmente aberto às interferências individuais ou de pequenas coletividades, tende a reproduzir a situação do espaço da sala de cinema, acrescida apenas de algumas liberdades estritamente sociais. A indiferenciação desses dois espaços leva as pessoas a se comportarem no cinema do mesmo modo como se comportam em suas salas de estar.⁹

Estamos falando dos desdobramentos do melodrama, auxiliado pela tecnologia, na sociedade do espetáculo. A anterior revitalização do cinema industrial se deu com o outro marco do consumo cinematográfico: *Guerra nas estrelas*, de George Lucas. Spielberg & Cia. fizeram do metacinema (que nasce quase no mesmo momento em que nasce o cinema) o que Ismail Xavier chama de “pastiche industrial”:

O gênero pastiche de Hollywood é hoje uma notável volta por cima da indústria num momento em que a retração das atividades, a concorrência da TV e do vídeo, a crise da exibição, provocam um aperto maior nos mais independentes e só deixa espaço para um clima publicitário que isola o trabalho de Syberberg, Angelopoulos, Straub, Chantal Ackerman, Bresson, Manuel de Oliveira e Raul Ruiz, entre outros. (XAVIER, 12/maio/1985: p. 3)

Em 1985 Ismail Xavier percebe que grande parte da produção cinematográfica possui, como traço dominante, “o da curtição do próprio cinema, nesta incluídas as recuperações de gêneros tradicionais – o seriado, o film noir, a ficção científica – em filmes que fazem questão de se comportar como antigamente” (XAVIER: 12/maio/1985, p.2). Este processo de mascaramento do passado (do passado apresentado de forma não dialetizada pela presença percebida do anacronismo, ou do passado não percebido como uma construção diacrônica) mantém relações com o que Jean Baudrillard trata como “simulacros e simulações”, quando, por exemplo, vê no procedimento de transformar um sítio arqueológico em museu (ao invés de levar os objetos do sítio para o museu, levar as pessoas ao sítio, o que acarreta em museificar o sítio, ou melhor, o mundo) a retirada da temporalidade dos objetos, ou seja, o apagamento da historicidade. O “fazer questão de se comportar como antigamente”, tornando o passado tão anacronicamente antidialético a ponto de tornar-se desprezível, é ponto fundamental na construção teórica de Fredric Jameson, quando este fala sobre cinema¹⁰. Sob o subtítulo “Baile de máscaras”, Ismail Xavier coloca:

Optando pela citação que é repetição, o cineasta faz do reconhecimento do estereótipo o alicerce de sua autoria e constitui sua identidade, não como algo originado numa subjetividade irreduzível, mas como algo de superfície, dado de informação, não de experiência, que resulta da atualização de possibilidades oferecidas pelo repertório da esfera cultural na qual se insere. Sua tarefa parece ser a de confirmar, de modo caricatural, uma formulação teórica moderna que nos reitera o quanto a identidade é um assumir imagem, e o autor uma construção imaginária. (vale lembrar a enorme distância entre a lucidez de Zelig de Woody Allen, que trabalha a “síndrome do camaleão” e metaforiza o processo que discuto, e o mero exercício do mimetismo na confecção de pastiches).

Se a repetição em cadeia exige uma competência de imitação impossível sem o contato com modelos e cópias, sem cinemateca ou videoteca, assinalemos que tal acervo de imagens e sons não é assimilado como história. O que temos, de fato, é uma desconexão, é a criação de uma coleção sincrônica de esquemas possíveis. Desaparece qualquer ordem temporal que possa investir os estilos de um sentido que dependa da inserção do repertório fílmico em processos mais amplos, onde cinema e sociedade marquem suas articulações. A regra é imagem e som serem devolvidos à circulação como fragmentos autônomos de um passado que se ignora. Basta que a apropriação vise a um dado fílmico isolado e o resultado traga o índice desejável, mas difuso, do “como antes”. (XAVIER, 12/maio/1985: p. 4)

