

NELIC

núcleo de
estudos
literários &
culturais

POTÊNCIAS DO CINEMA

BOLETIM DE PESQUISA

24

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 15, n. 24, 2015

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Florianópolis - SC - Brasil

Editores Maria Lucia de Barros Camargo
Raul Antelo

Comissão Editorial Maria Lucia de Barros Camargo
Raul Antelo
Jeferson Candido
Laíse Ribas Bastos

Estagiários João Paulo Zarelli Rocha
Raquel de Figueredo Eltermann

Organização do Dossiê Jorge Hoffmann Wolff - UFSC
André Piazero Zacchi - UFSC

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Jackson, Yale University, EUA
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Capa/Layout/Editoração/Portal Raquel de Figueredo Eltermann
João Paulo Zarelli Rocha

boletimnelic@gmail.com

- 3 — FILMES COMO FORÇAS
Os organizadores
-
- 5 — CINE Y LITERATURA EN AMÉRICA LATINA:
LAS INTERVENCIONES DE MARIO BELLATIN
Carlos Leonel Cherri
- 23 — 1932: ENTRE A IMAGEM E A VIRTUALIDADE
Christy Beatriz Najarro Guzmán
- 34 — ENTRE O SER E O SER VISTO: NOTAS SOBRE A VISIBILIDADE DO HOMEM
E DO ANIMAL NO CINEMA E NA LITERATURA
Carolina Anglada de Rezende
- 46 — O CINEMA POLÍTICO E A INDÚSTRIA CULTURAL:
A OBRA DE MICHAEL MOORE
Cristiane Toledo Maria
- 62 — COMO VER: UM CINEMA DE PALAVRAS NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO
Marleide Anchieta de Lima
- 77 — LITERATURA E CINEMA CONTRACENAM NO JOGO DA VIDA
José Luiz Matias
- 92 — A PUBLICIZAÇÃO DO CORPO DA MULHER EM A HISTÓRIA DE AIA
Mariana Jantsch Souza
- 113 — AS POTÊNCIAS DO CINEMA
André Zacchi

DOSSIÊ

FILMES COMO FORÇAS

Se a política é uma estética, se a comunidade é o espetáculo de si, não cabe mais demandar à arte que seja o suporte de um discurso de resistência ou que seja, ao contrário, autônoma em relação a toda questão sobre o comum, centrada em torno do seu “próprio”. Mata-se a arte em ambos os casos. Porque ela é autoimune, não há um próprio da arte assim como não há uma função prévia a ela. A arte é relação, é jogo de forças, choque de tempos, ubiquidade. A operação artística, estética, não está na obra, mas nas tensões que a perpassam. Isso é o que pode a arte, sua vontade de chance ou de possibilidade: configurar-se como nova força, exigindo um rearranjo daquilo que se cristaliza, seus lugares, seus temas, sua temporalidade, seus sujeitos. O que fica evidente, nas manifestações artísticas há mais de um século, é a capacidade que a mesma obra tem de ser apropriada inclusive por discursos opostos. Cabe ao crítico fazer a obra jogar no campo da política, identificar forças, estabelecer relações entre o que é visto, o que pode ser dito, quem pode ver ou dizer, que tempos nela coincidem.

O que os filmes podem, então, é colocar corpos em cena, torná-los visíveis, fazê-los agir, tensionar a relação entre imagem e palavra, entrecruzar o que é visto com o que é dito. Não há, então, filmes de arte, filmes políticos, filmes de entretenimento. Há sim um campo de forças em cada filme singular que trabalha suas distâncias e encontros com a literatura, o teatro, a política, a história, a arte. As leituras, como aquelas escolhidas para este número do *Boletim*, é que podem identificar essas forças e fazê-las jogar em campos específicos, como os da política. O próprio cinema nos diz, afirma Jacques Rancière, em sua dialética irresolúvel, suspensa, própria das manifestações artísticas: “Eis os limites do que eu posso. O resto é com vocês.”

O presente número dedicado aos filmes vistos como forças de ordem política elege, portanto, entre “vocês”, uma série de sete intervenções críticas que começam pelo México — a violência social segundo o olhar excêntrico do

escritor-artista Mario Bellatin —, El Salvador — o etnocídio cultural de 1932 segundo o documentarista Carlos Henríquez Consalvi — e os Estados Unidos — com uma leitura do “método Michael Moore” de fazer cinema —, e chegam a Portugal — através da poesia cinematográfica de Manuel Gusmão — e ao Brasil — com uma abordagem do *Catatau* de Leminski no *Ex isto* do cineasta Cao Guimarães, além de uma leitura do filme *O jogo da vida* de Maurice Capovilla baseado no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” de João Antônio. Como coda ou posfácio, a resenha crítica de André Zacchi ao livro de Jacques Rancière, *As distâncias do cinema* (2012), que orienta a concepção do número desde a sua chamada.

Os organizadores

CINE Y LITERATURA EN AMÉRICA LATINA LAS INTERVENCIONES DE MARIO BELLATIN

Carlos Leonel Cherri
CEDINTEL/CONICET

RESUMEN: En este último cambio de siglo, la literatura y el cine producido en América Latina han insistido en representar, de diversas formas, la violencia social. Dicho fenómeno ha sido definido como un "boom" estetizante de la violencia y, a la vez, como una reflexión acerca de la marginalidad de ciertos sujetos como de las relaciones biopolíticas que exponen. El presente trabajo se detiene en ciertas producciones literarias y audiovisuales de Mario Bellatin como *Salón de Belleza*, *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez* y *La escuela del dolor humano de Sechuán* con el fin de abordar tal problemática.

PALABRAS CLAVES: Mario Bellatin. Cine/literatura. América Latina.

CINEMA AND LITERATURE IN LATIN AMERICA MARIO BELLATIN'S INTERVENTIONS

ABSTRACT: In the last turn of the century, literature and cinema produced in Latin America have insisted on represent, in many ways, social violence. This phenomenon has been described as an aestheticized "boom" of violence and, at the same time, as a reflection on the marginality of certain subjects and the biopolitical relations that they expose. This work focuses on certain literary and audiovisual productions by Mario Bellatin such as *Salón de Belleza*, *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez* and *La escuela del dolor humano de Sechuán* in order to address such matter.

KEYWORDS: Mario Bellatin. Cinema/Literature. Latin America.

Carlos Leonel Cherri es Doctorando en Literatura de la Universidad de Buenos Aires.

CINE Y LITERATURA EN AMÉRICA LATINA LAS INTERVENCIONES DE MARIO BELLATIN

Carlos Leonel Cherri

En la década de 1930, especialmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Walter Benjamin presentaba el problema de la experiencia moderna como un choque de fuerzas del que participaban la anestesia y la sensibilidad. Enfrentamiento que era bien apreciable no sólo en la guerra o en la experiencia de la ciudad moderna sino, ejemplarmente, en las artes en general y en el cine en particular: allí, un instante de peligro.

El futurista Filippo Marinetti espera en “la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica”.¹ Ese gesto, insistía Benjamin, dramatiza la anestesia fascista: ir a la guerra contemplando su belleza. La anestesia es sintomática del shock de la modernidad que hace la cotidianidad perceptiva asimilable. Por ese camino, la humanidad se transforma en objeto de contemplación de sí misma y entra en un proceso de auto-alienación de semejante valía “que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”. Esto es, de un modo manifiesto, sentencia Benjamin, la realización absoluta del *l’art pour l’art*.² En ese contexto, el deber del comunismo era poner en relación la experiencia política con la experiencia estética. Desatender la problemática, implicaba abandonar el arte a la muerte: *fiat ars pereat mundus*.³

¹ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p. 133.

² *Ibidem*, p. 136.

³ En 1949 Theodor Adorno escribe “Kulturkritik und Gesellschaft” que dos años después se publicará en *Soziologische Forschung in Unserer Zeit* (p. 228-240). Allí realiza, tal vez, su más polémica sentencia, declarar la imposibilidad de poesía y cultura después de Auschwitz al asumir el diagnóstico benjaminiano en la negatividad pura: cultura igual barbarie. Recientemente, Jean-Luc Nancy ha vuelto al tópico de la “prohibición de representación” argumentando que tal proposición tiene como supuesto una representación garantizada por la “voluntad de presencia”, así el campo de concentración es, en realidad, “sobre-representación” y “espectáculo del aniquilamiento”. (NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida. Seguimiento de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 21). Desde otra óptica, Nicolas Bourriaud se ha acercado a la cuestión de la estetización de la violencia sosteniendo que la “repetición del mensaje” es “the main function of the instruments of communication of capitalism”, cuyo fin es perdurar la estabilidad de los “frameworks” mediante la “decoration”.

En los años sesenta, vía el Tercer Cine (Cinema Novo, Cine de Liberación, etc.), el concepto resonó en América Latina. Glauber Rocha, por ejemplo, separó inmediatamente la estética de la violencia de una lectura estetizante (complaciente, contemplativa). Pues

esta violencia no está impregnada de odio sino de amor, incluso se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino amor de acción, de transformación [...] Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de su existencia particular.⁴

Al momento de pensar este cambio de siglo, en América Latina, se produce una suerte de *retombée*. Solo que ya no se trata de un gobierno fascista o una dictadura sino de sistemas económicos y de formas de administrar lo viviente. El escenario, también diferente, no se definiría como una guerra mundial/imperial sino como la guerra-civil en curso. Y tampoco habría guerreros o héroes sino, más bien, bandidos: el *bando abandonado*⁵ de un nuevo campo biopolítico signado por el narcotráfico, las enfermedades, la racialización, la explotación y el feminicidio. Así, los espacios de estos bandos sustituirían a las fábricas, pues allí surgirían las figuras paradigmáticas de la anestesia. Susceptibles de ser transformadas en vidas sacrificables (esclavitud anónima), son la barbarie fantasmática de los documentos de la cultura y de las artes, constituyen “la regla” que es “el ‘estado de excepción en el que vivimos’”.⁶ Y las artes, claro, vuelven a presentarse como un campo atravesado por tales fuerzas.

Otra vez en América Latina pero ya más cerca del cambio de siglo, Héctor

En tales términos el único gesto político del arte es con la “difusión de la precariedad”: “undermine all the material and immaterial edifices that constitute our decor”. (RYAN, Bartholomew. *Altermodern: A conversation with Nicolas Bourriaud*. *Art in America*. 2009).

⁴ ROCHA, Glauber. Una estética de la violencia. *Nuestro Cine: revista cinematográfica*. Madrid, n. 60, 1967, p. 32-33.

⁵ Explica Giorgio Agamben: “La relación de excepción es una relación de bando. El que ha sido puesto en bando no queda sencillamente fuera de la ley ni es indiferente a ésta, sino que es abandonado por ella, es decir, queda expuesto y en peligro en el umbral en que vida y derecho, exterior e interior se confunden. De él no puede decirse literalmente si está dentro o fuera del orden jurídico (es decir, a voluntad propia, a la merced de, libre, excluido como en el caso de la acepción ‘bandido’) [...] La relación originaria de la ley con la vida no es la aplicación, sino el Abandono. La potencia insuperable del nómos, su originaria ‘fuerza de ley’, es que mantiene a la vida en su bando abandonándola”. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 2003, p. 43-44.

⁶ BENJAMIN, Walter. Tesis de Filosofía de la Historia. In: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 182 [Tesis 8].

Abad Faciolince (escritor y periodista colombiano) acuñó en 1994 el término *sicaresca* para referirse a un “boom” de novelas parecidas a “la picaresca en el sentido de que es un sujeto que narra en primera persona sus fechorías.”⁷ Sin embargo, ese “boom” no tendría únicamente que ver con la temática del narco (la constitución de un género) sino con un gesto de *fascinación* por la violencia (la asunción de una posición, lógica o forma). Por consiguiente, al igual que *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, su texto *Angosta* (2003) se alejaría críticamente de dicha tendencia.⁸ En ese sentido, si bien el “boom” (mercadotécnico) estaría relacionado más directamente con este fenómeno de fascinación, otras producciones abordarían críticamente la cuestión.⁹

La fascinación produce, según Faciolince, un “regodeo macabro” y ello supone un “peligro”. En términos de Horst Nitschack dicho peligro tiene que ver con la representación de la violencia relacionada con un goce literario de la misma, tanto del autor como del lector. Para Nitschack, “La parte de los crímenes” de 2666 de Roberto Bolaño (2004) es ejemplar al respecto, pues “la repetición es permitir que el yo vuelva a funcionar, porque en la enésima repetición se produce una distancia.”¹⁰ En esa “parte” un lenguaje forense describe múltiples asesinatos de mujeres en conjunto con los abusos policiales, la violencia carcelaria, la frialdad de los manicomios y la explotación de las maquiladoras.

Dicho procedimiento, insiste Nitschack, vendría a interrogarnos sobre “cómo representar la violencia sin estetizarla”. Por ende, la salida de Bolaño propone el establecimiento de un foco no en la representación sino en el acto

⁷ FACIOLINCE, Héctor Abad. [Lo último de la sicaresca antioqueña](#). *El tiempo*. 1994.

⁸ Es interesante cómo Faciolince avisó una problemática que se encontraba germinando en la literatura, pero que pocos años más tarde el cine explotó (*Rosario tijeras*, *Tropa de Elite*, *Días de Gracia...*) y que se ha extendido hasta nuestros días en la televisión (*El patrón del mal*, *El señor de los cielos*, *La viuda negra...*).

⁹ Para consultar tales producciones artísticas como las propuestas críticas que las articulan ver OSPINA, Claudia. *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*. University of Kentucky Doctoral Dissertations, 2010; LEÓN, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Ecuador: Editorial Abya Yala, 2005; LUDMER, Josefina. Territorios. In: *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia; NOEMI-VOIONMAA, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Lima: Cuarto Propio, 2004; ADRIAENSEN, Brigitte; PLA, Valeria Grinberg (Org.). *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: Lit. Verlag Münster, 2012; LINK, Daniel. *Violencia*. In: *Suturas: imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

¹⁰ BERMÚDEZ, Manuel. [Horst Nitschack: Existe un peligroso goce literario de la violencia](#). *Semanario Universitario*. 2001.

performativo; de ese modo la escenificación no reproduce lo que tematiza.

En este caso la distancia no se debe a un “alejamiento” del autor (una “presunta” objetividad como fundamento del buen registro) sino a un choque intempestivo debido a un acercamiento táctil. Justamente esta cuestión de la distancia y del contacto en torno a la representación de la violencia, es un tópico recurrente en las creaciones de Mario Bellatin. Propongo, por lo tanto, un recorrido por sus intervenciones literarias, cinematográficas y performáticas en lo que respecta al tratamiento de la violencia.

ACERCA DEL REGISTRO: VIOLENCIA E IMAGINACIÓN

En un fragmento de *La escuela del dolor humano de Sechuán* de Mario Bellatin, titulado “Noticias del pedagogo”, hay una imagen en la que cuerpo, fotografía y máquina entablan un contacto:

Entre otras manifestaciones, aun más inverosímiles, los ciudadanos, campesinos principalmente, empiezan a fotografiarse empuñando armas rudimentarias. Casi todas las representaciones muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo. En algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar su disparador. Es común asimismo apreciar álbumes familiares con las fotos totalmente mutiladas por acción de un arma punzo cortante.¹¹

Captar el movimiento original de la acción violenta implica una coincidencia temporal con la acción de su registro (“el disparo de la fotografía”) cuya consecuencia “trágica” no es solo el despedazamiento del fotógrafo sino, también, la mutilación de la imagen (familiar). En otras palabras, captar ese momento demanda un principio de presencia (“estar justo ahí”) que expone no tanto una pasión por el testimonio o el documento sino por el registro de una violencia que no haría más que expandir su potencia.

Pero si nos detenemos en la imagen, se puede percibir cómo la “noticia” del pedagogo funciona, más bien, como una suerte de aviso (notificación) de nuestra relación vital y erótica con las imágenes. Que, como señala Jean-Luc Nancy, no es otra cosa que su disponibilidad a ser tomadas. Es decir:

¹¹ BELLATIN, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. In: *Obra reunida*. México: Anagrama, 2005, p. 442.

tocadas con los dedos, con las manos, con el vientre o con la razón, y penetradas [...] Pero penetrar la imagen, así como una carne amante, quiere decir ser penetrado por ella. La mirada se impregna de color, el oído de sonoridad. Nada hay en la mente que no esté en los sentidos: nada en la idea que no esté en la imagen. Me convierto en el azul del retrato de Olga, la disonancia de un acorde, la cabriola de un paso de baile. «Yo»: ya no es cuestión de «yo». *Cogito* deviene *imago*.¹²

El devenir-imago implica, entonces, que el sujeto entra en una inmisión con la imagen y deja de percibirse exterior e individual para recaer en la continuidad sin afuera de lo sensible.¹³ Nancy llama a esto con-venir: entrar en la imagen, ya no mirarla — si bien se sigue ante ella — “el espectador la penetra, es penetrado por ella: de ella, de su distancia y de su distinción, al mismo tiempo”.¹⁴ Al parecer, Nancy sigue a Georges Bataille, puesto que el erotismo de la imagen se sostiene en la medida que “toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego”.¹⁵

Pero el erotismo demanda una distinción y una distancia como “puros medios”, que no se encuentra, por ejemplo, en la lógica del dispositivo pornográfico que captura y neutraliza la “capacidad humana de hacer girar en el vacío los comportamientos eróticos, de profanarlos” puesto que el “consumo solitario y desesperado de la imagen pornográfica sustituye, así, a la promesa de un nuevo uso”.¹⁶ Si bien Nancy no usa esta palabra, al igual que la imagen mutilada de Bellatin, nos deja una notificación problemática: “distinguir entre la atracción del deseo y la seducción de lo espectacular no es, con todo, tan fácil como algunos quisieran...”¹⁷

¹² NANCY, Jean-Luc. La imagen-Lo distinto. *Laguna: Revista de filosofía*, n. 11, 2002, p. 18.

¹³ Para Buck-Morss “el circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así, el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). [...] El campo del circuito sensorial, entonces, se corresponde con el de la ‘experiencia’, en el sentido filosófico clásico de una mediación de sujeto y objeto, y sin embargo su misma composición vuelve simplemente irrelevante la así llamada ‘división entre sujeto y objeto’, que era la plaga persistente de la filosofía clásica”. BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin. Un escritor revolucionario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2005, p. 182.

¹⁴ NANCY, Jean-Luc. La imagen-lo distinto, op. cit., p. 17.