De lá (1985) pra cá vimos a aceitação irrestrita, e muito pouco discutida, da tecnologia do cinema em casa (e o esfriamento da discussão da diferença que é assistir a um filme no cinema ou na tela da televisão). As refilmagens, hoje, além de serem constantes, são refilmagens de filmes de menos de duas décadas atrás. Tudo é atualizado, principalmente no que se refere aos efeitos especiais. O próprio *Guerra nas estrelas* foi revitalizado pelo acréscimo de efeitos computadorizados e retomado como material mítico-melodramático explorável. O valor de perfectibilidade (traço particular da era da reprodutibilidade técnica) é hoje um motivo para que as pessoas deixem de assistir a filmes, por elas considerados de pouco valor, por apresentarem padrão técnico inferior aos padrões da atualidade. Daí a necessidade de refilmagens e os acréscimos de efeitos, ainda sob a égide do metacinema que não passa de pastiche industrial. Hoje o que não se pode ignorar do passado, se pode desqualificar por ser de tecnologia defasada. Spielberg & Cia. são cineastas (melhor antes dizer cinéfilos que tiveram o apoio da indústria para fazer filmes [hoje eles gastam dinheiro na recuperação de cópias de filmes, guardando a característica – particular de colecionadores – de recuperarem os seus filmes prediletos]) formados na época dos filmes na televisão:

Foi como se toda a minha vida estivesse suspensa no tempo – como se, independentemente de onde fomos, do que fizemos, o passado continuasse todo ali, presente, bastando que subíssemos a uma altura suficiente para conseguir a devida perspectiva.

Às vezes me dá uma sensação semelhante quando passo dos noticiários ou debates na televisão para os filmes antigos. Tão grande parte do que formou nossos

gostos e moldou nossas experiências, tanta coisa que jamais pensamos em tornar a ver – tudo preservado e exposto a olhos e mentes que bem poderiam não querer acreditar que aquilo foi parte importante do nosso passado. Agora esses filmes são para novas gerações, para as quais não podem ter o mesmo impacto ou significado, porque são todos atirados no mesmo saco, fora da seqüência histórica. Mesmo o que pode merecer uma posição de honra na história do cinema é de certa forma desonrado por estar tão à mão, uma presença tão sem sentido. Tudo se acha em irremediável desordem, e é assim que as novas gerações sentem nosso passado cinematográfico. Nas outras artes, ocorre uma coisa semelhante a uma seleção natural: só as obras melhores, mais significativas, influentes ou bem-sucedidas disputam nossa atenção. Além disso, é provável que as do passado sejam retocadas para combinar com o gosto do presente. Na música popular, novas melodias recebem novas orquestrações. Um pequeno repertório de peças de teatro é continuamente reinterpretado em busca de novos significados – as grandes para achar-se uma nova relevância, as não tão grandes sendo reescritas, “atualizadas” de um modo grosseiro, ou tratadas, de maneira deliberada, como peças de época. Em contraste, os filmes, graças aos acasos do comércio, são vendidos em blocos ou pacotes para a televisão, os piores com os medíocres e os melhores, os sucessos com os fracassos, os esquecidos com os meio esquecidos, os tão pavorosos que a gente não sabe se algum dia os viu, ou apenas outros iguais, com alguns tão famosos que a gente não sabe se os viu de fato ou apenas imaginou como eram. Grande parte desse material jamais chegou mesmo a uma platéia; passou em cidadezinhas ou foi usado para encher o tempo, como faz a TV nos bares.

Há muitas coisas em que nós, tendo vivido ou passado ao largo, não queremos voltar a pensar. Mas no cinema nada é varrido, classificado, deliberadamente descartado. (A destruição de negativos, em incêndios nos estúdios ou de propósito, para poupar espaço, foi tão indiscriminada quanto a preservação e revenda.) Há uma espécie de irremediabilidade nisso: o que não merece durar, dura, e assim tudo começa a parecer um grande monturo, e algumas pessoas dizem: “O cinema na verdade jamais prestou – com exceção dos Bogarts, talvez.” Se a mesma coisa tivesse acontecido na literatura, na música ou na pintura – se nos víssemos constantemente cercados pelo amontoado inventário do passado – é concebível que a idéia de cultura e civilização do homem moderno fosse bem diferente.” (KAEL, 2000: p. 97-98)

Ismail Xavier não diz que o problema desses cineastas é o de terem sido criados na época dos filmes na televisão (o problema não é a pós-modernidade – que na citação anterior, escrita em 1967, podemos pressentir como uma percepção emotiva), mas a falta de subjetividade irreduzível desses cineastas – a falta do processo que é justificar a escolha do objeto que será retomado e o modo de retomá-lo; a falta da técnica pela facilidade do excesso de tecnologia. No excesso da produção de um metacinema Ismail Xavier lê o impasse e a imobilidade:

A vivência de um imaginário particular do cinema como fetiche e o culto à repetição competente desse imaginário resultam num teatro de fixações, idolatrias e mascaramentos pelos quais a experiência cinematográfica vem participar dessa tendência mais geral à teatralização a cultura, preferência pela

intensificação do “jogo de cena” que invade a música popular e seus vídeo clips, a publicidade, o jornalismo, o discurso dos meios, o comportamento, a vida cotidiana.

Dentro do universo de simulações em que estamos mergulhados, o amor sedativo pelo cinema clássico marca uma nova cinefilia, vivida como regressão nostálgica, que se distancia da cinefilia de ontem, vivida como promessa do novo meio (a tecnologia alimentando a subversão das artes). Se o espírito de cineclubista é herança dos entusiasmados do começo do século, sua tônica dominante é hoje a compulsão colecionadora do fã. Como tal, está aí disseminado em nosso teatro cotidiano, onde a curtição de um vasto repertório de imagens é capaz de nos oferecer um atestado de esperteza que, afinal, pode ser a máscara ágil que recobre o imobilismo diante dos impasses do presente. (XAVIER: 12/maio/1985: p. 4)

Hoje se percebe que não há uma substituição do “espírito de cineclubista” pela “compulsão colecionadora do fã”, mas suas existências concomitantes e intercambiáveis. Um estudioso de cinema, para assistir a um determinado filme, pode depender da boa vontade de um cinéfilo colecionador que possua uma videoteca particular repleta de títulos não exclusivamente comerciais. Houve nos últimos anos um acréscimo substancial no número de estudos sobre cinema dirigidos a um público especializado e, na maioria, acadêmico. Neste mesmo ano de 2001 foi inaugurado na cidade de São Paulo um prédio onde estão sendo mantidos sob as mais rígidas e necessárias condições (de temperatura e espaço físico) os negativos de grande parte da produção cinematográfica brasileira, e onde se pretende desenvolver um centro de recuperação de negativos em estado precário.

As videotecas ainda são quase inexistentes (pelo menos no Brasil, o que não é nada espantoso diante da situação precária do sistema bibliotecário brasileiro), mas já perderam a conotação pejorativa (a princípio elas vinham preencher a defasagem [serviriam para evitar o mal maior] que possuía o Brasil em termos de cinematecas e órgãos mantenedores da produção cinematográfica nacional) que tiveram no passado.

O que o mercado tem desenvolvido e que continua à margem desses estudos sobre cinema, e que tem sido utilizado com esperteza por aqueles que estão à margem da grande indústria cinematográfica (por exemplo, pelos realizadores de *A bruxa de Blair*), são objetos de mercado culturais que giram em torno de objetos culturais de mercado. Jameson, rejeitando o termo *pós-modernidade* ao mesmo tempo em que o considera o mais aceitável para situar certas práticas culturais, defende a utilização desse termo somente no caso dele vir *a posteriori*, ou seja, dele vir depois de uma análise cultural, e não a utilização indiscriminada do termo como um conceito já arraigado e compreendido, uma definição incontestável, um *a priori* de qualquer análise cultural¹¹. Caminho para uma utilização *a posteriori* deste termo. Por enquanto a sua utilização só remete a uma proposição teórica já canonizada, e a uma tentativa de encurtar a distância entre o meu conteúdo teórico e a forma deste artigo.

* * *

Com os novos sistemas de projeção, que já incluem os filmes digitais, a diferença entre a realização de filmes em meio químico e em meio eletrônico incita, mais do que

questões relativas às facilidades de produção e edição ou à diminuição dos custos, questões técnicas. Mais do que questões relativas a questões técnicas, a inclusão, em qualquer análise fílmica mais recente, da percepção dos objetos de mercado culturais que giram em torno de objetos culturais de mercado. As fitas de videocassete não são mais (não que já tenham alguma vez sido) um mero instrumento tecnológico de tradução¹² e canonização¹³. Os videodiscos digitais já trazem, em sua maioria, imagens extras: do preparo dos atores, do modo de realização dos efeitos especiais, da maquiagem, de entrevistas, dos bastidores da filmagem, e assim por diante. Cada vez mais os espectadores compreendem melhor o que é uma filmagem, sabendo as diferenças entre o que é filmado e o que é computadorizado, mas, na maioria das vezes, se esquecem de percorrer a distância (fazendo uma leitura das relações entre um objeto cultural e o que gira em seu redor) existente entre o objeto cultural filme e tudo o que o mercado apresenta como promessa ou como complemento deste filme. Uma análise fílmica hoje não depende mais exclusivamente do filme, devendo levar em consideração as limitações, surpresas ou decepções causadas, na recepção de um filme, pelas distâncias criadas entre o filme e o que gira em seu redor. A recepção de um filme comercial tem se tornado automatizada¹⁴, como na espera da queda do carrinho na descida mais alta da montanha russa, quando já sabemos o que vai ocorrer, mas mesmo assim nos emocionamos (mesmo que seja a enésima vez que vamos andar na mesma montanha russa), nem que seja pela percepção das pequenas falhas nos trilhos, das pequenas freadas, assaz ou pouco abruptas. Mesmo tomando cada vez mais consciência do que seja uma filmagem que utiliza a mais avançada das tecnologias (ou seja, mesmo