¹⁵ Ídem, *El erotismo*. Barcelona: Tusquest, 1988, p. 17.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. Elogio a la profanación. In: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, p. 118.

¹⁷ NANCY, Jean-Luc. La imagen-lo distinto, op. cit., p. 14.

Otros fragmentos de *La escuela del dolor* parecen insistir con este pensamiento. Por un lado, tenemos el relato de un grupo de voleibol llamados *Los democráticos* cuyos integrantes carecen de dedo pulgar. Y por otro lado, tenemos el relato de un conjunto de personas cuyos pulgares fueron amputados a modo de castigo, puesto que *faltaba* la tinta del sufragio en sus dedos, es decir, no había marca para constatar un *voto*, una *presencia*. Como el texto deja ver, el momento del acto violento se encuentra sugerido eróticamente, pero esa última imagen o palabra, que funcionaría como la imagen originaria de la violencia se encuentra en falta. Los indicios están al alcance de la mano (ya sin dedos). Y, aunque la posibilidad asociativa se ubique en una proximidad máxima, asintótica podríamos decir, hay una distancia (interpretativa) que solo puede atravesarse imaginariamente.

En otras palabras, hacer esa experiencia imaginaria, podría llevarnos a pensar que *Los democráticos* han configurado una tecnoestética: en el deporte (vóleibol), ahí donde superviven los restos de un patriotismo bélico, han politizado una *falta*: una ausencia de algo o alguien, una nota o registro, un quebrantamiento de una obligación, una transgresión de las reglas de juego. Como burlándose, ellos *posan*: se han aprovechado del espectáculo para extraer su potencia especular. Es decir, han encontrado las formas y las circunstancias para *mostrar algo*: “entre otras cosas, cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en una pelota”.¹⁸

Estamos frente a una lógica recurrente en el sistema creativo de Bellatin y que, a lo largo de su obra, ha funcionado de diversas formas. En *Salón de Belleza* (1994), por ejemplo, la enfermedad incurable carece de nombre. Haber vaciado el nombre es lo que instaura un clima de indeterminación y despliega las fuerzas de la imaginación. Los lectores, pensando en el sida, han querido librar la ficción en este último fin de siglo u, optando por las pestes antiguas, han perseguido el moridero hasta la Edad Media.

Pero esto no es un daño colateral, sino que *Salón de Belleza* ha dispuesto a la sazón esos posibles referenciales o alegóricos como mecanismo de atracción. Esa “falsa retórica” permite que, al igual que *Los democráticos*, Bellatin se aproveche de la seducción de lo espectacular — la literatura testimonial, lo autobiográfico, el imaginario del sida y de lo medieval — para sacar de ese orden de cosas una diferencia que “duplica la potencia del golpe”. *Salón de*

¹⁸ BELLATIN, Mario. *La escuela del dolor humano de Sechuán*, op. cit., p. 444.

belleza sería uno de los experimentos estéticos de una pregunta que Bellatin ha formulado directamente: “cómo hacer literariamente un texto que sin ser horroroso, me permitiera hablar de horrores.”¹⁹

Es curioso que esta pregunta entra en resonancia con los modos en que Bellatin ha regresado a la versión teatral de *Salón de Belleza* adaptada por Alberto Chimal e Israel Cortés y presentada en el 2002 por la Compañía Mexicana de Circo de Cámara, Circo Raus. Este pasaje se encuentra en varios textos, como *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) e, incluso, en algunas entrevistas y presentaciones públicas. La versión de la *Biografía* tiene la singularidad de encontrarse en tercera persona del singular y, justamente por eso, el protagonista del relato no es un sujeto sin nombre sino “Mishima”, que habría comprobado el terror del carácter profético de la palabra escrita cuando se vio envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en sus textos

Recordaba con mucha claridad, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral de su libro *Salón de belleza*. Desde un comienzo había decidido no intervenir de manera directa en aquella puesta en escena. Confió el texto a un director a quien admiraba [...] No había asistido a ninguno de los ensayos. Todo era sorpresa. En aquel teatro fue la primera vez que pudo leerse a sí mismo. El texto original había sido respetado por completo, pero su estructura estaba absolutamente modificada [...] ¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?, recuerdo que fue la pregunta que surgió en ese momento.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que veía representarse en escena, Mishima creyó descubrir la existencia de una realidad plena. Lo que fue sucediendo en el escenario apareció con una luminosidad de la que carecía la vida cotidiana. En ese momento advirtió que quizá una de las razones que lo habían llevado a la escritura [...] fue] la necesidad de apreciar ese estado paralelo de la realidad semejante al que se mostraba en la obra de teatro, al cual debía pertenecer para poder vivir plenamente. Daba la impresión de que mientras más sórdido fuese lo representado, se cumplía de una manera más clara el cometido. Mishima se dio cuenta de que el mecanismo podía consistir en colocar un universo terrible como si fuese una suerte de escudo contra lo que ese mismo mundo iba produciendo.²⁰

Al igual que en los fragmentos de *Los democráticos*, la imagen que ha pro-

¹⁹ GOLDCHLUK, Graciela. [Mario Bellatin, un escritor de ficción](#). *Entrevista a Mario Bellatin*. México, marzo, 2000, p. 7.

²⁰ BELLATIN, Mario. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009, p. 50-51.

ducido semejante espanto/horror gira en el vacío, se nos sustrae y, por eso, lo terrible no puede ni debe restituirla, sino funcionar como un escudo contra lo que eso mismo produce.

En el 2014 se cumplió el vigésimo aniversario de *Salón de belleza*, y Andrea Pallaoro director de *Medeas* (2013) ha comenzado a filmar una versión del texto. Sin embargo, Bellatin ha optado por realizar su propia versión de aniversario. Pero no se trata de un mero texto fílmico sino que recurre a la potencia del acontecimiento de la performance o del happening: el resultado es el *cine-vivo*.

EXPERIMENTOS Y ARQUEOLOGÍAS

El miércoles 15 de julio de 2015 se presentó en La plata, por segunda vez, *Salón de belleza*. Se trata de una película desarrollada junto a una lectura realizada por Bellatin de un texto cualquiera. La propuesta es, entonces, explorar la pérdida de unicidad temática y temporal entre imagen, sonido y palabra.

Expuestos a semejante multiplicidad azarosa de sentido, los materiales se revelan como la persistencia de una escritura. Y, por eso mismo, Mario Bellatin sería el principio de acción o de realización de dicha puesta, performance, cine, escritura, etc. Su presencia se vuelve, así, el principio de vaciado constitutivo que permitiría que el texto funcione y el lector no esté solo frente a tales imágenes (escritas, sonoras, visuales) sino que con-venga con ellas a través de formas singulares y cualesquiera.

Es interesante detenerse en la película que, lejos de mostrar un tinte abstracto, cita directamente al texto homenajeado. Se tratan de cuatro partes y una suerte de “ending”. La primera son secuencias de planos cerrados de peceras. La segunda, el recorrido de una suerte de casona o salón en el que una serie de cuerpos se encuentran tapados totalmente con mantas. En la parte tercera la cámara deambula por las calles de una ciudad deteniéndose, especialmente, en los tratamientos cosméticos que se realizan al aire libre. Finalmente, la última parte es una incursión en un baño público.

Como vemos, los elementos de la película restituyen directamente los del texto *Salón de belleza*: las peceras, el salón de belleza vuelto moridero y el paseo urbano hacia los baños públicos. Sin embargo, hay una diferencia tajante en la topología de los elementos y el montaje de los mismos. Si el texto y sus relatos van intercalando estos elementos, el film evitó homologar tal montaje.

Si en el texto el salón de belleza se transforma en un moridero al ritmo que arrastra consigo a las peceras y al cuerpo del estilista que se estigmatiza, clausurando las salidas a los baños públicos; en el film estos elementos están dispuestos en una continuidad que no los relaciona ni intercala, solo los pone en sucesión y distinción.

En la película no vemos ninguna pecera en un salón de belleza, sino un conjunto de peceras que, además del infinito, nos sugieren la idea de pecera, no tanto como espacio cerrado, sino como un fragmento de un espacio mayor que se ha cerrado en sí mismo estableciendo una distancia no tanto espacial sino visual: la división de la luz provocada por el agua, la transparencia material del vidrio. Lo mismo pasaría en la casona, especialmente en la escena en que se sale a una terraza: es decir, a un umbral que abre *la* casa al mundo. Continuando esta idea, la mayoría de los tratamientos cosméticos sucede en la calle. Otra vez no es un espacio cerrado, sino un fragmento de un espacio que se cierra sobre sí por medio de acciones que lo distancian y distinguen de un fondo (tránsito urbano indiferenciado): mujeres sentadas, recostadas, estilistas exfoliando su piel, etc. Si bien el baño público es *el* espacio cerrado del texto ya que a diferencia del resto no hay margen de apertura a nada, el vapor potencia la cuestión del encierro no tanto como algo espacial sino como una forma de visualidad. Por eso, mientras que avanza el texto la salida a los baños es lo que se suspende; en la película, el baño público es el lugar sobre el que se cierra esa suerte de “no relato”. La película concluye, sin enfermedad alguna, luego de mostrar la versión de la canción infantil “El diablito loco” realizada por Teresa Brewer en 1958, titulada “Pickle up a doodle”.

Una vez concluida la proyección, se generó un espacio de intercambio del que Bellatin participó. Ante la pregunta por la realización de la película, el autor contó que fue realizada, en mayor medida, por niños. Que todas las locaciones quedaban cerca de su casa en México. Algunas, como la calle de tratamientos cosméticos, a la vuelta de su manzana. La única parte del film que registró exclusivamente Bellatin fueron las imágenes del baño público. El método fue sencillo: el creador adaptó una cámara a su prótesis esperando que “la corrección” de las personas les impidiera mirar su brazo y percatarse de que estaban siendo filmadas. La cámara estaba ubicada tras su brazo, de modo que él no era totalmente consciente de lo que se encontraba registrando. La única imagen que tomó voluntariamente es la de su hijo, Tadeo Bellatin, afeitándose. En otras palabras, ante la pregunta de ese lector

imaginario frente a la realización teatral de *Salón de belleza*, la nueva respuesta que el *Salón de belleza* del cine-vio esboza veinte años después sería: el espanto que produjo esta escritura es un paseo por la ciudad latinoamericana de fin de siglo.²¹

Y, aunque el autor insista que el *cine-vivo* pone a prueba lo rudimentario como principio creativo (un presupuesto mínimo, pocos recursos técnicos) demostrando que lo único que se necesita para crear es el deseo.²² Fue más interesante comprobar la persistencia de una inquietud arqueológica o archigráfica que, aunque soslayada por la crítica, insiste en el sistema creativo de Bellatin. Como si para formar parte de la ficción (“estado paralelo de realidad”) fuera necesario atravesar lo real: la exigencia de hacer la experiencia de un viaje, no a lo otro, sino a lo mismo, a lo inmediato, a lo naturalizado, a la realidad-ficción fabricada por los medios, a lo que estaría formando parte del drama biopolítico que es el presente. ¿Por qué alguien que defiende la composición de mundos autónomos filmaría a su hijo, a su barrio e incursionaría en un baño público? ¿Por qué no simplemente montar una escenografía, convocar amigos y recrear lo que sea necesario? Preguntas similares podríamos hacerle al film *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez*.

En el 2012, Mario Bellatin y Marcela Rodríguez se formularon una pregunta: ¿Qué pasa en Ciudad Juárez? La pregunta no surgía de la desinformación sino que el escritor y la compositora sospechaban que los relatos instalados por los medios de comunicación, la industria cultural, la política y el rumor eran falsos. Por eso, Bellatin y Rodríguez tomaron como primera medida ir al

²¹ Es decir, el horror producido por la destrucción de la experiencia que, como sabemos, para que suceda no es de “ningún modo necesaria una catástrofe y que la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad es, a ese fin, perfectamente suficiente”. AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 7.

²² Principio que podríamos rastrear hasta el relato de la escritura del libro de la infancia (1970) que figura en Underwood Portátil Modelo 1915: “En pocas semanas quedó listo un ejemplar de historias de perros, ilustrado además de manera rudimentaria por mí mismo”. BELLATIN, Mario. *Underwood Portátil. Modelo 1915*. *Revista Fractal*, n. 32, enero-marzo, 2004, p. 103-140. En la edición de *Obras completas* (2005) se ha borrado la exposición del proceso que nos interesa. Como si todo lo que representa algún valor debe ser vaciado, borrado, agujereado. Una vez percatado el proceso, el lector no puede sino enfrentarse con una materialidad-invisible (valga el oxímoron para el tachado): “En pocas semanas quedó listo un ejemplar de historias de perros, ilustrado además [~~de manera rudimentaria~~] por mí mismo.” *Ibidem*, p. 501. ¿Se trata de una ausencia? ¿O, en realidad, *hay aun allí* una partícula que se disocia del saber o no su (in)visibilidad, tachado o vaciado? Si *hay allí* algo que insiste, persiste, ex-crito no importa tanto saber qué es (tal imagen o tal cuerpo) sino que *esas líneas*, que no es preciso ver para imaginarlas, *lo atraviesan*. Para reflexionar acerca de la visibilidad de las firmas y los diagramas ver LINK, Daniel. 1879. In: *Suturas*, op. cit.

lugar y atravesarlo. Quien pretende aproximarse a lo “sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” dice Walter Benjamin.²³ *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez* (56 min.) es el registro de esa empresa y experiencia arqueológica. Excavemos, pues, ese resto.

La primera imagen es una afirmación: este lugar. Al principio vemos un conjunto de casas que nos sugieren la idea de un poblado, pero en la medida que sube la cámara abriendo el plano, el poblado se difumina en la extensión de lo que sería una ciudad que, a la vez, se pierde en el desierto. No se trata de tres cosas diferentes (el pueblo, la ciudad y el desierto). Por eso, la imagen insiste en su continuidad y repite la transición: vemos dos hombres haciendo un fuego al pie de una montaña, unas casas rudimentarias y, otra vez, la extensión urbana. Ahora la cámara se pone en movimiento. Rodea la montaña, nos muestra una suerte de muralla natural de tierra y arena cuyos límites superan el encuadre: ¿Una frontera? La imagen se detiene en un vehículo policial que a la vez este se detiene cuando intercepta otro vehículo. Se escucha un coro que repite: “En realidad, se trataba del bicho deglutido por sí mismo.” El plano se corta, y lo que la cámara comienza a recorrer son predios industriales. Ya no hay calles de tierra, sino asfalto; no hay vehículos policiales sino autobuses y autos. Por fin vemos la imagen del coro: solo sus manos sosteniendo unos cuadernillos. El coro pasa de tararear acordes a repetir una suerte de aspiración brusca. Junto con esa opresión sonoro-respiratoria, empieza y termina el film a la vez que aparecen y desaparecen los rostros de los cantantes del coro: unos jóvenes. En ese momento, la voz de Bellatin comienza a leer un texto.

La película repite esa estructura bífida. Por un lado, un recorrido por Ciudad Juárez y, por otro, la filmación de los ensayos del coro. El montaje va intercalando las respectivas imágenes y sonidos generando solapamientos y simultaneidades que disparan los sentidos. La cámara se mueve rápidamente, mostrando edificaciones vacías y destruidas que parecen el resto de una catástrofe. De fondo el coro, con fuerza y con estridencia, insiste: “hasta hartarse”, “consumido por sí mismo”, “descarnado pero vivo”, “el profeta”. Las transiciones son cortes que muestran las antípodas de lo mismo: el asfalto, los predios industriales y sus estacionamientos repletos de autos — el coro insiste. Otra transición: Un local comercial con letreros: “se vende”, “se renta”, “se vende barato”. Vemos, incluso, un local de estética y un club deportivo.

²³ BENJAMIN, Walter. Desenterrar y recordar. In: *Cuadros de un pensamiento*. Trad. Susana Mayer. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992, p. 118.

Pero no hay nadie, no pasa nada. Rara vez, una persona: un joven caminando en una calle desierta con dirección a la montaña (min 6 - 11).

En el salón el coro se encuentra ensayando, Rodríguez los dirige y Bellatin retoma la lectura:

la receta consistía en destazar el pez hasta dejarlo descarnado pero vivo, para luego introducirlo en una pecera que sería puesta en el centro de la mesa de los novios. La pareja de recién casados comería la carne mientras el animal seguía nadando, moribundo, mostrando sus órganos internos a todo el que quisiera verlos. Como señal de buen augurio para el matrimonio, la comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pez en morir.

Mientras la lectura se desarrolla el coro sigue repitiendo sus frases y la cámara se mueve encuadrando los pies de los jóvenes y las botellas de agua que hay en el suelo. Vemos a Rodríguez que dirige, hasta el silencio, una suerte de canto animal similar por su simultaneidad y variación al de ciertas aves o incluso al croar de las ranas. La cámara enfoca a Bellatin que, enfocado por el silencio, continúa con la lectura:

Mientras la vieja sirvienta suplicaba y se negaba a separar nuevamente las mandíbulas, Endo Hiroshi entendió que aquella bola era el estómago del insecto. El estómago de los insectos si es que los insectos contaran con estómago. En realidad, se trataba del bicho deglutido por sí mismo

Bola negra se publicó por primera vez en 2005 en dos ediciones simultáneas: *Tres novelas* (Ediciones El Otro El Mismo) y *Obra reunida* (Anagrama). El texto breve relata un viaje en el que Endo Hiroshi, entomólogo japonés, descubre un insecto. En el viaje de regreso transporta el insecto en una caja. Al abrirla, lo que encuentra no es el insecto sino una diminuta bola negra que, supone Hiroshi, se trataría del “bicho deglutido por sí mismo”.

En síntesis, Bellatin no realiza un texto exclusivo para la película y sus circunstancias sino que escoge uno ya escrito. Esa operación presenta a la creación como un montaje que pone a funcionar ciertos elementos y no otros. Así, el texto se vuelve un *archivo* o *pretexto* de la película. Al mismo tiempo, la película se transforma en una relectura del texto (un *post-facio*), a la vez que el origen foráneo y cualquiera del texto, vía el azar y la experimentación, instaura un efecto de distanciamiento. El film, de hecho, no oculta sino que expone el procedimiento desde el título: “Bola negra”.