adquirido o conhecimento do modo de fazer, das tecnologias empregadas), o espectador ainda se emociona, ainda se envolve com a narração, emoção e envolvimento esses que, muitas vezes, dependem mais da comparação entre o filme e as informações extras do que propriamente com o filme em si (se é que isso ainda existe). O que dá importância a não se desconsiderar nenhuma presença, mesmo que seja tangencial, para se compreender algumas práticas culturais.

O problema reside na constituição de um espectador que queira mais do que o parque de diversões e, para isso, faz-se mister uma percepção mais ampla da crítica sobre o que gira em redor de um objeto cultural, indicando caminhos de discernimento eletivo que tenham a finalidade de produzir, tanto no crítico quanto no espectador, leituras que, ao recolherem mais elementos, sejam hábeis em construir relações menos acadêmicas e menos superficiais ou estritamente mercadológicas (nem o crítico acadêmico, que em forma de ensaio tenta *intel legere* a fascinação do público para com a linguagem narrativa – e que acaba por não conseguir ocupar um lugar intermediário entre a academia e a parcela da população interessada em determinado objeto cultural; nem o crítico não acadêmico, pago para criar uma campanha publicitária; nem um crítico não acadêmico e não publicitário, aparente ocupante intermediário do espaço entre a academia e os interessados leigos, mas que despreza o que gira em redor de um objeto cultural). Há um espectador que sabe manter a diferença entre o que ele vê e é narração e o que ele vê e é dejetos (as imagens extras do que é considerado um bom videodisco digital¹⁵). (As imagens extras de um videodisco digital podem ser o correspondente atual daquele caos que foi a exibição indiscriminada, feita pela televisão, dos mais variados tipos de filmes, confundindo mercadorias

que deveriam ter virado vassoura com objetos culturais que deveriam ser conservados.) Não seria o caso de utilizar os novos meios de produção de filmes para propositadamente desestabilizar o crítico em sua análise cultural e o espectador nessa sua diferenciação, que também corrobora numa manutenção frívola do cânone?

Temos presenciado, desde a remasterização e inclusão de cenas em *Guerra nas estrelas*, uma onda de cineastas refazendo filmes rodados décadas atrás. Os exemplos são bastante recentes: a comemoração dos não sei quantos anos de *O Exorcista*, com inclusão de novas cenas; a comemoração dos não sei quantos anos de *Apocalypse Now*, com a edição e duração que Coppola desejara, quando de sua realização, mas que fora impedido por uma série de questões que parecem hoje não importar; a comemoração dos vinte anos de *E.T.*, com, pelo que sei, somente a pseudo honestidade de dar lucros. Se aqui ainda vemos a questão baudrillardiana e jamesoniana do passado a-historicizado, também podemos ver a possibilidade de construir um espectador que, indeciso na escolha¹⁶, reflita sobre o enfraquecimento da noção do original. Mesmo que essa possibilidade fique restrita às salas de aula do meio acadêmico, a perda de contraste (numa estreita bipolaridade) entre o que pode ser considerado original (e assim ser canonizado) e o que pode ser considerado dejetivo (na observação dos dois¹⁷), produz, no mínimo, uma ferramenta didática para a compreensão de uma pós-modernidade que não desconsidera a presença do que gira em torno do que gira em torno.



Notas

¹ “Nos filmes de Arthur Omar, voz, som, silêncio, imagem, letras, tela escura, granulação fotográfica e cores organizam-se como música”. (XAVIER, 24/mar/1985: p. 10); “Tal como o título sugere, “Bang Bang” (1970), de Andrea Tonacci [...] se apresenta de imediato como paródia do filme de ação, do policial clássico dos anos 40/50. [...] A imagem que acompanha os letreiros do filme nos traz os dados desse cinema de gênero e de sua imitação travestida – a comédia brasileira dos anos 50. [...] A composição é magistral: o plano longo, sem cortes, focaliza inicialmente os bandidos do filme; em seguida, um movimento de câmara [sic] descortina o contexto da garagem-depósito de onde saem [...] (XAVIER, 17/maio/1986: p. 66)

² Professor de vários alunos que ganharam prêmios nacionais e internacionais em concursos de interpretação pianística, Luiz Henrique Senise recebeu uma crítica elogiosa de Horowitz (então considerado o melhor intérprete de piano vivo, pela maior parte da crítica musical do mundo), no *New York Times*, por sua interpretação de alguns prelúdios de Debussy, quando se apresentou no Carnegie Hall. A surpreendente quantidade de pianistas intérpretes de música erudita, brasileiros, de alta qualidade, já faz parte da história da música. Mário de Andrade, em “Pequena história da música”, observa que essa quantidade é fruto do status social que o instrumento adquiriu entre as famílias brasileiras, devido a um modismo desenfreado. (Cito dois trechos em particular desta obra de Mário de Andrade: “Principiava a detestável moda de tocar piano, que já em 1856 fazia Manuel de Araújo Pôrto Alegre chamar o Rio de Janeiro de ‘cidade dos pianos.’ Dão João quando regente mandava vir para o palácio de São Cristóvão, uns pianos ingleses que foram os primeiros do Brasil. Meio século não se passara e a praga era tão geral no país, que Wetherel se espanta de encontrar pianos a cem léguas, interior a dentro, transportados a ombro de negro.” [p. 167] “Nós atualmente possuímos um despropósito de virtuosos nacionais funcionando dentro do país, excelentes, variados, ativados pela emulação, acamaradados com a vida artística daqui, executando em todos os programas obras nacionais. São verdadeiramente valiosos e nada ficam a dever aos virtuosos de vida nacional, dos países europeus. Esses artistas, bem ou mal, vivem e ganham a vida. Os concertos que dão, seja pela razão que fôr, são mais ou menos concorridos. E o público que concorre a eles, inda se desinteressa mais pelo virtuose estrangeiro, cujo mérito é apenas executar melhor peças arqui-executadas. Por isso o público fica em casa ou vai ao cinema. Com razão. É tanto razão a mais, que no dia seguinte terá de ir no concêrto de outro virtuose, êste brasileiro, cujo programa apresenta quatro vêzes mais interesse, cultura, função social e nacional. Principalmente no canto e no piano, possuímos atualmente uma coleção magnífica de intérpretes, alguns chegando a rivalizar com virtuosos internacionais.” [p. 172]) Ter um piano em casa é sinal de que a família (na sua maior parte

burguesa, de classes média e alta) tem tradição, ou seja, é uma família de antepassados nobres. Uma das preocupações de Villa-Lobos era fazer do violão um instrumento propício às salas de concertos, uma ponte que levasse a sonoridade dos seresteiros à música erudita; era dar ao violão o mesmo status do piano ou, colocando em termos escolástico-modernistas, substituir o status de enxerto, que era o que uma sociedade brasileira burguesa, avessa ao popular e/ou por ser praticante das *idéias fora de lugar*, queria dar ao piano, por uma sonoridade estatutária, que representasse uma identidade nacional em que as classes sociais não próximas do poder pudessem também ter uma representação não exclusivamente popular.

³ O ensino de piano no Brasil ainda é assustadoramente centrado nas repetições mecânicas. A agilidade dos dedos, na maioria dos métodos de ensino aplicados no Brasil, depende mais do processo de repetição dos movimentos do que da agilidade mental. Vale lembrar que Schumann tornou-se compositor porque teve seu sonho de ser um grande *virtuoso* do piano comprometido depois que ele perdeu os movimentos de um dedo ao utilizar um método de mecanização que consistia em prender alguns dedos com cordas, enquanto outros tocavam. Um de seus dedos ficou tão amarrado, e por tanto tempo, que teve a circulação sanguínea interrompida definitivamente.