Según Rodríguez, acercarse e intervenir en lo social es uno de los problemas de la composición contemporánea. Bellatin, de acuerdo con esta idea, escoge *ese* texto (y no otro) cuyo carácter extremo tuvo como objetivo incrementar exponencialmente el reto.²⁴

Entonces, si entendemos por distancia “la puesta en manifiesto de la ajenidad respecto de lo que se filma”²⁵, no podríamos adscribir semejante operación al film sino manifestando su complejidad o problematización. Puesto que el texto pre-concebido instala posibilidades de sentido cualesquiera no para distanciarse de lo real sino para exponer la dificultad que semejante contacto implica. Es decir, si hay distancia es del orden de lo imaginario.

Por eso, hay una particularidad y una proximidad que también se establece desde el título: Ciudad Juárez. Lo que vemos, en efecto, es eso. No se trata de ningún montaje. Incluso los adolescentes no son ni actores ni cantantes profesionales sino asistentes a clases de canto ofrecidas en Ciudad Juárez por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes): es decir, son ciudadanos. El film, en ese sentido, es documental. Pero al no tratarse del buen registro de un material probatorio tal designación también es compleja ya que no se clausura la ficción por aspirar a verdad alguna. Se trata, más bien, de mostrar algo que ni siquiera se sabe qué es. Sin embargo, en tanto archi-grafía lo que sí sabe el texto es exponer una “imagen de quien recuerda” e “indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos.”²⁶

Ese pensamiento cobra mayor tesitura en cierta escena. Rodríguez fuma sentada en el marco de una ventana y Bellatin merodea las casas vacías encontrando diferentes objetos que va colocando en dicho marco, al lado de Rodríguez: dos zapatos, un tenedor, una lata, etc.

El film, entonces, no es tanto la respuesta a ¿Qué pasa en Ciudad Juárez? sino la formulación estética de semejante pregunta. Las imágenes son puras:

²⁴ MACMASTERS, Merry. *Bola negra, el musical de Ciudad Juárez “un homenaje a jóvenes víctimas de grupos de poder”*. *La jornada*. 2013.

²⁵ Para un ejemplo de conceptualización del concepto “distancia” desde una óptica autonomista ver a OUBIÑA, Daniel; FELIPELLI, Rafael. Las pobres maneras de ejercer un oficio. *Punto de vista*, n. 88, Buenos Aires, agosto 2007, p. 36. Los autores celebran *Copacabana* de Martín Rejtman por recurrir mediante el uso de los lentes como el tamaño de los planos al “sistema más pertinente que el cine y todas las artes tienen para hacerlo: distanciándose”. Lo que constituye “una mirada austera, discreta y precisa: la de un cineasta responsable”.

²⁶ BENJAMIN, Walter. Excavar y desenterrar. In: *Cuadros de un pensamiento*, op. cit., p. 118.

al no tener relato son, como quería Kafka, musicalmente silenciosas.²⁷ Las voces son puras: no la articulación de un lenguaje, sino la potencia del canto como forma de señalar los cuerpos.²⁸

Al vibrar la materialidad de las imágenes sonoras y visuales transforman el texto en una interrogación de sí: ¿qué son esas imágenes? ¿Qué pasa en *Bola negra – el musical de Ciudad Juárez*? El horror, dicen los creadores. En efecto. Pero un horror completamente distinto al que cuentan los relatos instalados. Puesto que en Ciudad Juárez, en realidad, no pasa nada. Es decir, si algo pasa no tiene que ver con un descontrol y un caos que el Estado no puede manejar, sino todo lo contrario, sucede tranquila y cotidianamente sin catástrofe alguna: es el horror biopolítico de la administración de lo viviente.²⁹ Por eso mismo, como el título lo dice, un musical. El gesto es una incorrección política y una provocación pero, sobre todo, una potencia de vida que, como *Los democráticos*, sustrae del espectáculo lo que tiene de especular y de vital no para decir cosa alguna sino para *mostrar algo*: en el medio de una sociedad que se ha devorado a sí misma hay, todavía, canto. Descarnado pero vivo, dice el coro. En fin: la potencia del golpe.

La última imagen de ese trilema singular (*Bola negra*, el musical, Ciudad Juárez) es el rostro de una muchacha. Ella se encuentra sonorizando una respiración brusca, parece un chillido. Y, de repente, el sonido se pierde. Su rostro, angustiado, continúa respirando. Al verla, ante ella (la muchacha/la imagen/el texto/lo real) se sabe que, como en *Josefina la cantante*, lo que chillaba no es el chillido. Pues, como recuerda Daniel Link, el sonido se propaga en-

²⁷ Recuerda Roland Barthes: “«La condición previa de la imagen es la vista», decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: «Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos». La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: «Técnica», «Realidad», «Reportaje», «Arte», etc.: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva”. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 1990, p. 104.

²⁸ Dice Leonardo: “allí donde hay voz, hay cuerpo”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*, op. cit., p. 7.

²⁹ Se trata de una transformación de los dispositivos que exhibe un estado de la técnica, es decir del saber/poder, que permite que algunos vivan más allá de sus posibilidades naturales, generando una economía de la vida que se consigue a costa de la exposición a la muerte de otros (matando sin cometer delito). Por eso en la sociedad actual entre la vida de uno y la muerte de otro se encuentra la relación que Michel Foucault llamó biopolítica. Ver FOUCAULT, Michel. Derecho de muerte y poder sobre la vida. In: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

torno a un vacío y lo importante no es encontrar origen alguno sino captar el movimiento que siempre deja un residuo y seguirlo, aunque el origen del sonido se pierda.

No es nada azaroso, entonces, este final donde el sonido se va perdiendo y lo que resta es el rostro. Si lo pensamos, al igual que el título y la película misma, el rostro también es un trilema: una compleja síntesis donde convergen “la sensación física, la reacción motora, y el significado psíquico”.³⁰ Y la unidad de esa convergencia que es un lenguaje mimético y no conceptual, es el *gesto*. En semejante encrucijada trilemática “a lo real no accederemos nunca sino a través de los fantasmas de la imaginación, entendida ahora como enunciación colectiva, deixis pura, misticismo”. Esa, la insistencia de *Bola negra*: lo indecible, lo necesario de la historia se juega en esos señalamientos.³¹

ALIANZAS CONTRA NATURA Y FORMAS-DE-VIDA

Así las cosas, la distancia y el contacto en Bellatin son formas de darse una misma operación que busca entablar nuevas relaciones con el mundo. Lo mismo podríamos decir de lo particular y lo cualquiera, de la escritura y de la imagen, del relato y de la materialidad del lenguaje. Se trata de exponer las lógicas y puntos de fuga que atraviesan el registro de cada dispositivo artístico. Donde “dispositivo artístico” no aludiría, en absoluto, a las políticas que resguardan un “tipo”, un “género”, unas “unidades” o unos “materiales” sino, más bien, al abandono de toda *ontologización* para buscar, no tanto una especificidad o una especie, sino una alianza *contra-natura*.³² De ahí la “advertencia-noticia” de *La escuela del dolor humano*, y por eso mismo, el cine se alianza con la performance, como la escritura y la música con la imagen visual.

En los textos de Bellatin siempre hay una alianza u operación bipolar. Y aparece como vimos, ejemplarmente, en lo que respecta al tratamiento de la violencia. Se trata, dice el autor, de utilizar al horror como escudo contra el horror. O, por otro lado, de instaurar una “falsa retórica”. Sin embargo, podríamos ensayar otra lectura que, a su vez, no descarta sino que incorpora lo anterior.

³⁰ BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin. Un escritor revolucionario*, op. cit., p. 184-185.

³¹ Para la relación sonido-memoria y vacío-verdad consultar LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p. 118.

³² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Madrid: Pre-texto, 2004, p. 247.

Lo que las operaciones de Bellatin provocan es la generación de un espacio vacío (índex, deixis) allí donde también podría haber una presencia (relato, discurso, historia, verdad). No una disyunción (esto o lo otro) sino una simultaneidad y una multiplicidad. Por consiguiente, ya no hay antinomia entre narrar o describir, mostrar o participar, distanciarse o contactar, estetizar la violencia o politizar la estética, erotismo o pornografía, autonomía o heteronomía. En la medida que los dos elementos así como se diferencian (A y no-A) se vuelven indiferentes (ni A ni no-A) dándose una tensión que constituye un tercer elemento que no puede ser, sin embargo, un nuevo elemento homogéneo y similar a los anteriores sino “la neutralización y la transformación de los dos primeros”.³³ En la medida que “todo fenómeno es el origen y toda imagen es arcaica”³⁴, el autor como el lector se vuelven (cada uno a su manera) los arqueólogos de ese espacio agujereado, empresa que Bellatin llama escritura pero que también tiene por nombre imaginación.³⁵ Atravesar ese espacio, hacer la experiencia en vez de salvaguardarse en un relato, en su ausencia o en su prohibición, implica recuperar la posibilidad de ver, de oír, de sentir: no ya una pedagogía de la mirada, la escucha, o el refinamiento de los sentidos para capturar tal cosa, sino una experiencia radical del contacto con el mundo, es decir, con la vida de las imágenes.³⁶ Dicho gesto no es coetáneo a huir de la realidad o a separar las formas de la vida: “el gran error, el único error, sería creer que una línea de fuga consiste en huir de la vida, evadirse en lo imaginario o en el arte. Al contrario, huir es

³³ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de excepción. Homo Sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 12-13.

³⁴ Ídem, *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 41.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. El archivo arde. Trad. Juan Ennis. In: Didi-Huberman, Georges; KNUT, Ebeling. *Das archiv brennt*. Berlin: Kulturverl, 2007.

³⁶ Esta operación, según Buck-Morss, implica “*deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar* la fuera instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad”. BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin. Un escritor revolucionario*, op. cit., p. 169-171. Sería interesante poner en relación esta idea de la auto-preservación para un texto que trata, justamente, de la auto-fagia. A partir de otro recorrido, Emanuele Coccia llega a una idea similar respecto de la relación vital del hombre con las imágenes (con el mundo): “O sensível (a existência fenomênica do mundo) é a vida sobrenatural das coisas — a vida das coisas além da sua natureza, para além da sua existência física — e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica. O meio é um fragmento de mundo que permite às formas prolongarem sua vida para além de sua natureza e de sua existência material e corpórea”. Es decir, “graças às imagens, a matéria nunca está inerte, mas sim maleável e cheia de forma, e o espírito nunca é pura interioridade, mas sim técnica e vida mundana. As imagens têm uma função *cosmológica* e não meramente gnoseológica ou física”. COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p. 37, 40.

producir lo real, crear vida, encontrar un arma.”³⁷ Bellatin lo sabe, y por eso mismo, lo que vemos en sus producciones no solo es una radical interrogación de lo viviente sino también el viaje de huida siempre hacia adelante que produce lo real, crea vida, encuentra armas. Esa, su bioestética.

Recebido em: 18 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de janeiro de 2016

³⁷ DELEUZE, Guiles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pretextos, 1980, p. 58.

1932: ENTRE A IMAGEM E A VIRTUALIDADE

Christy Beatriz Najarro Guzmán

UFSC/CAPES

RESUMO: Entre a realidade e sua representação imagética, intervém a subjetividade de quem capta essa realidade, cujas condições intelectuais, sociais e culturais se articulam para a configuração analógica e dessemelhante do rosto imagético, conforme as considerações de Jacques Rancière sobre a natureza das imagens. Nesse sentido, não só se contesta a existência de um discurso único sobre um evento histórico, mas também a univocidade de tal evento. Levando isso em consideração, o documentário *1932: cicatriz en la memoria* (2005), dirigido por Carlos Henríquez Consalvi, para o Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) de El Salvador, apresenta uma narrativa que compreende o levante popular e etnocídio cultural de 1932, como a semente do Partido Comunista (PC) salvadorenho, ao mesmo tempo em que na entrelinha se tece uma contra-narrativa, cuja linha de pensamento vai no sentido contrário, colocando o indígena como protagonista, contestando o discurso oficial sobre os eventos.

PALAVRAS-CHAVE: El Salvador 1932. Realidade. Imagem.

1932: BETWEEN IMAGE AND VIRTUALITY

ABSTRACT: Between reality and its image representation, the subjectivity of who captures this reality interferes, the subjectivity of whose intellectual, social and cultural conditions are configured in face of the imagistic face's analogic and dissimilar arrangement, according to Jacques Rancière's considerations on the images' nature. Therefore, the statement of the existence of a single speech about an historical event is shaken, as well as the univocality of such an event. Taking this into consideration, the documentary *1932: cicatriz en la memoria* (2005), directed by Carlos Henríquez Consalvi for the Museo de la Palabr y la Imagen (MUPI), of El Salvador, presents a narrative that grasps the popular cleansing and cultural ethnocide of 1932 as the seed of the Salvadoran Communist Party (PC). At the same time, another narrative whose line of thought goes in the opposite direction is elaborated, placing the indigenous as the protagonist, challenging the official discourse about the events.

KEYWORDS: El Salvador 1932. Reality. Image.

Christy Beatriz Najarro Guzmán é Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

1932: ENTRE A IMAGEM E A VIRTUALIDADE

Christy Beatriz Najarro Guzmán

O documentário não estaria mais próximo da realidade que a ficção. Nem estaria mais próximo da realidade que da ficção.

Luiz A. Rezende, *Documentário e representação*

Numa era em que a virtualidade tomou conta do cotidiano dos sujeitos; em que tomamos por “real” aquilo que poderia ser apenas um simulacro, se faz premente refletir sobre a natureza daquelas expressões de pensamento que problematizam ou se apresentam desde uma natureza híbrida. Antes de prosseguir na análise, vale a pena se perguntar se é possível afirmar que há uma realidade pura e objetiva e uma ficção que toma desta realidade elementos para se constituir. É justamente essa questão que se encontra na epígrafe que abre este artigo, a partir da construção de um filme documentário. Visto que a afirmação de Luiz Resende coloca a ficção tão próxima da realidade quanto a expressão documental. Dessa forma, a epígrafe é um convite ao questionamento da dicotomia-realidade, materializada na elaboração documental, e do que seria seu oposto complementar: a ficção.

Como o interesse deste artigo não é, *a priori*, uma reflexão acerca da natureza da realidade¹, mas sobre a elaboração de pensamento, através de uma técnica e estética específica — o documentário —, a reflexão estará focada nas implicações políticas do fazer estético e, em última instância, perceber como as técnicas da reprodução imagética estariam implicadas em desvendar uma realidade ou criá-la. Dessa forma diferenciamos dois tipos de filme: o de ficção — categoria nada simples, pois encerra particularidades específicas de *fabulação* — e, o filme documental, cuja pretensão estética está ou estaria ligada a uma *apresentação* de uma realidade, cuja orquestração narrativa compartilha algumas características com o cinema de ficção. Para tanto, analisarei o documentário *1932: cicatriz en la memoria* (2005), reali-

¹ Embora o foco não seja o de refletir sobre a natureza do que é a “realidade”, esta discussão está implícita no questionamento da *veracidade/fidelidade* do documentário com o espaço real-factual.

zado por Carlos Henríquez Consalvi para o Museo de la Palabra y la Imagen de El Salvador.

DOCUMENTANDO A VIDA... ESPÉCULO DO DUPLO DA VIDA...

La memoria toma la palabra

Carlos Henríquez Consalvi,
1932: *una cicatriz en la memoria*

*En los minutos de la arena creo sentir el tiempo cósmico:
la historia que encierra en sus espejos la memoria o que
ha disuelto el mágico Leteo.*

Jorge Luis Borges, *El reloj de arena*

Em 22 de janeiro de 1932 um grupo de indígenas e camponeses armados de varas de madeira faz o levante popular contra o governo general Maximiliano Hernández Martínez, que terminaria com a extinção de quase 30,000 indígenas. Dentro das reivindicações se encontrava a devolução das terras das quais foram expropriados pelas leis de extinção das terras *ejidales* e *comunales* em prol da nação cafeeira, durante a administração de Rafael Zaldivar entre 1881 e 1882. Além disso, exigia-se melhoria na jornada de trabalho e salários mais justos.

Em função de um analfabetismo generalizado e por afinidades reivindicativas, os líderes indígenas e camponeses decidiram se aliar ao movimento comunista nascente do país, materializado no *Socorro Rojo Internacional*, organização criada pela *Comitern Internacional* em 1922 para contribuir com a difusão e formação da militância comunista mundial. Esse quadro evidencia a complexidade do evento de 1932, pois reúne uma diversidade de atores: indígenas, como *Casique Feliciano Ama*; camponeses, trabalhadores urbanos e intelectuais universitários de militância comunista, como Alfonso Luna, Mario Zapata e Farabundo Martí.²

Nesse sentido, o ano de 1932 apresenta-se para muitos intelectuais como uma pegada na areia no deserto: ela está aí, permanece, porém não é palpável. Assim, após os acordos de paz de Chapultepec de 1992, ponto final da guerra civil salvadorenha (1980-1992), inúmeros estudos e reflexões colo-

² MINED. Historia I El Salvador. San Salvador: Ministerio de Educación (MINED), 2009.

cam o etnocídio cultural³ de 1932 como o evento fundador da identidade não só salvadorenha, mas revolucionária do país, esquecendo as conjunturas e singularidades do levantamento *campesindio*.⁴

É dentro desse marco que o documentário *1932: cicatriz en la memoria* (2005) pretender apresentar os acontecimentos do levante mencionado e seus possíveis desdobramentos durante o período ditatorial e de guerra civil. O documentário é conduzido por uma voz narradora, pretensamente “neutra” e, a partir dela, entende o levante popular de 1932 como a semente do partido comunista salvadorenho. Narrativa elaborada pela comunidade intelectual tanto da direita como da esquerda salvadorenha. Além disso, a filmagem conta com a música tradicional, o *Xuc*, música indígena salvadorenha. Seu nome é derivado da palavra *suque*, instrumento com o qual se tocava antes e durante a colônia até sua proibição. Foi redescoberta pelo músico Francisco Palaviccini em 1949. Sendo rebatizada sob o nome *Xuc música folklórica*, anima as festas patronais dos povoados do interior, nas quais se homenageia o camponês e o índio da região a partir da teatralização de algumas temáticas.⁵ Este tipo de trilha sonora permite uma identificação do espectador com as *personas* que estão sendo documentadas, visto que, o documentário também conta com as vozes dos envolvidos nos movimentos de libertação daquele ano.

³ O filósofo salvadorenho Ricardo Martínez entende o massacre de 22 de Janeiro de 1932, perpetrado pelo general Maximiliano Hernández Martínez, presidente na época, para além da violência evidente e o batiza como “genocídio cultural”, a partir das considerações da promulgação da ONU a respeito dos diversos massacres perpetrados na América Latina ao longo do século XX. Esta categoria não só contempla o evento trágico em si mesmo (o massacre de mais de 30,000 campesinos e indígenas após um levantamento, cujas prerrogativas principais eram a devolução das terras às comunidades indígenas e o aumento salarial do nascente proletariado), mas também as condições para acontecimento e suas implicações culturais posteriores: a perseguição de indivíduos que falassem ou portassem indumentária indígena após a matanza, logo durante todo o período ditatorial. Cf. MARTÍNEZ, Ricardo Martínez. *El genocidio cultural de 1932: narrativas y memorias de la represión*. Dissertação (mestrado em filosofia). Facultad de filosofía, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador, 2010.

⁴ Pablo Benítez, em sua conferência “Los únicos verdaderos apóstoles de Cristo: cofradías y guachivales en la insurrección de 1932” (realizada e assistida no dia 27 de Janeiro de 2016 na biblioteca da Assembleia legislativa de El Salvador e não disponível em vídeo ou qualquer outro suporte) afirmou que a forma mais cabal de se referir aos participantes do levante popular é através do termo *campesindio*, cunhado pelo antropólogo mexicano nas suas pesquisas sobre América Latina, pois designa tanto o caráter camponês como indígena da revolta.

⁵ Cf. UTATLÁN, Grupo. *Formación musical: primer semestre*. Guatemala: Instituto guatemalteco de educación radiofónica, 2009.

Duas problemáticas emergem disso: a primeira está relacionada a uma apropriação oportunista e silenciadora do evento por parte não só da esquerda, mas também da direita, elaborando uma narrativa comunista do evento de 1932, isto é, o levante popular seria apenas a expressão de um movimento comunista nascente que teve contribuição indígena, deixando na escuridão o evidente caráter étnico e pouco comunista do levante; já a segunda diz respeito ao entendimento do documentário como uma espécie de janela que permite o acesso a uma *realidade objetiva* que está no passado. Ambas estão imbricadas entre si, formando parte do paradoxo da imagem, seja esta de caráter visual ou não. A esse respeito Jacques Rancière elabora uma longa reflexão sobre a natureza das imagens, cuja argumentação parte da definição em que:

Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar.⁶

O autor ressalta a plasticidade da imagem, cuja natureza pode ser materialmente visível ou pode emergir da palavra. No entanto, afirma que a construção imagética está no jogo que se estabelece entre o visível e o dizível, o que quer dizer que a imagem não depende apenas de uma materialidade “visual”, pelo contrário ela pode emergir na elaboração de sentido através da palavra, a partir das mais diversas técnicas narrativas, ora para “espelhar” uma realidade ora para embaçá-la, daí que a imagem se construa entre a “analogia e sua dessemelhança”, haja vista que o espectador ao se deparar com uma fotografia, uma narrativa romanesca, um filme de ficção ou documentário, tem diante de si seria a *representação* do objeto, mas também o que difere dele, sua alteridade, pois a captura é um recorte, cuja escolha está mediada por uma visão de mundo, por uma ideologia. Porém, próprio autor ressalta que essas duas características podem não estar “materialmente presentes”. Quer dizer que a analogia independe da dessemelhança? O que quer dizer esse “materialmente”?

⁶ RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Quando um objeto se torna material ele passa da esfera das ideias para a esfera do tangível, fazendo-o perceptível ao olho, porém isso não quer dizer que o que não é visível ou perceptível não faça parte de uma realidade *subjéctiva* ou *objectiva*, mas simplesmente intangível. Poder-se-ia extrair disso que, em relação ao documentário, a imagem se torna analogia de uma realidade, no entanto, também é a sua dessemelhança, aquilo que é silêncio, mas que persiste no discurso. Aqui adentra-se no campo arenoso da conceituação de “realidade” e da “representação”: será possível dizer que algo é *real* e passível de ser representado? Se como afirma Lacan⁷, tudo é da esfera da linguagem, e linguagem é construção, então poderíamos facilmente afirmar que não há uma realidade objetiva que possa ser capturada pelo olhar de uma câmera. No entanto, há eventos que respondem a conjunturas específicas, isto é, não há como acessar a uma verdade específica, mas ler um evento/ imagem a partir de uma presença-ausência.

Retornando ao ponto de partida, na conjunção entre analogia e dessemelhança, podemos nos perguntar: como opera o filme *1932: cicatriz en la memoria*?

O documentário, como mencionado anteriormente, pretende apresentar o testemunho dos participantes e/ou oculares, ativos ou não do levante e etnocídio cultural. Para dar peso à sua argumentação, contextualiza a realidade salvadorenha dentro da crise mundial do café em 1929 e o avanço do *da comitern internacional*, através do Socorro Rojo Internacional. A câmera se desloca de uma panorâmica aérea que vai abrangendo e se aproximando à paisagem de um El Salvador verde, colorido, quase mítico, enquanto a voz narradora pinta um *Cuzcatlán pipil*⁸, introduzindo a disputa brancos/oligarquia *versus* índios/oprimidos, o que enaltece o discurso *testemunhal* que arquiteta o discurso documental, fortalecida com o Xuc e mais especificamente uma das músicas que *narra* o combate entre *mouros e cristãos*⁹. Essa é uma perspectiva clássica da produção documental, em que o narrador é colocado de “forma conveniente [para] descrever uma situação ou problema,

⁷ Sabe-se Jacques Lacan aborda ao longo da sua obra a questão da constituição do sujeito a partir da linguagem. Cf. LACAN, Jacques. O seminário, livro três: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁸ Cuzcatlán era o nome maya-pipil do território que hoje reconhecemos como El Salvador.

⁹ Mouros e cristãos é uma teatralização sincrética entre os eventos: enfrentamento dos últimos árabes judeus e os espanhóis em 1492 e o enfrentamento entre indígenas e espanhóis em 1942.

apresentar um argumento, propor uma solução e, às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético”¹⁰, evocando uma imagem análoga da *realidade campesindia* da década de 1930, conforme a definição de imagem de Rancière.

Contudo, a dessemelhança vai se construindo aos poucos nos cortes da filmagem, não só na montagem, mas no enquadramento de cada testemunho, por exemplo, o olhar infeliz e de desencanto de alguns dos entrevistados, a ambientação: a casa de cada um dos participantes e/ou descendentes do levante popular apresenta condições precárias de vida. Isso elabora uma contra-narrativa no mesmo documentário: se por um lado há uma exaltação do *campesindio*, a partir da trilha sonora, e de sua luta pela recuperação das terras, por outro emerge o desencanto e a tristeza daquele levantamento de 1932, pois em nenhum momento se observa uma melhora na vida dos participantes. Além disso, ao longo da narrativa documental se tece a trama e a apropriação da causa por parte do nascente partido comunista. Cabe lembrar que, em função de um alto índice de analfabetismo, os *capesindios* precisavam de “secretários” e “ajuda especializada” para escrever documentos com suas reivindicações, o que causou divergências das comunidades afetadas, pois nem todos os camponeses aceitaram a participação dos “comunistas”, eles o não eram “bem vistos” pelos naturais¹¹:

vení amarralo, lo propios comunistas que decían. En la noche se habían ido a meter a Sonsonate y a Izalco y habían hecho grandes robos vedá [verdad]... y... nosotros no sabíamos, porque pues, como éramos particulares pues, porque eso era causa de los naturales, de los más inditos. Y lo que teníamos media sangre casi no habían. Ese (un comunista), salió con un lazo ¿Qué estamos esperando? Ahorquémoslo, matémonslo. (Sotero Linares, 2003)¹²

Por um lado, o testemunho de Sotero Linares evidencia a falta de unicidade dentro do contexto camponês, pois nem todos se identificavam com os indígenas “naturales”, nem com a causa comunista. O que quer dizer que não é possível afirmar que o levante foi puramente índio, nem puramente

¹⁰ NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário. In: Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

¹¹ Designa-se dessa maneira aos indígenas sem mistura hispânica.

¹² CONSALVI, Carlos Henríquez. 1932: Cicatriz en la memoria. San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI), 2005.

proletário. Afirmar que os *comunistas* e *naturales* “roubaram”, desqualifica o proceder do levantamento. Em virtude dessas discrepâncias o documentário insiste na fusão da causa *campesindia* com as prerrogativas comunistas. Da mesma forma que Sotero, há no filme outros participantes, ou testemunhos oculares que narram os acontecimentos desde uma perspectiva do desencanto, pois acreditando nos líderes *vermelhos*, não houve mais do que massacre e perseguição. Por outro lado, há os discursos dos atores ou descendentes dos atores, como os netos de Feliciano Ama, principal líder indígena daquele evento, que legitimam e reclamam para si o levantamento de 1932, como declara Juan Ama, falando um “nós” em vez de “eles se organizaram”.

Outro elemento que, no seu silêncio, fala verboragicamente é a diferenciação das vestimentas dos entrevistados: enquanto os filiados a uma linhagem comunista aparecem em casas com paredes de cimento e iluminadas, os camponeses de olhar tristes que, lembram o massacre como o seu silenciamento, continuam vivendo em condições precárias: casa de *bahareque*, ou seja, construída a partir varas de bambu entrecruzadas e barro, de chão batido. As vestimentas simples dos testemunhantes é simples. Isso aponta para uma duplicidade do documentário em questão: em primeiro lugar, eticamente, traz à tona vozes de quem vivenciou o *etnocídio cultural*, numa tentativa de resgate étnico da luta de 1932 e, em segundo lugar e por contraste, continua afirmando uma linhagem social-comunista, ao desdobrar o levantamento do início do século até a guerrilha dos anos 1980.

Levando isso em consideração, poder-se-ia afirmar que o paradoxo da imagem (analogia/dessemelhança) carrega em si mesmo a problemática da representação, isto é, a (im)possibilidade de *apresentar* uma realidade. Assim, Alan Badiou afirma:

Um filme funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível (...). O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema. Cujas possibilidades são inventadas pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia.¹³

¹³ BADIOU, Alan. Os falsos movimentos do cinema. In: Pequeno manual da instética. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

Nesse sentido, nem o filme de ficção nem o documentário poderiam ser entendidos como representações cabais de uma *realidade*, visto que eles estão sujeitos aos enquadramentos e aos cortes realizados tanto na decupagem como na montagem das cenas. Esse movimento de corte e montagem, bem pode se tornar transparente, dando a impressão de que “transcreve” a realidade, mas também pode evidenciar sua capacidade de fabulação, frustrando a ação, ou promovendo um dissenso entre o que é dito e o que é visto.

Badiou ressalta que o movimento do cinema não se encontra na sua capacidade de cópia da realidade, pelo contrário, na sua capacidade de afastamento e fabulação, daí que da imagem cinematográfica não radica apenas naquilo que mostra, mas naquilo que escapa e fica como a potência da realidade. Dito de outro modo, a imagem cinematográfica poderia ser entendida como uma máquina dinamizadora de sentidos e de presenças. Por outro lado, o autor afirma que o cinema é “visitação”, o que poderia ser compreendido como um olhar para aquilo que já foi, mas que cala o que poderia ter acontecido. Isso não quer dizer que devemos entender a imagem cinematográfica como um enigma que deve ser desvendado, não é de interpretação que Alan Badiou fala, e sim de uma alteridade da imagem, potencializando a desidentidade.

Trazendo isso para a reflexão deste artigo, como poderíamos armar uma leitura do filme? Como articular as vozes de desencanto e a narrativa comunista para trabalhar com as relações entre o visível e o dizível? Ou como articulá-los para construir, a partir de uma aparente analogia (da imagem com a materialidade dos corpos na tela), sua potente dessemelhança?

Como mencionado anteriormente, a trilha sonora tradicionalmente indígena-camponesa e o testemunho direto de quem participou do levante popular de 1932, a documentação das organizações de esquerda apresentadas, contribuem para criar uma imagem do evento daquele momento. Contudo, há uma narrativa paralela que é orquestrada numa entrelinha ou no limiar do pensamento de esquerda e as prerrogativas do levantamento de 1932. O que evidencia o entrecruzamento de uma narrativa *comunista*, a partir da apropriação por parte do Socorro Rojo Internacional.

Nesse sentido, a memória não só é apresentada, mas também (re)criada e *fabulada*, visto que, conforme apontara Pablo Benítez, o levantamento foi conformado por uma multiplicidade étnica que, colocá-la apenas como

“levantamento indígena” e alinhá-lo ao comunismo nascente do começo do século XX, é redutor e simplista. Apesar de que a trilha sonora e as imagens desloquem o espectador a um universo *campesindio*, não configuraria uma univocidade indígena, pois entre eles havia divergências tanto étnicas como hierárquicas. Isso faz da *representação* imagética desse filme documentário um conjunto complexo em que a analogia e a dessemelhança atuam para questionar uma narrativa do levante e massacre de 1932.

Assim, o filme documentário pode ser observado a partir de um enquadramento “coerente” do plano, e uma montagem que é regida por uma lógica prévia. Porém, mesmo dentro dessa lógica, o documentário não pode ser entendido como um reflexo e sim espelhamento ou duplicidade de uma realidade múltipla. Assim, Luiz Rezende Filho afirma que

Um conceito que poderia, então, substituir a noção de representação dentro da teoria do documentário é o de *virtualização*. A noção de virtualização, ao contrário da de representação, não nos faria supor, diretamente, a existência de um sujeito e de um objeto prévios no documentário. O mundo não estaria na posição de “objeto-modelo” previamente dado e definido (como a imagem formada em um quebra-cabeça) que o documentário deseja copiar. Poderíamos entender a “realidade” como um conjunto extenso e indeterminado de *virtualidades* coexistentes, que se atualizam, segundo determinadas condições, na produção concreta do filme. Como virtualização, o documentário não tem um objeto prévio. Dessa forma, poderíamos passar a entender o papel do documentarista – cujo discurso, ideologia e intensão são, geralmente, considerados preciso e definidos –, não como o de um “manipulador onipotente” de uma realidade previamente dada, mas como o de um entre vários elementos, que deve se integrar aos outros que eventualmente atravessam a virtualidade estabelecida, e que também comporta as suas próprias virtualidades (...). Neste processo, nada preexiste, a não ser uma série de virtualidades desenvolvidas por um campo problemático de questões que alimenta o processo, que o condiciona e que só poderá ser “respondido” pelo próprio processo.¹⁴

No fundo, a questão chave do documentário envolve um questionamento e um entendimento mais amplo da *realidade*. Ao propor a categoria *virtualização* e *virtualidades* Rezende não afirma a existência de uma realidade específica e sim potências de realidade que são concomitantes ou possíveis. Entendendo a realidade como virtualidade, o lugar do documentarista se des-

¹⁴ REZENDE, Luiz Augusto Coimbra de. *Documentário e representação*. 2005. [Comunicação individual do V encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom].

loca e não pode mais “manipular” porque não há matéria a ser manipulada nem veiculada, mas sim uma virtualidade que pode ser dinamizada entre tantas outras. Nesse sentido, a atualização de uma virtualidade não responde a uma *veracidade* ou *fidelidade* em relação a um fato, mas à visibilidade de uma possibilidade entre tantas outras. Se o documentário, tem a responsabilidade ético-social para uma comunidade, conforme as reflexões de Bill Nichols, a virtualidade cumpriria melhor esta exigência, visto que, não estaria afirmando uma narratividade única sobre um evento, como o levante e etnocídio cultural de 1932, mas trazendo à tona discursos que ainda não foram contemplados e que no presente formam parte da dicotomia memória-esquecimento e formação de um contexto social.

Levando isso em consideração, o documentário *1932: cicatriz en la memoria* se soma a uma série de iniciativas que problematizam o discurso historiográfico oficial da memória genocida do século XX de El Salvador; traz à baila o testemunho de alguns indígenas, pondo em questão a nacionalidade fundadora: a ideia do *bom campesindio*, isto é, o trabalhador, agricultor que se senta à sombra de uma árvore com um livro.¹⁵ Contudo, a própria orquestração narrativa impõe uma visão do *campesindio comunista*, esquecendo outros discursos e elaborando uma *nova* narrativa, visto que o etocídio de 1932 ainda está pautado no mito da *realidade única* que deve ser descoberta nas imagens vivas ou documentais.

Mas do que compreender o “o que aconteceu em 1932”, o filme nos coloca diante da imagem difusa de uma memória que vive do e para o esquecimento que, se por um lado articula um discurso atravessado pela polarização política da guerra fria (Comunistas *versus* Direita capitalista oligárquica), por outro, evidencia as fendas nas quais é possível operar outras narrativas a partir de outras vozes, não para impor uma *nova* verdade, mas para reconhecer que uma identidade não pode ser elaborada se não for pelo que ela carrega de dessemelhante, de *outridade*.

Recebido em: 14 de agosto de 2015
Aceito em: 5 de fevereiro de 2016

¹⁵ LARA-MARTÍNEZ, Rafael. *En las manos un pequeño país: Política y poética en El Salvador (1884-2004)*. Revista *InterSedes*. Costa Rica, n. 6.

ENTRE O VER E O SER VISTO
NOTAS SOBRE A VISIBILIDADE DO HOMEM E
DO ANIMAL NO CINEMA E NA LITERATURA

Carolina Anglada de Rezende
UFMG/CAPES

RESUMO: Este artigo pretende estabelecer interseções entre a produção cinematográfica *Ex isto*, de Cao Guimarães, e a obra literária que a motiva, *Catatau*, de Paulo Leminski, tendo como eixo a discussão sobre as posições ocupadas pelo homem e pelo animal. A fim de evidenciar as implicações de uma inversão crítica propiciada pela exposição do homem, que é perscrutado, e torna-se, imagem, e do animal, que se posiciona como o detentor do olhar, recorreremos ao pensamento de George Didi-Huberman, Giorgio Agamben e Michel Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito-objeto. Homem-animal. Montagem. Cao Guimarães. Paulo Leminski.

BETWEEN SEEING AND BEING SEEN
NOTES ON THE VISIBILITY OF MAN AND ANIMAL
IN CINEMA AND LITERATURE

ABSTRACT: This article aims to establish intersections between the film *Ex isto*, made by Cao Guimarães, and the literary work that motivates it, *Catatau*, by Paulo Leminski, with the discussion of the positions occupied by the man and the animal. In order to emphasize the implications of a critical reversal brought by exposure of man, that is scrutinized and becomes image, and animal, which is positioned as the holder of the looking, we turn to the thought of George Didi-Huberman, Giorgio Agamben and Michel Foucault.

KEYWORDS: Subject-object. Man-animal. Assembly. Cao Guimarães. Paulo Leminski.

Carolina Anglada de Rezende é integrante do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG.