⁴ Uma interpretação tem que lidar com o anacronismo de modo dialético. O intérprete pode, por exemplo, adotar escolhas sonoras contrárias às indicações do compositor ou da partitura, porque pretende produzir nos ouvintes de um contexto histórico os mesmos efeitos que o compositor produziu em ouvintes de outro contexto histórico, ou os mesmos efeitos que outros intérpretes produziram em contextos históricos diferentes. “Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. É a *imagem dialética* [segundo Benjamin] seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante; uma “síntese não tautológica”, como diz muito bem Rolf Tiedemann. Não tautológica nem teleológica, vale acrescentar.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: p. 176)

“A história como fato é irrecuperável; falamos sobre ela, mas isso não a reanima. Ademais, um objeto dito “histórico” – uma peça de museu ou uma partitura de música antiga –, se é *fato*, ainda pertence ao presente, independentemente de sua “idade”. Mesmo as poucas sobras da música da Grécia antiga a que tivemos acesso são nossas contemporâneas. Lidar com a interpretação de modo *anacrônico*

talvez queira dizer apenas adotar uma postura crítica em relação ao que chamamos *estilo de época*, já que se trata não de uma verdade fixa, mas duma construção diacrônica.” (Comentário realizado, sobre leitura informal deste artigo, por Fabiano Fernandes; outros comentários do mesmo constam das notas 5, 6, e 14.)

⁵ Esse paralelo é instigante, pois implica pensar na leitura como arte. Isso está, de certa maneira, em Borges. Em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, fala sobre um escritor francês que designou para si a árdua tarefa de escrever o mesmo *Quijote* de Cervantes, sem contudo copiar seu antecedente; na verdade, acaba inventando a arte da leitura anacrônica e das atribuições errôneas. Também para Borges a leitura interfere no grau de poeticidade dum texto. Num ensaio de juventude, cita uma linha do *Prometeu acorrentado* e propõe diversas situações diferentes em que alguém a poderia haver escrito, tentando demonstrar que seu valor estético varia conforme sua inscrição em tal ou qual ponto da história – ou seja, conforme a lemos. [ver nota 4]

⁶ “A propósito dessa gravação, em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, Merleau-Ponty fala de outro pintor, Matisse, que também foi filmado a pintar e viu a gravação em câmera lenta. No caso de Pierre Menard, uma das coisas que faz sua tarefa tão árdua é o fato de que Cervantes, ao escrever o *Quijote*, escreveu meio ao acaso, como todos nós: a língua, porque estruturada, faz certas escolhas em nosso lugar. Menard, pelo contrário, teria de escrever um texto em que cada letra é absolutamente necessária e não pode ser alterada. Quanto Merleau-Ponty trabalha com a filmagem do pintor, tem em mente algo semelhante: o momento em que uma pincelada passa de gesto espontâneo e, em certa medida, aleatório, a movimento consciente e absolutamente necessária (a câmera lenta, que desmembra os gestos). O quadro enquanto possibilidade aceita qualquer traço ou cor; enquanto *obra*, transforma um monte de operações mais ou menos aleatórias em atos programados duma consciência criativa. Talvez não seja diferente com Pollock, cuja técnica é, salvo engano meu, bastante lúdica e livre: a câmera fixa a sintaxe que aos poucos desenvolvera – sua arte, podemos dizer, consistia justamente no desenvolvimento *ad infinitum*, dessa sintaxe –, impedindo-a, portanto, de continuar a ser produtiva” [ver nota 4]. Vale lembrar que a técnica de Pollock não é apenas lúdica e livre, posto que se apóia no conhecimento de técnicas de pintura e escrita orientais, há muito conhecidas por pintores e estudiosos de pintura, e que mesmo Pollock admitia serem técnicas que não eram nem novas nem sequer louváveis em sua recuperação, em termos de habilidade no discernimento eletivo.

⁷ Num ciclo de palestras proferidas no Museu da Imagem e do Som de São Paulo em comemoração ao centenário do cinema, Ismail Xavier faz um ensaio em que retoma este filme de Griffith para o que ele chama de exploração de pontos de intersecção ou de destaque às continuidades nas relações entre cinema e teatro. Aqui Xavier fala que “o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*.” (XAVIER, 1996: 247)

⁸ Neste artigo Xavier toma como base o texto de Peter Brooks: “The melodramatic imagination – Balzac, Henry James and the mode of excess”, New Haven, University of Yale Press, 1076.