ENTRE O VER E O SER VISTO
NOTAS SOBRE A VISIBILIDADE DO HOMEM E DO ANIMAL
NO CINEMA E NA LITERATURA

Carolina Anglana de Rezende

I – A FÁBULA

“Ver é uma fábula”. O aforismo, emitido originalmente pelo poeta Paulo Leminski, na obra experimental *Catatau*, publicada na década de 1970, sobrevive como forma aberta, força em propagação na produção audiovisual do diretor contemporâneo Cao Guimarães, cujo conjunto da obra, não por acaso, foi reunida em uma mostra, no ano de 2013 e organizada sob esse mesmo mote, o de que “ver é uma fábula”. Se a pertinência do gesto do olhar revela-se evidente no âmbito de uma criação visual, como é o caso do cinema de Cao, que pelo trabalho da câmera estende as imagens, prolongando as cenas, o termo que acompanha o aforismo necessita de uma primeira pausa, para que a expressão, de fato, se amplie. Afinal, o mote não dá nome apenas à mostra, mas reverbera nos diferentes ângulos de um dos mais emblemáticos personagens de sua filmografia, René Descartes, interpretado por João Miguel para *Ex isto*.¹

Desse modo, o que viria a ser essa fabulação do ver? Recorramos a uma possível genealogia da fábula, na qual encontraríamos um primeiro momento de emergência do gênero na Antiguidade. Aqui, temos o desenvolvimento de uma forma que, por meio da participação de animais nas narrativas, enfatiza o caráter moralizante da história. No entanto, é preciso ressaltar como desde esse momento até o Renascimento a diferenciação hoje tão imediata e axiomática entre *observação fábula*, *imaginação* e *documento*, resvalava em um sistema de pensamento estranho ao moderno. O curso da história que acabou por cindir definitivamente a *fantasia* e o *conhecimento* delata os processos de formação da ciência moderna e as decorrentes fragmentações necessárias para a sustentação de certas teses, como a da distinta

¹ GUIMARÃES, Cao. *Ex isto*. Minas Gerais: produção independente, 2010.

racionalidade humana pautada no cogito cartesiano. O filósofo francês Michel Foucault, em seus incessantes empreendimentos arqueológicos, precisamente naquele que resultou em *As palavras e as coisas*, detém-se sobremaneira no desenrolar dos códigos das ciências humanas tendo em vista a delimitação de uma episteme moderna. Antes de alcançá-la, no entanto, Foucault ocupa-se do que foi a episteme até o século XVI, cercanda-a pelos quatro parâmetros² que postulavam a semelhança como modo de entendimento e conhecimento do mundo. Somam-se a esse conjunto de operadores do saber, a magia e a erudição:

Afigura-se-nos que os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado. [...] De fato, não é de uma insuficiência de estrutura que sofre o saber do século XVI. [...] É esse rigor que impõe a relação com a magia e com a erudição – não conteúdos aceitos, mas formas adquiridas.³

Retomar o contexto epistemológico da Antiguidade e da Idade Média revela-se fulcral não apenas por tratar do ambiente no qual o gênero fabular se desenrolou, mas por noções arcaicas que se escondem num modo de pensar e habitar o mundo.

Fundamentando a tese de um outro ponto de vista, o pensador italiano Giorgio Agamben, leitor confesso de Foucault, dá prosseguimento ao método arqueológico foucaultiano, na obra *Infância e história*, embasando o pensamento benjaminiano de “pobreza de experiência”⁴ nas diversas cisões acarretadas pela formação de uma ciência moderna no século XVII e das consequentes modernizações posteriores. Com vistas na fundamentação do cogito cartesiano e na formação da ideia moderna de “sujeito do conhecimento”, Agamben demonstra como se fraturaram “ciência” e “imaginação”:

² *Conventia* (conveniência), *aemulatio* (emulação), *analogia* e *simpatia* são as ferramentas epistêmicas, capazes de operar no sentido de identificar e marcar as coisas a partir de semelhanças, aproximações, duplicações e encadeamentos. Em outras palavras, trata-se de um regime mimético de representação e interpretação do mundo.

³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 44.

⁴ O primeiro ensaio, homônimo ao livro, começa citando Walter Benjamin e o texto de 1933, intitulado “Experiência e pobreza”. Nele, o filósofo alemão diagnostica a época moderna como “pobre em experiência”, tendo sido a experiência outrora baseada nos vínculos estabelecidos entre integrantes de uma comunidade, como mensagem a ser transmitida, sinônimo de sabedoria e autoridade.

A expropriação da fantasia, que daí decorre, manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era – no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e de inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório, que a antiguidade relegava ao plano de fundo, a emergir em primeiro plano.⁵

Atentemos, pois, aos cortes operados entre subjetivo e objetivo, interno e externo, sensível e inteligível. A fundação da ciência moderna e a formulação de seus pressupostos foram possíveis graças ainda a uma outra cisão forçosa, pretendida pelo isolamento de dois momentos da história: o da natureza e o da cultura. Era preciso garantir, por meio de uma narrativa linear, que um tempo de barbárie houvesse acontecido, para que a cultura, a formação do Estado e a hipótese de um contrato-social se assegurassem e justificassem-se como necessários. Concomitantemente a esse processo, deduzimos uma crescente oposição entre o momento de humanização e esta espécie de radical do homem, o animal. A função da imaginação, da fantasia foi entregue às manifestações de alucinação, visão e misticismo, isto é, aos meandros banidos pelo *ego cogito*, que viria a definir o homem em termos racionais.

Dito isso, e, posteriormente à recapitulação da genealogia da fábula, podemos, de antemão, presumir o diálogo estabelecido entre a poética cinematográfica de Cao Guimarães e esse gênero. Ao se colocar sob a rubrica de uma narrativa que chegou a participar ativamente da construção de um sentido de mundo, imiscuído com a imaginação, o diretor parece querer recuperar certa potência da narrativa, alertando, inclusive, para a proposição de um outro devir, (im)possível, que está em jogo na condição preliminar da fábula. Reconhecido por suas incursões no domínio do documentário, a fabulação do ver proposta por Cao mostra-se apta a afetar-se duplamente, pelo registro documental e pela marca do fantasioso, de forma a garantir efeitos decorrentes dessa dupla exposição.

Ex Isto é uma produção de 2010 e integra o projeto Iconoclássicos, do Itaú Cultural. Como já afirmamos, o filme parte da obra literária experimental *Catatau*, do escritor curitibano Paulo Leminski, cuja tese é imaginada a partir da seguinte hipótese: “E se René Descartes tivesse vindo para o Brasil com

⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 34.

Maurício de Nassau?”. Sabe-se que Nassau foi o enviado pela Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais para gerir as terras por ela conquistada na região nordeste do Brasil. A ideia, portanto, seria testar a pertinência e a extensão do pensamento cartesiano e do raciocínio analítico diante da visceralidade tropical, a partir de uma simples contingência, um evento, uma fantasia capaz de alterar um sistema de pensamento cujas reverberações e sobrevivências permanecem a tornar-nos surdos a certas falas.

A fala da natureza é *pura e muda*. Mas o homem, outrora, a escutava. Agamben, ainda na obra *Infância e história*, comenta brevemente a estrutura dos contos de fada ao final do primeiro capítulo do livro, no qual discorre precisamente sobre o homem ser o animal com a capacidade e não com o imperativo ou com a dádiva da fala, como certo ramo ortodoxo da filosofia enfatizou. O comentário, portanto, refere-se a um estado fabular, no qual os estados de natureza e cultura ainda não encontraram o seu destino:

Por isso, é a fábula, isto é, algo que se pode somente contar, e não o mistério, sobre o qual se deve calar, que contém a verdade da infância como dimensão original do homem. Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação em um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra. Deste modo, o silêncio místico, sofrido como feitiço, precipita novamente o homem na pura e muda língua da natureza: porém, como encanto, deve ser, rompido e superado. Por esta razão, enquanto o homem, no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e fala.⁶

O que de fato o filme parece pôr em teste é se a natureza, a pura e muda língua da natureza de que fala Agamben, não retorna, não se repotencializa diante de um cenário animado pela flora e pela fauna tropicais. A fábula, portanto, por meio de uma hipótese contingencial, impele a fantasia a desestabilizar um sistema de pensamento, uma rigidez no âmbito da identidade humana e na sua ruptura com o mundo da natureza circundante. Para Descartes, em seu *Discurso sobre o método*, o animal define-se como máquina, autômato, relação de movimento entre engrenagens, matérias. Isto é, um ser-objeto, disposto em funcionamento.

O personagem Descartes, por uma inversão no filme, é que está exposto como objeto, desafiado a escutar outras linguagens, rumores, timbres. Não a

⁶ Ibidem, p. 77-78.

partir de uma capacidade nossa, nem graças ao nosso aparato, à orquestração humana, e, porém, técnica, do avistar, mas, de acordo com a própria tomada de posição do animal. Todos se olham. O risco é certo. Em dado momento, em que contracenam Descartes e um papagaio, a voz do personagem humano, em *off*, começa se indagando, repetindo: “índio pensa?”. Mais à frente, a mesma voz confirma: “O papagaio pegou meu pensamento”. Raptou uma forma de pensar, contaminou uma estrutura de pensamento.

II – O VER

O deslocamento cardeal a ser considerado no filme encontra-se nas cenas iniciais. Em contraposição ao cientista como observador, leitor das teorias, consumidor de *catataus* e tratados, morador das bibliotecas e laboratórios, Descartes, ao chegar a Amazônia, passa a ser o objeto de observação. Visto em um barco por uma câmera que vibra, provoca, bamboleia, chacoalha-se, logo imaginamos a existência por trás da lente. Não há a dependência entre vermos o sujeito por trás da câmera e o reconhecimento de sua existência, de seu olhar. A câmera dá-lhe um *modo de ver*. Altera-se, assim, a relação estável entre o visível e o sensível, pois sem o vermos, ainda assim, sua presença está assegurada.

O olhar detentor perturba aquele que, conforme a sua missão e o seu dom, é quem, supostamente, deveria estar olhando. Essa inversão revela-se central para a construção de uma transformação no pensamento científico daquele que foi o mentor da ideia do homem como senhor de si mesmo, coincidente consigo mesmo. Uno, indivisível, austero.

Mas então, qual seria a força de uma inversão do olhar? Qual a sua potência catalisadora na história do pensamento humano? Sabe-se que o olhar é objeto tradicional de investigação nos campos da biologia, filosofia e historiografia. No entanto, temos no âmbito da história da arte, uma célebre contribuição recente do filósofo e crítico Georges Didi-Huberman para o paradigma do visível, quando permite que sua reflexão detenha-se no reconhecimento não apenas de quem observa, mas no olhar daquele que é observado. Tal pensamento encontra-se na obra *O que nós vemos, o que nos olha*, verdadeiro tratado sobre as condições do olhar. O primeiro capítulo introduz o que o autor denominará, a partir da obra de James Joyce, de “a inelutável modalidade do visível”:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.⁷

Não há maneira mais profícua e pungente de nos aproximarmos do argumento de *Ex isto* que a partir desse “abrir-se em dois”: eu, observador, posuo um olhar e uma autonomia tal qual aquele que é observado, estabelecendo uma garantia de que esta reversibilidade ou partilha do olhar seja atribuída a quaisquer instâncias, sejam elas humanas ou animais. A imagem, no sentido de visibilidade, é capaz de, por seu sintoma, dilacerar o espectador. Mesmo a forma de um olhar, ainda que o seu conteúdo, o seu sujeito permaneça invisível ou desconhecido. O sintoma é a via por onde aquele que olha corre o risco de abismar-se. E é justamente o abismo o que consome René Descartes. Diante da variabilidade de espécies animais e do reconhecimento desse olhar outro pelo cientista, a cisão aqui já comentada entre racionalidade e irracionalidade torna-se duvidosa e não mais tão clara. Em um processo de assimilação do contorno em que se encontra, Descartes passa a, naturalmente, assemelhar-se aos animais, mimetizando-os, desracionalizando-se, a ponto de, em uma cena específica, manter-se irregularmente sobre as mãos e os pés, cambiante tal qual um trípode ou um quadrúpede.

Aos poucos, o cientista francês parece convencer-se da precariedade do olhar unilateral, que seguramente moveu toda uma episteme, uma ciência e sua série de proposições e descobertas. O homem, no filme, torna-se imagem, cena, cenário. Em um dado momento do filme, o personagem confessa: “Ver é uma fábula”, “É para não ver que estou vendo”. Pois ver é ver com o corpo, ver com a mão, usar os outros sentidos, menos viciados. Enquanto isso, com uma luneta em mãos, a visão dos pássaros fica subordinada ao recorte que o instrumento impõe. Na obra literária, o trecho a seguir, citado em off na cena do personagem em cima da árvore expõe essa parcialidade do ver:

Ponho mais lentes na luneta, tiro algumas: regulo, aumento a mancha, diminuo, reduzo a marcha, melhora a marca. O olho cresce lentes sobre coisas, o mundo despreparado para essa aparição do olho, onde passeia não cresce mais luz,

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 29.

onde faz o deserto chamam paz. Um nome escrito no céu – isolado, contemporâneo, alarme na espessura, multiplico explicações, complicando o implícito.⁸

As etapas de observação, formulação de hipótese e confirmação, que constituem o experimento científico analítico, não se autonomizam e recusam-se a funcionar de forma tão prática quanto se pressupõe. Em *Catatau*, encontramos: “olhar lentes supra o sumo do pensar!”⁹ Cenas do filme criadas a partir da observação de performances animais como o tecer de uma aranha ou de fenômenos naturais como o da pororoca, sugerem que ver, frequentemente, é o mesmo que perder as referências, como Didi-Huberman define. O homem é tomado pelas águas, o pensamento das águas o inunda, o transborda. O animal não pode ser mais tão distante e limitado se comparado ao homem. E o homem, por sua vez, não se diferencia pela razão, na medida em que ela não é regular e nem inflexível. Assentado no Brasil como referência para uma generalização, Leminski escreve: “Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira.”¹⁰

Vale retomar, brevemente, o contexto de participação de Leminski no projeto do concretismo brasileiro. Naquele momento, estava em debate, decerto, estratégias de superação da dicotomia entre sujeito e objeto, sobretudo no que tange à relação entre artista e espectador. Lembremos, pontualmente, a obra “Unidade tripartida” de Max Bill que marcou a primeira Bienal de São Paulo, em 1951 — e influenciou drasticamente o neoconcretismo no Brasil. Apesar de aparentemente longínquo, o paradigma da fita de Moebius permanece como desafio e aceitação da infinitude na finitude da obra, isto é, das transformações contínuas que podem ser constantemente desfeitas. O concretismo e também o neoconcretismo, salvas suas peculiaridades, seriam reações e problematização diante dos pares dentro-fora, subjetificação-objetificação, ativo-passivo, espaço-tempo. Relembremos os versos iniciais da poesia leminskiana “Objeto sujeito”: “você nunca vai saber/quanto custa uma saudade/ o peso agudo no peito/ de carregar uma cidade/ pelo lado de dentro/ como fazer de um verso/ um objeto sujeito.”¹¹

⁸ LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2013a, p. 18.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b, p. 229.

III – AS IMAGENS

Após um período de estadia na Amazônia, o personagem de Descartes viaja para Recife e os momentos que derivam desta experiência colocam em questão a anacronia das imagens. A reflexão instigada no (impossível) encontro do pensamento proeminente com o seu devir só é possível a partir do choque de temporalidades. Há um passado materializado no personagem de René Descartes, suas roupas e seu pensamento exposto em falas ao longo do filme, e há um presente figurado na estética da cidade de Recife, no cenário das feiras atuais em que o personagem passeia, nas manequins multiplicadas pelo comércio, no linguajar dos personagens secundários que o interpelam etc.

Se tomada por uma visão diacrônica tradicional, essa sobreposição de temporalidades distintas seria classificada como pejorativa e não pertinente. Como avaliar um pensamento referente a um tempo e a um lugar passados a partir de parâmetros e conceitos contemporâneos? No entanto, é justamente esta tensão que provoca o abismo no personagem, o estranhamento e a consequente reflexão no espectador. Sobre a utilização desse método anacrônico, por parte do crítico, Didi-Huberman em *Diante do tempo* defende:

Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão.¹²

Estar diante de uma imagem é, então, estar diante do tempo. A conjunção de variadas temporalidades em *Ex isto* concebe o trabalho com o tempo um valor em si mesmo. O pesquisador Rafael de Almeida, em artigo sobre o filme, intitulado “Ex isto, de Cao Guimarães e o ultrapassamento de si”, relembra fato fundamental que é o de o filme ter sido gerado como uma proposta de criação de um documento sobre artistas e suas obras.¹³ Certamente, para esse

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. [Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens](#). Trad. Alberto Pucheu. 2011.

¹³ ALMEIDA, Rafael de. “Ex Isto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si”. *Galaxia*, n. 28, p. 274-284, dez. 2014.

convite do Itaú Cultural, havia sido levada em consideração a densa carreira de Cao como documentarista. Mas, como, nesse caso, criar um documento de um personagem remoto, de rotas imaginadas, de mapas perdidos? A escolha é o recurso da *mise-en-scène* construído entre o ficcional e o documental, entre o passado retido e o futuro propiciado pela obra.

Certamente, Descartes não poderia supor aonde o seu pensamento levaria o homem e que seus preceitos se transformariam em justificativas para atos dos mais pretensiosos. Mas o filme constrói o elo entre os tempos, torna-o pensável, imaginável, figurável pela ficcionalização. É a partir desse jogo que percebemos a estranheza, por exemplo, quando assistimos ao personagem caminhar pela feira de frutas e vegetais, observando o funcionamento daquilo que poderíamos denominar, em suas palavras, de máquina-floresta: o animal está submetido às técnicas de limpeza e manuseio, como peça de uma pretenção maquinária, que se manifesta no momento da pesca, entre a dupla caçador-caçado, temível-temente, no sentido de uma integração que extrapola as águas dos rios e permanece na feira urbana. Entretanto, é o encadeamento de tempos distintos, isto é, a montagem, que permite estranharmos e identificarmos a forma de um raciocínio deslocado. O manequim das lojas, se continuássemos a creditar na pertinência da ideia da máquina, é o espectro do homem tornado engrenagem também, pura forma, aparência, aparato — da moda, dos valores comerciais, da reprodução em série.

Tal hesitação de Descartes para com o seu próprio modo de pensar torna instáveis não apenas a atividade de cientista como a sua subjetividade. A mutabilidade do reino animal e vegetal sensibilizam o personagem de Descartes a ponto dele questionar a sua própria identidade. Na obra literária, o autor escreve: “Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?”¹⁴ No desenrolar do filme, perdem-se as roupas tão marcadas de uma diferenciação, o cabelo e a barba desgrenham-se, até que o personagem assume uma subjetividade influenciada pelos fatores locais, pela transmutação que atinge toda matéria. A errância da câmera, outrora inoportuna e incômoda, torna-se, progressivamente, íntima, até um dos momentos finais, em que Descartes duela, na praia, com o sujeito detentor do olhar da câmera. O sujeito, antes sugerido como animal, é visto, reconhecido, chamado. Descartes o olha no olho. Nos olha no olhar. Convocado, o sujeito responde com o que constitui a sua

¹⁴ LEMINSKI, Paulo. Toda poesia, op. cit. p. 20.

arma: o porte do olhar, o direito a ser sujeito. A responder por si, através do movimento, do golpe, da trama, do truque.

As posições alternam-se. É esta ideia que explica o nome da obra, *Ex isto*: existir é sempre deixar de ser algo para tornar-se outra coisa que será, futuramente, substituída. A identidade de Descartes com o seu método perde para a subjetividade em devir, posta em movimento pela vivência. Remetendo à máxima cartesiana “penso, logo existo”, o pensamento está, a rigor, inevitavelmente entregue às oscilações da existência. O pensar esquiva-se, omite-se na obra — assim como no título do filme de Cao. Torna-se ato, vacila, transfigura-se em imagem, paisagem, onda. Assim como nos pressupostos do concretismo e do neoconcretismo, o externo passa a ser interno, em um movimento similar ao da fita de Moebius, que inverte posições dantes afastadas, opostas.

No âmbito da teoria de Didi-Huberman, a cisão que se descreve no gesto do olhar está presente também no método anacrônico. Distinguem-se duas partes (ou temporalidades) que devem ser confrontadas a fim de revelar novas perspectivas antes escondidas pela unilateralidade do olhar observador ou da análise eucrônica. Por *Ex isto* tratar-se de uma obra contemporânea, podemos situá-la como exemplo de algumas características próprias às tendências artísticas atuais, que não apenas reproduzem, mas pensam a técnica da montagem. Cada prolongamento e extensão da cena incorre o tempo — da distância, do deslocamento, da antítese — nas imagens. As imagens, diria Didi-Huberman, estão carregadas de tempo. O filósofo aponta um dos efeitos, que poderíamos depreender dessa técnica: “O anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos — praticamente — não existe.”¹⁵

O encadeamento de imagens referentes a tempos distintos, no caso de *Ex isto*, corrobora o argumento da produção que se vale das mesmas para sugerir o limite e a precariedade do pensamento científico; a insuficiência de categorias distintivas do homem; a falha de um projeto humano, transparente, eurocêntrico; a reviravolta gerada pelo olhar do olhado, isto é, do objeto, e não apenas do observador em seu estatuto diferenciado; a indeterminação da ciência tendo em vista a variabilidade e vivacidade da natureza, das outras formas de existência, como a dos índios. Que interpelam Descartes,

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. [Diante do tempo](#), op. cit.

já no fim da obra, desvelando a nudez que ele, desde o início, sem saber, portava, mas que precisava *acontecer*. Na nudez final recompõe-se o paradigma de todo conhecimento que se polariza entre o cobrir-se e o descobrir-se, o velar e o desvelar.

Recebido em: 13 de agosto de 2015
Aceito em: 18 de janeiro de 2016

O CINEMA POLÍTICO E A INDÚSTRIA CULTURAL A OBRA DE MICHAEL MOORE

Cristiane Toledo Maria
USP/CAPES

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir a respeito da produção fílmica do cineasta norte-americano Michael Moore, tendo como questão central a relação que se estabelece entre arte e política num momento histórico que, de um lado, aponta para a crise do capitalismo e, de outro, para a fragmentação política da classe trabalhadora. Focado na análise dos documentários *Roger e Eu* (1989) e *Capitalismo: uma história de amor* (2009), este artigo é uma tentativa de compreender o método desenvolvido pelo cineasta para lidar com a crise de representação e comunicação vivida pela arte política nas últimas décadas, bem como as condições de representação da luta de classes dentro da indústria cultural norte-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema político. Cinema norte-americano. Indústria cultural.

POLITICAL CINEMA AND CULTURE INDUSTRY THE WORK OF MICHAEL MOORE

ABSTRACT: This article aims to reflect upon the production of the American filmmaker Michael Moore, proposing as a central question the relationship established between art and politics in a historical moment which, on one side, points to the crisis of capitalism and, on the other side, to the political fragmentation of the working class. Focusing on the analysis of the documentaries *Roger & Me* (1989) and *Capitalism: a love story* (2009), this article is an attempt to understand the method developed by the filmmaker to deal with the crisis of representation and communication experienced by political art in the last decades, as well as the conditions of representation of class struggle in American culture industry.

KEYWORDS: Political cinema. American cinema. Culture.

Cristiane Toledo Maria é Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, FFLCH-USP. Docente no curso de Letras do Centro Universitário Italo-brasileiro.

O CINEMA POLÍTICO E A INDÚSTRIA CULTURAL A OBRA DE MICHAEL MOORE

Cristiane Toledo Maria

“Todos os filmes são políticos, mas os filmes não são todos políticos da mesma maneira.”¹ Se considerarmos o termo “cinema político” como algo mais específico — que engloba produções que encaram a arte como um instrumento de formação e engajamento político, bem como de intervenção social —, veremos que esse tipo de produção tem encontrado impasses políticos e estéticos, em especial no final do século XX e início do século XXI.

Politicamente, as últimas décadas sofreram diversas crises que tiveram como última consequência o surgimento do discurso do “fim da História” e da vitória final do capitalismo sobre qualquer alternativa ao sistema. O fortalecimento do neoliberalismo, tanto no centro quanto na periferia do capitalismo, foi consequência principalmente de diversos obstáculos enfrentados pela Esquerda com as experiências do stalinismo e da socialdemocracia.

Além disso, o cinema político está inserido numa batalha de ordem estética. De um lado, há o cinema hollywoodiano, visto pela crítica em geral como mera mercadoria e cuja função é, na maioria das vezes, servir como espetáculo e entretenimento alienante; de outro, o cinema de arte, com seu foco geralmente centrado na radicalização formal e na discussão do próprio fazer artístico, muitas vezes não sendo capaz de dialogar com os problemas reais da classe trabalhadora. Somando-se a isso, existe dentro da tradição da “arte política” a pressão para se fazer um cinema “épico”, nos moldes de Bertolt Brecht, o que muitas vezes transforma seu legado em mero receituário formalista. Para finalizar, nas últimas décadas do século XX temos o pós-modernismo, que parece ter absorvido técnicas das mais progressistas para seu repertório neutralizador de discussões políticas.

Se, nos anos 1930, artistas e filósofos da arte política como Bertolt Brecht e Walter Benjamin apostavam num potencial subversivo e revolucionário do cinema, acreditando ser possível utilizar seu caráter de reprodutibilidade,

¹ WAYNE, Mike. *Political film: the dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press, 2001, p. 1 [Tradução nossa].

coletividade e distribuição em massa para a construção de uma “arte abertamente política”, hoje muitos intelectuais de Esquerda afirmam que a posição de Brecht e Benjamin já não é mais válida para explicar nosso momento histórico, diante dos rumos tomados pela cultura de massa em nossa história contemporânea. Jameson argumenta que a arte política “não dá conta das condições específicas de nossa própria época”². O problema da arte política estaria ligado à crise dos valores de coletividade do final do século XX. A fragmentação da sociedade causada pelo sistema capitalista também teve como consequência, no mesmo século, a divisão da arte em dois grupos estéticos: o modernismo e a cultura de massa. Ao tentar unir as duas esferas, a arte política fracassaria. Nas palavras do autor,

é sonhar acordado esperar que qualquer dessas estruturas semióticas possa ser retransformada, por fé, milagre ou mero talento, naquilo que poderia ser chamado, na sua forma forte, de arte política, ou, num sentido mais geral, essa cultura autêntica e viva da qual virtualmente perdemos a memória, tão rara se tornou a experiência.³

Diante disso, o cinema político percebe que, para sobreviver, é necessário e urgente buscar uma nova linguagem. O que se procura, em geral, é uma forma que seja capaz de lidar com as tensões sociais e refletir sobre os limites políticos e estéticos da Esquerda, numa tentativa de superá-los e avançar a discussão do que é fazer arte política. Ao considerarem a arte política não apenas como aquela que carrega conteúdos de análise e denúncia política, mas também aquela que deseja funcionar como intervenção social, muitos artistas percebem a necessidade de criação de um método que seja suficiente para mimetizar e lidar com essa gama de conteúdos e formas em crise.

Se o cinema político se encontra em crise ao redor do mundo, no centro do capitalismo sua existência parece ainda mais complicada. Os Estados Unidos, precursores do desmonte da classe trabalhadora e da desorganização da luta política a favor da justiça social, nas últimas décadas têm sido um espaço ainda menos hospitaleiro para a arte engajada. Influenciado pela onipresença da cultura de massas e por períodos de extremo conservadorismo durante o governo de Ronald Reagan (e de seus sucessores) o país tem estado

² JAMESON, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio De Janeiro: Graal, 1995, p. 23-24.

³ *Ibidem*, p. 23.

cada vez menos exposto a instâncias culturais de engajamento político nas últimas décadas.

É nesse cenário que surgem cineastas como Michael Moore. Interessado não apenas em fazer diagnósticos do sistema socioeconômico contemporâneo, mas principalmente em utilizar o cinema como ferramenta de engajamento político, ele deve lidar com problemas estéticos e políticos que não parecem ser o foco do cinema tradicional ou do cinema de arte. Curiosamente, desde o início de sua carreira, com *Roger e Eu* (*Roger and me*, 1989), até sua mais recente produção, *Capitalismo: uma história de amor* (*Capitalism: a love story*, 2009), Michael Moore possui uma popularidade raramente encontrada no cinema político. Nas palavras de Kilborn, “para os públicos tanto de dentro quanto de fora dos EUA, ele se tornou a figura mais identificada com o pensamento de oposição ao *status quo*. Além disso, ele tem feito isso de maneira tão enérgica e divertida que conseguiu atrair a atenção de um grande público popular.”⁴

Juntamente com sua fama e sucesso de bilheteria internacional, seus filmes trazem com frequência o debate acerca da definição do gênero documentário, bem como opiniões controversas ligadas ao debate sobre a ética, a manipulação e a relação entre cinema e propaganda política, tanto pelos críticos de Direita quanto pelos de Esquerda. Em termos estéticos, alguns críticos o definem como um documentarista tradicional, sem grandes inovações, enquanto outros se recusam a classificar suas produções como documentários, devido às “distorções” e “manipulações” utilizadas na construção de seus argumentos.

Além disso, existe na fortuna crítica de Michael Moore uma grande discussão em torno da linguagem de seus documentários, que estaria vinculada à acessibilidade e ao populismo típicos da indústria cultural, “uma vez que Moore está mais ligado ao entretenimento popular do que à estética modernista, e está aparentemente mais interessado em política do que em arte.”⁵ Segundo o autor, os filmes populistas de Michael Moore tentam transmitir uma mensagem de forma clara e compreensível para as massas, usando um estilo de documentário único, que combina cinema de *agit-prop* com voz e in-

⁴ KILBORN, Richard. The British take on Moore. In: BERNSTEIN, Matthew (Ed.). *Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, p. 269-270. [Tradução nossa].

⁵ KELLNER, Douglas. Michael Moore and the aesthetics and politics of contemporary documentary film. In: *Ibidem*.

tervenção pessoais, além da mistura constante de *pathos* e humor, bem como a utilização de materiais do repertório da indústria cultural.

Sua primeira produção, *Roger e Eu*, tem como assunto central a demissão em massa de funcionários da General Motors em Flint, Michigan, no decorrer da década de 1980, quando a empresa resolve fechar as fábricas que possuía nos Estados Unidos e se mudar para o México. Apesar de o assunto do filme ser a denúncia de uma lógica inerente ao neoliberalismo, essa tese nos é comunicada por intermédio de uma narrativa em que o personagem Michael Moore parte em busca do presidente da empresa, Roger Smith, com a missão de convencê-lo a passar um dia em Flint e conhecer as pessoas que estavam perdendo o emprego. *Capitalismo: uma história de amor*, produzido vinte anos mais tarde, tem como proposta inicial investigar as causas e consequências da crise financeira que abalou os Estados Unidos e o mundo em 2008. Porém, o filme amplia sua área de análise, funcionando como uma espécie de síntese da obra de Michael Moore. Temas como o poder das corporações, as demissões em massa, o papel da mídia e a administração dos governos Reagan e Bush são retomados durante o percurso da análise do cineasta para entender seu momento histórico e o funcionamento do capitalismo em linhas gerais.

Em ambos os filmes existe uma discussão acerca das relações de poder e sua manifestação na esfera econômica, política e também cultural, apontando para uma usurpação dos meios de representação cultural que precisam ser recuperados juntamente com os meios de produção. Tal necessidade de uma refuncionalização de elementos diversos (muitas vezes do repertório da indústria cultural) também nos dá pistas para entender a própria função do cinema e a forma como a obra de Michael Moore dialoga com tal função. Acreditamos que a novidade trazida por tal cineasta está em seu método, que não parte de um modelo “ideal” de arte revolucionária, mas sim de sua realidade mais concreta, encarando as exigências de seu momento histórico. Consciente da contradição inerente ao processo de se fazer cinema político no interior da indústria cultural, Moore coloca-se como uma força dissidente ao mesmo tempo em que admite a aliança que faz com os *majors* da distribuição cinematográfica e o sucesso de bilheteria que o tornou um fenômeno midiático.

A indústria cultural — e com ela a cultura de massa — é geralmente descrita a partir de uma visão simplista que a enxerga como uma estrutura em

que só existem dominantes e dominados. Definir a indústria cultural simplesmente como instrumento de dominação é fazer uma leitura externa e anacrônica, que desconsidera o fato de que o massivo não é um aspecto isolável de nossa sociedade, mas sim uma nova forma de sociabilidade. “São de massa o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os de uso do espaço.”⁶ Cultura de massa não é apenas sinônimo de alienação e manipulação, e sim de “novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia.”⁷ Portanto, parece-nos mais importante compreender a massificação do que apenas criticá-la.

Segundo Jameson, “hoje, a imagem é mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela uma negação da lógica da produção de mercadorias.”⁸ Então, como a obra de Michael Moore poderia não estar incorporada pela hegemonia, se num mundo globalizado tudo é mercantilizado e subsumido pelo capital, inclusive a cultura? Para esclarecer essa questão, é preciso ressaltar o que o cinema representa na economia: uma indústria, um grande negócio.

Segundo Trent, “é muito lucrativo para as salas de cinema continuarem a exhibir filmes de Hollywood. Tal fato tem um grande impacto na produção de filmes independentes. Se as pessoas não podem distribuir seus filmes, consequentemente elas não podem produzi-los.”⁹ Isso explica o fato de os filmes hollywoodianos serem mais propagados e feitos em maior escala, além da ausência de autonomia dos cineastas para fazerem e dizerem o que querem.

Sobre a questão da produção fílmica, temos também o famoso ensaio de Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no qual ele afirma que existe uma obrigatoriedade de produção em massa devido aos gastos excessivos na produção dos filmes. No entanto, Benjamin vê esta característica do cinema como algo positivo, já que isso o torna intrinsecamente uma “criação da coletividade”.¹⁰ Para o autor, essa característica per-

⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 311.

⁷ *Ibidem*, p. 312.

⁸ JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 142.

⁹ TRENT, Barbara. Media in a capitalist culture. In: JAMESON, Fredric. MIYOSHI, Masao. (Org.). *The cultures of globalization*. London: Duke University Press, 1998, p. 231. [Tradução nossa].

¹⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 172.

mite que o cinema seja transformado em instrumento de intervenção humana, o que lhe daria seu sentido verdadeiro (político) — objetivo que Moore também vê no cinema.

Porém, obviamente, Benjamin reconhece que essa utilização política só será possível quando o cinema não for mais explorado pelo capitalismo, pois “o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle.”¹¹ Então, ainda não é possível haver a autonomia necessária para que exista a coletividade mencionada acima, pois o cinema é limitado pelo dinheiro que o investe: o capitalismo. Existe, assim, uma contradição no capitalismo, que abre falhas para que percebamos as contradições a partir da cultura, dando-lhe certa autonomia para criticá-lo, ao mesmo tempo em que absorve essa mesma cultura para contê-la.

Nos filmes de Moore, vemos o uso constante que o cineasta faz de elementos da indústria cultural. A estética do filme de Moore é primordialmente baseada em fragmentos e referências retiradas de diversas fontes da cultura de massa, não apenas de forma irônica, mas como referencial importante na elaboração do imaginário que pretende construir. Em *Capitalismo: uma história de amor*, por exemplo, o filme faz referências explícitas e implícitas a diversos filmes de ficção, utiliza trechos de desenhos animados e propagandas televisivas, e até mesmo vídeos do YouTube.

Em primeiro lugar, o uso de tais elementos funciona como reflexão a respeito da relação da cultura de massa com nosso imaginário, e a forma como a indústria cultural funciona como referencial primário na ilustração de nossos argumentos, inclusive quando pretendemos criticá-la. Em segundo lugar, precisamos observar o uso produtivo que o cineasta faz de tais referenciais, retirando-os do contexto original e colocando-os num contexto de montagem de imagens e sons que junto a ele criam um choque, um estranhamento. O desmonte do contexto original também aponta para os limites da linguagem redundante utilizada pela indústria cultural (na qual imagem e som, por exemplo, se complementam, e não entram em conflito um com o outro).

Nesse sentido, o estilo adotado por Moore se assemelha não apenas à montagem de atrações eisensteiniana — ao trabalhar diversos cortes e movimentos de câmera e introduzir imagens fora do contexto para promover o

¹¹ Ibidem, p. 180.

choque do espectador e evidenciar o espetáculo — mas também à obra cinematográfica de Guy Debord *A sociedade do espetáculo*. O filme, produzido em 1973 a partir de excertos do livro homônimo de 1967, utiliza como técnica primordial a construção, a partir da montagem, de uma ordem e um sentido que não existiam no material inicial. O que torna o filme de Guy Debord próximo da obra de Moore é exatamente a utilização de imagens do repertório da indústria cultural como material inicial. Debord faz uma seleção de imagens representativas do “espetáculo”: corpos de mulheres nuas, vedetes, automóveis, discursos políticos, entre outras imagens retiradas de filmes, documentários e *spots* publicitários variados, mediados por textos lidos em *vo-over*. Assim como Moore, é a partir da colagem desse material primário retirado de fontes diversas da indústria cultural — imagens que seriam consideradas “lixo cultural” — que Debord faz seu diagnóstico social.