⁹ Esclareço o que estou dizendo citando alguns trechos de “A sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997): “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (p. 14). “[...] o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência” (p. 16). “A produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de *banalização*. A acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, assim como devia romper as barreiras regionais e legais e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a *qualidade* da produção artesanal, devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Essa força de homogeneização é a artilharia pesada que fez cair todas as muralhas da China” (p. 111). “A integração no sistema deve recuperar os indivíduos isolados como indivíduos *isolados em conjunto*: as fábricas e os centros culturais, os clubes de férias e os ‘condomínios residenciais’ são organizados de propósito para os fins dessa pseudocoletividade que acompanha também o indivíduo isolado na *célula familiar* [...]” (p. 114).

¹⁰ Em “Reificação e utopia na cultura de massa” (JAMESON, 1995: p. 9-35), Jameson faz um análise do filme *Tubarão*, de Spielberg, observando que a figura do pesquisador de alto poder aquisitivo, na transposição do livro ao filme, ganha um tom de ridicularização, enquanto que a figura do caçador Quint, homem rústico de conhecimentos adquiridos pela vida, adquire uma aura heróica. A ridicularização do personagem interpretado por Richard Dreyfuss produz: a) a desvalorização do conhecimento acadêmico e, conseqüentemente, a perda de historicidade; b) a noção de que quem possui alto poder aquisitivo é problemático porque lhe foi negado o convívio diário com as pessoas “normais” – as de menor poder aquisitivo, portanto já é suficientemente castigado, não precisando ser questionado sobre suas posições ideológicas. Se é a pessoa simples, sem conhecimento acadêmico e sem poder aquisitivo, o “verdadeiro” herói (individual), não há necessidade de, coletivamente, buscar a igualdade de condições financeiras.

¹¹ Tal proposição teórica é desenvolvida em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*.

¹² “A tradução em vídeo de cinco filmes da primeira fase de Júlio Bressane torna mais acessível um dos pontos altos da criação no cinema brasileiro dos últimos vinte anos.” (XAVIER, 1/dez/1988: p. 5) Ismail Xavier escreve uma só vez para a seção *Videofolha*, e esta é a primeira frase do seu artigo. Ele vê na recepção de um filme feito em película através da tela da televisão um ato de tradução, ou seja, um ato de transposição de linguagens. Ele pressupõe que na transposição, ao invés de equivalência, há perda de elementos originários. A compensação reside

no fato de que essa transposição dá acessibilidade a um maior número de pessoas a uma obra (mesmo que essa acessibilidade seja restrita). Mas Ismail Xavier também fala: “É chance agora de observar mais a fundo [...]”, ou seja, as fitas de videocassete possibilitam uma segunda leitura, uma leitura aprofundada. Até mesmo a possibilidade de ver cinco filmes do mesmo diretor, num mesmo momento, abre possibilidades de leitura, como Xavier mesmo demonstra ter sido o que ocorreu a ele, ao escrever este texto.

¹³ Parto da idéia de que a biblioteca, e aqui mais particularmente a videoteca, possui a tendência de canonizar.

¹⁴ Há uma transformação na recepção com o advento do DVD e da aparente obrigatoriedade de edições encorpadas por *making-ofs* e coisas do gênero. A MTV, quando deseja fazer a estréia do novo vídeo de algum artista de peso, em geral o estréia ao final de programas com o *making-of*, reportagens sobre o trabalho mais recente ou mesmo mais antigas, e uma retrospectiva videográfica. O material que permitiria ao espectador avaliar *críticamente* o trabalho novo a partir de categorias mais amplas – o videoclipe enquanto forma de expressão visual, a música de trabalho e a fase atual do artista em relação à sua produção anterior – antecede a fruição do trabalho em si. Como Antonio Candido, diria que o *gosto* é anterior à crítica; ocorre que muitos trabalhos da indústria cultural não têm força suficiente para dizer o que os produtores dizem que diz, a menos que devidamente sustentado por material externo – por exemplo, “American life”, o protesto antiguerra da Madonna. Além disso, há o problema do tipo de crítica que certas informações – disponibilizadas em geral antes do lançamento do filme/videoclipe/disco como forma não de crítica, mas de publicidade, tal qual no caso *Titanic* – encorajam. A tecnologia passa a ser o principal elemento a ser julgado – deixando de ser mera curiosidade –, e a crítica corre o risco de se reduzir a um mero cotejo entre meios e fins. As primeiras coisas a serem buscadas no *Homem-Aranha* foram falhas na aplicação dos efeitos especiais. Também buscaram quebras de continuidade – ou seja, detalhes de que o enredo pode prescindir saltam à vista e comprometem a verossimilhança do filme. [ver nota 4]