A descrição da “sociedade do espetáculo”, presente tanto no filme quanto no livro de Debord, também nos é útil para entender os filmes de Moore, por ser uma crítica à alienação como consequência do novo modo de organização social que se estabeleceu no século XX. O espetáculo seria uma forma de dominação numa sociedade na qual não predomina apenas a produção das mercadorias, mas a imagem. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”¹²

Para Debord, o espetáculo está presente em toda a sociedade: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação.”¹³ Na concepção do autor, as sociedades modernas são caracterizadas por uma alienação generalizada, em que “as pessoas perderam a autenticidade nas suas formas de viver — a vida tornou-se representação e pura ilusão.”¹⁴

Há uma série de elementos nos filmes de Moore que dialogam com essa concepção de sociedade do espetáculo, principalmente em *Roger e Eu*, no qual temos um dos exemplos mais concretos da teoria de Debord: os desfiles (*parades*). O primeiro desfile mostrado na narrativa de Moore é o que ocorreu em 1955, para celebrar os 50 anos da General Motors na cidade de Flint.

¹² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997, p. 14.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. [O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra](#). *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*. 2013.

Organizado conjuntamente pela GM e pela prefeitura de Flint, o desfile contou com a presença do cantor Pat Boone, do presidente da GM Harlow Curtis, dos atores que interpretavam Zorro e o Sargento Garcia na televisão (obviamente vestidos a caráter), e da Miss América. Ao observarmos trechos do desfile, vemos que esse é claramente uma tática de “pão e circo”, mediado pelas classes dominantes para celebrar uma falsa unidade entre governo e população, e entre burgueses e proletários. “Ele [o espetáculo] é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada.”¹⁵

O segundo desfile exibido no filme, de 1987, é ainda mais interessante de ser analisado. A temática — uma homenagem ao 50º aniversário da Greve de Flint — torna-se uma farsa diante das informações que o filme já nos trouxe sobre o desmonte das fábricas da cidade e o consequente desemprego estrutural. Apesar da crise que assolava a cidade, essa foi uma celebração claramente festiva, com os mesmos elementos de espetáculo que vimos no desfile dos anos 1950 (a era de ouro da classe média e de seu conformismo), como a presença da Miss Michigan, do governador, do presidente do sindicato dos metalúrgicos, e até mesmo do personagem Ronald McDonald dizendo para a população que assistia ao desfile: “Não é uma boa hora para um desfile? Eu acho que sim. Vamos nos divertir!”.

Nessa sequência, vemos que diversos momentos da história da luta de classes de Flint, como a greve de 1937 e a crise dos anos 1980, são mediados por um espetáculo que retira o significado político de tais momentos. Assim, memória e história são cooptadas por essa lógica, que “organiza com habilidade a ignorância do que acontece e, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser conhecido.”¹⁶

Diante do engodo do espetáculo, como a população de Flint é representada em *Roger e Eu?* Desde as cenas em que vemos a população acompanhando os desfiles da cidade, até a cena em que vemos a feira de variedades promovida em Flint, o tom irônico da voz-over de Moore é evidente para tratar da relação que a população tem com o espetáculo:

Moore [voz-over]: Eu não tinha muito tempo a perder aqui porque lá na feira do condado de Flint milhares de pessoas estavam sendo entretidas pelos mergulhos

¹⁵ DEBORD, Guy, A sociedade do espetáculo, op. cit., p. 14.

¹⁶ Ibidem, p. 177.

dos burros, ansiosamente à espera do regresso do jovem herói [Bob Eubanks ¹⁷], ao mesmo tempo em que ele fez o seu regresso triunfante para Flint.

Se o filme de Moore faz uma crítica ácida à lógica da sociedade do espetáculo, tendo Bob Eubanks como alvo central de seu deboche nessa cena, não podemos negar que, ao menos indiretamente, a crítica atinge toda a população de Flint, ao ironizar certos hábitos da população de Flint, como frequentar desfiles e feiras locais, ou até mesmo palestras motivacionais organizadas pela igreja da cidade. Entretanto, mais do que tratar a população de Flint como mera receptora passiva da lógica do espetáculo, há em *Roger e Eu* um diagnóstico do processo histórico por trás desse comportamento social, e uma denúncia da própria função do espetáculo que, nesse caso específico, é a de criar um falso senso de coletividade em meio a uma catástrofe econômica.

A tese da alienação por trás do espetáculo é evidente em certos momentos de *Roger e Eu*, nos quais vemos a população consumindo passivamente as imagens que lhe são oferecidas. Para Debord, quanto mais o espectador aceita reconhecer-se nas imagens, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo, pois seus gestos já não são seus, mas de um outro que os representa por ele. Segundo Negrini e Augusti, em sua análise de *A sociedade do espetáculo*,

Debord salienta que o espetáculo induz o homem apenas a dizer “sim” e a não duvidar das informações que recebe. A consciência humana e a capacidade do homem de pensar ficam submissas a um conjunto de influências que recebem do espetáculo. O espetáculo desvincula o espectador de sua própria história, de suas origens e de seu modo de pensar e agir. O espetáculo, segundo o pensamento debordiano, tem sua estrutura baseada na aparência, mostrando somente “o que é bom”, que carece ser contemplado e o que vai despertar desejos de consumo no espectador. Ele imprime a aceitação passiva por parte do público e transmite um efeito de circularidade, não deixando margens para réplicas.¹⁸

É exatamente essa relação submissa — que desvincula o espectador de sua história — o que a montagem de Moore tenta desconstruir, ao fazer

¹⁷ Apresentador de TV, nascido em Flint. Famoso por apresentar um programa chamado *The Newlywed Game*, no qual casais recém-casados competem entre si respondendo perguntas que mostram o quanto eles se conhecem. É esse programa que Eubanks apresenta na feira de Flint na cena em questão.

¹⁸ NEGRINI, Michele; AUGUSTI, Alexandre Rossato. [O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra](#), op. cit.

comentários irônicos que problematizam a positividade que o espetáculo apresenta como indiscutível, e mostrando que por trás da aparência de harmonia e unidade existem conflito e fragmentação social.

Outra questão que geralmente surge na crítica a Michael Moore quanto à indústria cultural e à lógica do espetáculo é a respeito de seu estrelismo. Não seria Michael Moore uma espécie de “vedete”, devido à sua fama? Em primeiro lugar, é importante constatar que Moore é um alvo fácil da crítica pelo fato de ele (enquanto personagem e enquanto diretor) caminhar na contramão da figura do intelectual como dono de uma sensibilidade de vanguarda, autônoma, desprendida dos valores mundanos e da indústria cultural dominada pela burguesia. Rizzo¹⁹, por exemplo, cunhou os termos “*auteur* comercial” e “a maior estrela da Esquerda” para se referir pejorativamente ao cineasta.

Denning, ao pesquisar sobre a cultura norte-americana dos anos 1930, reflete sobre as possibilidades que essa posição de estrelato traz consigo. Para o autor, a “estrela” seria “a pessoa cujas produções estão em tão alta demanda que, ao menos de alguma forma, é capaz de usar os distribuidores como seus auxiliares.”²⁰ Assim, a popularidade e o sucesso inicial de Moore com a produção independente de *Roger e Eu* deram ao cineasta a oportunidade de financiamento para dirigir seus próximos filmes, em parceria com grandes produtoras e distribuidoras.

Entretanto, como Denning também aponta, a “estrela” muitas vezes torna-se vítima de seu próprio sucesso. *Capitalismo: uma história de amor* discute essa questão em alguns momentos da narrativa, como é o caso da cena em que Moore vai até o escritório central da General Motors conversar com o presidente, lembrando o episódio já visto pelos espectadores em seu filme *Roger e Eu* vinte anos atrás:

Moore (voz-over): Fui ao escritório da GM uma última vez para compartilhar algumas de minhas ideias.

Segurança: Não têm autorização, não podem filmar aqui.

Moore: Só quero ver o presidente. (...) Não me deixam entrar nesse prédio há 20 anos, acho que chegou a hora de alguém me deixar entrar e falar com eles.

Tenho algumas ideias boas.

¹⁹ RIZZO, Sergio. The left's biggest star: Michael Moore as commercial auteur. In: BERNSTEIN, Matthew (Ed.). *Michael Moore: filmmaker, newsmaker, cultural icon*, op. cit.

²⁰ DENNING, Michael. *The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth century*. New York: Verso, 2010, p. 112. [Tradução nossa].

Segurança (em seu rádio): Michael Moore, o cineasta, está aqui pra ver o presidente.

Como era de se esperar, se Moore não havia conseguido acesso ao presidente da GM em 1989, em 2009 — como a cena faz questão de deixar claro — sua fama de “cineasta anticorporativo” torna tal encontro ainda mais improvável. Em 1989, ironicamente, é sua aparência “não profissional” o que provavelmente o impede de contatar Roger Smith. No caso da cena de 2009, o conflito na sede da General Motors é apenas um dos momentos em que o filme nos evidencia que Moore deixa de ser aquele que filma para se tornar um fenômeno (e por isso objeto de atenção ao seu redor), algumas vezes até mesmo chamando mais atenção do que o assunto sobre o qual está falando.

É problemático, portanto, o papel de celebridade que Moore possui, uma vez que sua imagem por vezes acaba se situando de maneira mais central que seu discurso. É curioso notar que, nas últimas produções de Moore, há uma conjunção de duas imagens: a do cineasta da classe trabalhadora (o “Zé-Ninguém” de jeans e boné), e a do *popstar* que é fotografado e dá autógrafa para as pessoas nas ruas. Não cabe a Moore solucionar essa contradição, que existe na sociedade capitalista, e não apenas em relação à sua obra. Cabe a ele trazer essa discussão à tona, e não mascarar-la. As cenas de *Capitalismo: uma história de amor* mencionadas anteriormente parecem estar fazendo exatamente isso: uma autocrítica de sua carreira cinematográfica e das maneiras como a indústria cultural utiliza-se do próprio discurso da celebridade para deslegitimar o potencial crítico de Moore e, com isso, a própria luta de classes. Segundo Oberacker, esse tipo de dilema não é novo:

A imagem de Moore como “estrela da classe trabalhadora” é familiar na história da cultura: o que Bryan Garman chama de alegoria do “working class hero”. Em *A Race of Singers*, Garman traça o desenvolvimento dessa alegoria na história cultural americana desde Walt Whitman até figuras como Woody Guthrie, Bob Dylan e Bruce Springsteen. Mais especificamente, Garman foca nas contradições por trás dos objetivos e visões progressistas quando figuras da classe trabalhadora se tornam “heróis” da cultura popular. Ao traçar uma linha diretamente de Whitman, ele argumenta que o desejo de serem heróis da classe trabalhadora, “de ascenderem do posto de homens comuns para se tornarem figuras raras”, suavizou o radicalismo dessas figuras, tornando suas obras “radicais, mas não muito”.²¹

²¹ OBERACKER, Jon Scott. *The people and me: Michael Moore and the politics of political documentary*. Amherst: University of Massachusetts, 2009, p. 419. [Tradução nossa].

Oberacker continua sua análise sobre o “efeito de celebridade” de Moore comentando que, apesar de sua obra ter proporcionado uma dose importante de radicalismo para seu público, a ênfase da solução dos problemas sociais sempre foi voltada ao próprio Moore. “A pergunta trazida por tais narrativas não era ‘o que devemos fazer agora’, e sim ‘o que ele fará agora?’. Moore estava se transformando num espetáculo virtual de audácia.”²²

Diversas cenas de *Capitalismo: uma história de amor* parecem apontar para o dilema em torno do estrelismo de Moore, mostrando que de fato ser uma celebridade pode ser uma “faca de dois gumes” quando se quer conciliar o show business com o cinema político de cunho progressista. Nesse sentido, a produção mais recente de Moore parece funcionar como uma síntese de sua obra, trazendo uma reflexão a respeito de certas escolhas do cineasta ao longo de sua carreira. É importante, aqui, retomarmos o final de *Capitalismo: uma história de amor*, no qual vemos o personagem em mais um ato que mistura ação civil e estrelismo (fazendo uma espécie de intervenção na qual coloca uma faixa de “Cena do crime” em Wall Street enquanto diversas pessoas o fotografam), desabafar ao público que “não pode mais continuar fazendo isso”.

Precisamos nos perguntar, além disso, quais seriam as reais opções de um documentarista político que tem como objetivo atingir um público popular e amplo nos Estados Unidos do final do século XX e início do século XXI. Desde *Roger e Eu*, sua produção mais independente (ainda que depois do sucesso de crítica Moore tenha vendido os direitos do filme à Warner Bros) existem indícios em sua narrativa sobre as dificuldades de se fazer cinema independente. Seja na necessidade de se fingir pertencente a um canal de TV de outra cidade para conseguir acesso a uma das fábricas no início das demissões, seja no fato de o personagem não possuir um cartão de visitas para apresentar ao porta-voz da GM quando tenta agendar uma entrevista, o cineasta é colocado em diversas situações em que não possui acesso aos locais filmagens exatamente por não ter a credencial de uma produtora conhecida no mercado.

Nesse sentido, a cena da vendedora de coelhos²³ em *Roger e Eu* funciona como um espelhamento do próprio trabalho de Michael Moore em sua fase de

²² Ibidem, p. 434.

²³ Referimo-nos aqui a uma das personagens entrevistadas por Moore em *Roger e Eu*, uma

cinesta independente: ambos são vítimas da lógica da usurpação dos meios de produção e da necessidade de trabalhar dentro dos moldes da indústria para sobreviverem. O trabalho de Moore, assim como o da vendedora de coelhos, por ser “artesanal”, é tido como precário e não respeitado pelo sistema. Mills aponta para esse dilema enfrentado pelo intelectual, ao dizer que “os meios de comunicação efetiva estão sendo expropriados do trabalhador intelectual”.²⁴ Além disso, o autor comenta que

À medida que cresce a tendência para o monopólio dos canais de comunicação e que as máquinas partidárias e pressões econômicas, baseadas nas simulações dos grupos de interesse, mantêm o monopólio da ação política organizada, as oportunidades para agir politicamente e comunicar ideias são reduzidas a um mínimo. O intelectual político é, cada vez mais, um empregado sustentado pelos meios de comunicação de massa, cujos princípios são exatamente o oposto do que ele desejaria defender.²⁵

Para que seja possível entendermos Michael Moore enquanto um fenômeno sócio-histórico, precisamos primeiramente ter em mente que a explicação não deve partir de uma busca pelo Autor Michael Moore, ou seja, pelo entendimento de sua produção como resultado do engajamento político de um indivíduo autônomo de seu tempo e espaço histórico. Precisamos, portanto, entender o cineasta a partir do processo histórico no qual ele está inserido, e sua estética como parte das condições materiais disponíveis nesse cenário.

Nesse sentido, encarar as exigências de seu momento histórico talvez seja a forma mais sensata de ser um artista político. Nos dias atuais, o artista que não admite a existência da indústria cultural acaba por abrir mão dos aparatos de produção e das novas conquistas técnicas disponíveis, estando fadado ao desaparecimento. Em linhas gerais, portanto, não podemos dizer que existe na obra de Moore uma visão inocente da relação entre o artista e o aparato cultural hegemônico. O que existe é uma necessidade de não descartá-lo, e

mulher que cria coelhos como meio de sobrevivência durante a crise de Flint. Na primeira aparição da personagem, ela nos conta que vende os coelhos como animais de estimação ou como carne, dependendo do interesse do cliente. Trabalhando precariamente no quintal de sua casa, seu caso é um exemplo de trabalho artesanal, pré-industrial. Na segunda aparição da personagem, no entanto, ela comenta que foi proibida de continuar seu trabalho de subsistência por não possuir as condições de higiene necessárias, cujos critérios exigem um padrão de excelência industrial.

²⁴ MILLS, Charles Wright. *A nova classe média*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966, p. 171.

²⁵ *Ibidem*, p. 178.

sim de refuncionalizá-lo. Afinal, a indústria cultural também é um lugar de embate. Se a geração de Michael Moore é fruto de um desmonte de organização cultural da classe trabalhadora, usar o aparato da classe dominante parece ser uma das poucas opções restantes.

A obra de Gramsci, que pensou conceitos-chave para relacionarmos cultura e política em momentos nos quais não existe um horizonte revolucionário concreto, ajuda a refletir sobre a importância estratégica da cultura dissidente, principalmente em seu papel no desenvolvimento de representação da classe trabalhadora. Gruppi menciona que a teoria gramsciana defende a elaboração de uma concepção nova, que parta do senso comum, “não para se manter presa ao senso comum, mas para criticá-lo, depurá-lo, unificá-lo e elevá-lo àquilo que Gramsci chama de bom senso, que é para ele a visão crítica do mundo.”²⁶ Existe em Gramsci, assim como em Moore, uma preocupação com o vínculo entre a cultura e as grandes massas (e o modo de sentir dessas massas), que trata o “senso comum” não apenas como algo pejorativo, e sim como uma “estrutura de sentimento”²⁷ ou *Zeitgeist*.

Não há dúvida que os filmes de Moore, desde o primeiro até o mais recente, possuem um apelo às massas, ao fazer uma combinação de humor e comentário social que dialoga com o estilo de Charles Chaplin. Tal apelo, no entanto, não é apenas com o intuito de tornar o filme mais “palatável” ao público, mas também de criar uma reação específica nesse mesmo público. Dandaneau, ao reproduzir comentários de Moore sobre seu objetivo enquanto cineasta, comenta que “ele quer que seu público ‘faça alguma coisa’, ‘nem que seja apenas conversar com seus vizinhos sobre a situação’”²⁸, desejando que sua obra fizesse uma espécie de “apelo moral”, e não apenas descrevesse os impactos sociais do capitalismo. A intenção de Moore é a de entreter e de despertar o público, a fim de torná-lo politicamente mobilizado.