¹⁵ Em atuais críticas sobre o filme, há críticas sobre fitas de videocassete e, mais recentemente, críticas sobre videodiscos digitais. Nestas, a crítica, às vezes, se divide em crítica do filme e crítica do videodisco digital. Um filme pode, por exemplo, ser avaliado positivamente, enquanto o videodisco é avaliado negativamente (e vice-versa). Essa diferença não reside mais no fato da qualidade do videodisco poder ser duvidosa (como era o caso de algumas críticas de fitas de videocassete que reclamavam da qualidade precária da fita), mas pelo fato de que o videodisco não traz imagens extras, ou não traz muitas imagens extras. Qualquer filme um pouco mais antigo, que não tenha guardado imagens dos bastidores ou algo parecido, consistirá num videodisco de má qualidade.

¹⁶ Assisto ao *Apocalypse Now* na sua primeira versão, perguntando o porque deste filme ter, na época em que ele foi difundido, provocado tanta celeuma ou assisto

ao *Apocalypse Now* na versão desejada pelo diretor (hoje, o que não quer dizer que foi exatamente a versão desejada na época em que Copolla realizou o filme).

¹⁷ Assisto a ambas as versões, buscando perguntas tais como: o que Copolla modificou ou acrescentou na segunda versão que ele, se não tivesse sua liberdade restringida na época em que realizou o filme, não teria modificado ou acrescentado no anterior contexto histórico? Que tentativas fez Copolla nesta nova versão para que a celeuma provocada na época do lançamento da primeira versão se repetisse? Houve essa tentativa? Se houve, porque não obteve o resultado esperado?

Ainda utilizando o exemplo do que tem ocorrido em relação aos relançamentos de filmes canonizados (seja pela qualidade, seja pelo sucesso de público alcançado), e a fim de valorizar o enfraquecimento da diferença entre o original e o dejetto, observei que, quando assisti à segunda versão de *O Exorcista*, tudo que me assustara na primeira versão tornou-se risível, enquanto que o que me assustou mais profundamente, foi o acréscimo do diretor, na segunda versão, de longas cenas em que a menina passa por uma série quase interminável de exames médicos (exames estes muito semelhantes ao 'gerenciamento' de tortura através de dor física ou de humilhações [presente no hábito das ciências médicas, mas jamais no hábito dos pacientes – sim, o velho ditado popular que diz ser o homem capaz de se acostumar a tudo é contestável]) sem que, no entanto, a mãe da menina, absolutamente incomodada com os exames a que fez sua filha se submeter, obtivesse qualquer identificação ou solução do problema apresentado. O incômodo que me provocou tais cenas revitalizou minha desconfiança contra o discurso da medicina, trazendo para o filme uma qualidade tão louvável se presente na primeira versão quanto ainda se faz louvável nos dias de hoje.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. *Obras completas de Mário de Andrade*. v. VIII. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1967.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume 1. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BURCH, Noel. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. 2. ed., 9. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo: seguido do prefácio da 4ª edição italiana; Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

JAMESON, Fredric. Marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KAEL, Pauline. 1001 noites no cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Criando Kane e outros ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2000.

XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. Argumento, São Paulo, n. 3, p. 125-130, jan. 1974.

_____. Mimese e temperança. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 maio 1984. Folhetim, p. 6-8.

_____. Fenomenologia em ritmo de vídeo-clip. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 mar. 1985. Folhetim, p. 10-11.

_____. Do metacinema ao pastiche industrial: o cacete Pós. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 maio 1985. Folhetim, p. 2-4.

_____. Os transgressores de todas regras. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 maio 1986. Ilustrada, p. 66.

_____. Mostra traz doze filmes japoneses inéditos. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 jun. 1988. Ilustrada, p. 33.

_____. Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema. Folha de São Paulo, São Paulo, 1º dez. 1988. Videofolha, p. 5.

_____. (org). A experiência do cinema: antologia. 2. ed. (revista e aumentada). Rio de Janeiro: Graal, 1991.

___ (org). *O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.*

___ . *O avesso do Brasil. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jan. 1997. Mais!, p. 9.*

___ . *Melodrama ou a sedução da moral negociada. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 maio 1998. Mais!, p. 8-9.*

___ . *A mulher como enigma em A Dama do Lotação. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 fev. 2000. Caderno 2, p. 5.*