Como alcançar tais objetivos, ou seja, como fazer um discurso contra-hegemônico, utilizando-se do próprio aparato hegemônico, e num momento de “atual perda das condições de comunicação em geral”?²⁹ Talvez seja esse o ponto mais significativo da obra de Michael Moore, para o qual ele não apresenta uma resposta definitiva. As próprias contradições estético-políticas presentes em seus filmes resumem o dilema da arte política contemporânea de

²⁶ GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 69.

²⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

²⁸ DANDANEAU, Steven P. *A town abandoned: Flint Michigan confronts deindustrialization*. Albany: State University of New York Press, 1996, p. 126. [Tradução nossa].

²⁹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, op. cit., p. 124.

encontrar uma linguagem capaz de traduzir a experiência da luta de classes de maneira legítima (em relação ao assunto) e eficaz (em relação a seu público).

A batalha cultural e política na qual Moore está inserido envolve a busca da representação da classe trabalhadora para essa própria classe, num momento histórico de, simultaneamente, crise do Capital e fragmentação política da classe trabalhadora. Ao constatar que existe uma crise de representação da classe trabalhadora, o cinema político de Moore tentará recapturar o conceito de classe de maneiras diversas. Ademais, no momento histórico atual existe a sensação de que as relações sociais precisam ser modificadas, mas não há um modelo alternativo concreto como referência. Moore, assim como qualquer artista político contemporâneo, deve lidar com a crise das utopias reformistas e, portanto, encontra-se numa encruzilhada, incapaz de mapear respostas concretas para o futuro. Nem caberia necessariamente à arte tal papel, uma vez que as respostas se encontram na própria vida social.

Todavia, o cinema político muitas vezes tem um projeto maior do que a representação do Zeigeist, fazendo tentativas de intervenção social e de busca por horizontes utópicos. O próprio método de Michael Moore, ao unir fragmentos de experiências da classe trabalhadora, e costurá-las numa narrativa que compõe uma tradição, acaba por construir um discurso que adere ao ponto de vista dos trabalhadores, mapeando uma possibilidade de representação que revela a importância do cineasta como representante das contradições socioeconômicas e, principalmente, como instrumento de luta para a modificação dessa ordem.

Concluimos este artigo argumentando que a obra de Moore, como um todo, faz parte de uma constelação de lutas ideológicas cujo objetivo é resistir à lógica do Capital. Obviamente, não podemos considerar sua obra revolucionária, simplesmente devido ao fato de ser fruto de seu momento histórico, que ainda não vislumbra um horizonte de ruptura radical. O fato de existir apenas uma estrela, “o” Michael Moore, e não centenas deles espalhados pelo país, já aponta para a não existência de uma cultura de fato democrática e progressista nos moldes revolucionários. Todavia, a própria existência e sucesso de público de um cineasta como esse já são provas de que atualmente existem projetos dissidentes que apontam para a classe trabalhadora como um sujeito histórico em formação. Assim, o fenômeno Michael Moore funciona como uma espécie de termômetro da movimentação política e cultural norte-americana; se sua obra não é revolucionária, é definitivamente fruto progressista da história dos Estados Unidos e de seus avanços e limites.

*Recebido em: 18 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de fevereiro de 2016*

COMO-VER: UM CINEMA DE PALAVRAS NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO

Marleide Anchieta de Lima
UFF

RESUMO: O artigo se propõe a apresentar uma análise da dinâmica cinematográfica presente na escrita de Manuel Gusmão — poeta e ensaísta literário português —, e de seu trabalho com a sonoridade, com os movimentos, com o jogo de luzes e sombras a *co-mover* a materialidade verbo-visual dos poemas. Nesse sentido, desenvolvem-se reflexões acerca de uma teorização da imagem e de uma ética do olhar oriundas dos próprios procedimentos imagéticos que se estabelecem no lirismo crítico do referido poeta, no âmbito da poesia portuguesa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea. Manuel Gusmão. Cinema.

HOW TO SEE: A CINEMA OF WORDS IN MANUEL GUSMÃO'S POETRY

ABSTRACT: The article aims to present an analysis of the cinematographic dynamics of Manuel Gusmão's writing — a Portuguese poet and literary essayist — and of his work with sonority, with movements, and with the game of light and shadow in *co-moving* the verb-visual materiality of the poems. In this sense, some reflections are developed on a theorization of the image and an ethics of looking arising from the imagistic procedures established in the critical lyricism of the mentioned poet, in the scope of the Portuguese contemporary poetry.

KEYWORDS: Portuguese Contemporary Poetry. Manuel Gusmão. Cinema.

Marleide Anchieta de Lima é colaboradora do NEPA (Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana - UFF)

COMO-VER: UM CINEMA DE PALAVRAS NA POESIA DE MANUEL GUSMÃO

Marleide Anchieta de Lima

*O filme é a preto e branco como as formas e as cores destas
letras que não cessam.*

Manuel Gusmão, *Mapas/ o assombro da sombra*, p. 37.

Em *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, obra publicada em 1990, o poeta e crítico Manuel Gusmão¹ ressalta: “a escrita mastiga tritura as coisas do filme [...]”². Os verbos “mastigar” e “triturar” associam-se à ideia de alimentação. Contudo, trata-se de uma refeição inusitada. A escrita, sujeito dessa oração, tem como objeto “as coisas do filme”. De forma semelhante aos rituais antropofágicos, as palavras parecem absorver simbolicamente o valor e a força da outra linguagem, à medida que se apropriam das peculiaridades do processo fílmico.³ Este, ao ser ingerido pela poesia, é deglutido, movimentado e reinventado de acordo com o novo sistema sógnico. Compondo um cinema próprio [o “cinema de palavras”], segundo aponta Herberto Helder, elas [as palavras] formam um novo corpo com outras “possibilidades/ de respiração

¹ Manuel Gusmão, conhecido principalmente por seu trabalho ensaístico, publicou seu primeiro livro de poesia em 1990 — *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* —, embora algumas seções que o compõem tenham sido escritas desde 1971, dando-nos a ver um trabalho gradativo e contínuo, em que o tempo é elemento fulcral para sua constituição. Por esse motivo, sua obra é considerada tardia por alguns críticos, o que o leva a se posicionar de modo distinto de seus contemporâneos de publicação, na medida em que busca na palavra poética sua presença resistente e insistente, a “esperança que sobrevive a todos os desastres.” (GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 24). Gusmão é um intelectual dinâmico. É militante do PCP (Partido Comunista Português), foi professor na Universidade Clássica de Lisboa, ator, escreveu o libreto da ópera de António Pinho Vargas — *Os dias levantados* —, encenada no Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa), em abril de 1998, e o argumento do filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), trabalho cinematográfico dirigido por Margarida Gil.

² Idem, *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p. 58.

³ O crítico Jorge Fernandes da Silveira, durante debate realizado no V SAPPIL (V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras/UFF), no dia 03 de novembro de 2014, defendeu a ideia de que vivemos em tempos de imagofagia. Tal proposta, que citamos de anotação rápida, conduziu-nos a pensar, por um lado, na excessiva visualidade contemporânea; e por outro, em termos de poesia portuguesa, na sua recorrente relação com as artes visuais e no tratamento cada vez mais imagético de suas questões.

digestão dilatação movimentação [...]”⁴ e “[...] se reportam/ a um novo universo ao qual é possível assistir [...]”⁵ de forma interativa. Desse modo, as duas artes — cinema e poesia — entrecruzam-se e buscam ultrapassar os limites entre o verbal e o visual.

Sabemos que, no cinema, a imagem é considerada um indispensável elemento de linguagem, ou seja, ela é o item fulcral para compor um filme e desencadear uma significação. Daí surge seu trabalho com as imagens em movimento, dispostas em vinte e quatro fotogramas por segundo⁶ e capazes de desestabilizar nossas noções de tempo e de espaço. O cineasta com seus procedimentos e sua equipe, tal como o poeta e seus instrumentos de escrita, exprime com os recursos imagéticos aquilo que a poesia expressa com as palavras. No entanto, a imagem é uma forma de interlocução entre essas duas manifestações artísticas. Rosa Maria Martelo, no artigo “Quando a poesia vai ao cinema”, cita o ensaio de Tynianov em *Poetika Kino*, a fim de explicitar os pontos de encontro dessas artes aparentemente díspares:

[...] Os quadros alternam da mesma maneira que um verso sucede a outro, ou uma unidade métrica a outra, sobre uma fronteira precisa. O cinema desenvolve-se por saltos de um a outro quadro, tal como a poesia de um verso a outro verso. Por estranho que possa parecer, se quisermos estabelecer uma analogia entre cinema e as artes do verbo, a única relação legítima será não entre cinema e prosa, mas entre o cinema e a poesia.⁷

Os versos, ou melhor, as linhas do poema, no ato de revirar, de desdobrar e de revolver palavras com cesuras, *enjambements*, entre outros recursos, assemelham-se aos planos que, através de cortes, descontinuidades, fusões, reorganização, constroem sentidos nos “saltos de um a outro quadro”⁸. A

⁴ HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 274.

⁵ *Ibidem*, p. 274.

⁶ De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, “de uma forma geral e desde a standardização do cinema sonoro, existem 24 fotogramas por cada segundo de filme.” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2008, p. 117). Assim, conclui-se que esta é a velocidade padrão para se criarem os efeitos imagéticos da arte cinematográfica, sofrendo alterações apenas quando se produz o *slow motion* (estratégia de se filmar com mais fotogramas por segundo, criando um efeito de lentidão) e o *fast motion* (o emprego de uma quantidade menor de fotogramas por segundo para nos possibilitar a visualização de cenas mais rápidas).

⁷ TYNIANOV, Yury apud MARTELO, Rosa Maria. *Quando a poesia vai ao cinema*. Relâmpago, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n. 23, p. 180, 2008.

⁸ *Ibidem*, p. 180.

alternância na montagem de planos ou de versos resulta naquilo que é fascínio para as artes em questão, ou seja, a projeção de imagens. Tal processo compositivo mostra-nos que poesia e cinema investem no imaginário e na dinamicidade da visão. Não à toa, o título do ensaio de Tynianov é “A poética do cinema” — *Poetika Kino* —, algo que posteriormente Pasolini valorizaria no seu “Cinema de poesia”. Segundo Robert Stam, o cinema, enquanto arte, na visão dos formalistas russos — entre eles, o autor destaca o nome de Chklovski —, aproxima-se da literatura (e sobretudo da poesia), porque, de algum modo, causa estranhamento e desfamiliarização — *ostranemie* —, “intensifica a percepção e provoca curto-circuito nas respostas automatizadas”⁹, ou seja, os processos cinematográficos desautomatizam nossa maneira de perceber a arte e de conceber o estético ao “destruir as incrustações da percepção costumeira e rotinizada”.¹⁰

Quando Pasolini estabelece uma aproximação entre cinema e poesia, ele propõe ressaltar os traços lírico-subjetivos no trabalho fílmico como forma de contraposição à produtividade seriada do sistema industrial. Conforme menciona Adalberto Müller, em “O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade”, “pensar a poesia no cinema, o cinema de poesia, ou ainda o cinema e a poesia conjuntamente poderia ser, portanto, uma forma de humanizar o cinema, retirá-lo da sua prisão tecnológica.”¹¹ Partindo dessa concepção, as relações entre as duas artes estariam também na con-versão do olho mecânico das câmeras cinematográficas num olhar humano, sugestivo e livre de limites maquínicos, capaz de oferecer outro tratamento à articulação das imagens. Teríamos, dessa maneira, um olhar-câmera movido pela ação sensível de um cineasta/poeta que comporia outra lógica imagética com diferentes estruturas de sentido.

Embora o termo “cinema de poesia” tenha se consolidado em 1966, a partir da palestra de Pasolini no Festival de Pesaro, na Itália, a crítica brasileira Maria Esther Maciel recorda-nos de que, na década de 1920, Jean Epstein reconhecia traços poéticos em alguns recursos cinematográficos como, por

⁹ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 4. ed. São Paulo: Papyrus, 2003, p. 65.

¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹¹ MÜLLER, Adalberto. O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade. In: MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 209.

exemplo, a fotogenia¹², a câmera lenta e o *close-up*, procedimentos que apostavam no caráter plástico e rítmico das imagens e, conseqüentemente, alteravam a percepção dos espectadores. Acerca disso, comenta a autora:

Epstein valorizou as noções de fotogenia e de ritmo, considerando que tanto a plasticidade quanto os movimentos de câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.¹³

A visão de Epstein demonstra sua necessidade de extrair da máquina fílmica sua capacidade criadora, o que não se dá a ver facilmente, isto é, aquilo que estaria no âmbito dos mistérios, do inefável e do onírico. Tal máquina seria “inteligente” e “animista”, porque, consciente dos mecanismos de invenção, daria alma ao que se projeta no écran, proporia dimensões afetivas e (ir)racionais para o mundo, diferenciando-o daquele em que vivemos.

Isso, de algum modo, envia-nos a uma conferência proferida no México, em 1958, na qual Luís Buñuel assinalava que a sétima arte deveria explorar sua potencialidade, tal qual a poesia ao se valer dos desvios, da quebra da linearidade, de imagens inusitadas e da livre expressão. Para o realizador espanhol, um cinema de caráter poético seria aquele “no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade.”¹⁴ Anos antes, em 1929, o cineasta em parceria com Salvador Dalí já havia

¹² Jacques Aumont e Michel Marie, no já referido dicionário, explicam que o termo “fotogenia” surgiu em 1851 e foi empregado para “designar os objectos que ‘produzem’ (na verdade, refletem) uma impressão na chapa fotográfica” (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit, p. 116). Com o desenvolvimento do cinema, o termo adquiriu novas significações. De acordo com o crítico português João Mário Grilo, a ideia de fotogenia no cinema, inicialmente desenvolvida pelo francês Louis Delluc, adquiriu outras nuances com Epstein. Ele a compreendeu como traço essencial para o cinema, porque está ligada intimamente tanto ao movimento quanto ao grande plano (posição da câmera muito próxima ao objeto filmado). Tal ideia, portanto, não seria apenas um simples jogo entre luz e movimento ou um efeito fotográfico, mas a captação de outra dimensão daquilo que se focaliza, já que “não se trata de fotografar factos exteriores, mas de jogar com a luz para obter determinados estados de alma” (GRILLO, João Mário. *O livro das imagens*. Coimbra: Minerva Coimbra, 2007, p. 49).

¹³ MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 71.

¹⁴ BUÑUEL, Luís apud *ibidem*, p.71.

exercitado essa poeticidade nas imagens desconexas e inquietantes de *Un chien andalou* [Um cão andaluz]. A referida curta-metragem, marcada pelo experimentalismo surrealista, segue uma lógica inconsciente e onírica, o que desestabiliza as expectativas daqueles acostumados à estruturação do cinema inserido na indústria cultural.

Por outro lado, Adalberto Müller¹⁵, no já mencionado ensaio, alerta-nos para o fato de que Buñuel, ao falar em “liberdade das imagens”, mantém “uma espécie de aura indefinível em torno da palavra *poesia*”¹⁶. Com base nesse pressuposto, o crítico brasileiro acredita que, nas reflexões de Pasolini, está o desenvolvimento de uma noção poética do cinema, já que o diretor italiano problematizava as especificidades de ambas as artes, sem lhes atribuir uma transcendência estética, sem aceitar “as regras do jogo (nem do literário, nem do cinematográfico, nem do político, nem do moral)”¹⁷. Se o cinema é, para o cineasta italiano, entendido como “a língua escrita da realidade”, o que ele questiona é até que ponto essa arte pode se “constituir de fato um modelo adequado para se pensar a realidade”, a qual “definiu como um ‘plano-sequência infinito’.”¹⁸ Por esse viés, pensar um “cinema de poesia” significa investir em processos que interrompam esse plano-sequência¹⁹, ou seja, valorizar a montagem, a fim de “acentuar ainda mais a subjetividade na narrativa”²⁰. Pasolini, desse modo, prioriza certa estilística, certa técnica, que não abdica da narratividade, marca inegável do cinema, mas opta por uma “técnica narrativa de poesia”²¹. Com isso, o cineasta vale-se de uma possível “língua da poesia”²²,

¹⁵ Para conhecer melhor o andamento histórico da proposta de poesia no cinema, recomendamos a leitura de: MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004 e MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

¹⁶ MÜLLER, Adalberto. O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade, op. cit., p. 212.

¹⁷ Ibidem, p. 212.

¹⁸ Ibidem, p. 212.

¹⁹ Plano-sequência, *grosso modo*, seria o registro de uma ação contínua sem cortes. Através dessa técnica, a câmera realiza um movimento sequencial em apenas um plano. Muitos cineastas acreditavam que, com tal recurso, se transmitia mais realismo à cena. Contudo, Jacques Aumont e Michel Marie avisam-nos que o plano-sequência não está atrelado apenas à duração, mas a uma articulação “para representar o equivalente a uma sequência”. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit., p. 198).

²⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinéma*. *Cahiers du Cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 110.

²¹ Idem, p. 110.

²² Sobre a construção de uma “língua de poesia”, Pasolini elucida: “A formação de uma ‘língua de poesia cinematográfica’ implica, por conseguinte, a possibilidade de criar pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de

ou melhor, daquela “onde se sente a câmera, como na poesia se podem sentir imediatamente os elementos gramaticais da função poética; na língua da prosa, não sentimos a câmera, a presença do autor e seu estilo não são aparentes”.²³ Trata-se, portanto, de inventar suas próprias imagens, de metaforizá-las, e, assim, desautomatizar o uso comum e prosaico da câmera e de seus produtos imagéticos.

Contudo, não são apenas os cineastas que buscam o diálogo entre essas duas manifestações artísticas, observamos que a literatura cada vez mais encontra algum viés de comunicação com a atividade fílmica. O papel ativo do olhar associado à imagética que mentalmente criamos provoca em muitos poetas, entre eles Manuel Gusmão, uma necessidade estética de incorporar os suportes artísticos da linguagem cinematográfica aos recursos estilísticos da poesia. Talvez esta seja uma das razões que levou Ruy Belo, poeta português, a afirmar que “o cinema [o] ensinou a ver”.²⁴

Assim, Ruy Belo enuncia dois aspectos dessa aprendizagem: o enquadramento do olhar obtido por representação de planos ou sequências fílmicas; e a maneira como a escrita se vale de uma visão cinematográfica na elaboração do poema. Quanto a isso, o poeta Herberto Helder também corrobora o pensamento beliano, sinalizando a cumplicidade entre poesia e cinema:

A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!²⁵

“Modos esferográficos” nos remetem à escrita, ou melhor, à esfera localizada na ponta da caneta e que, ao girar, transfere a tinta para o papel e compõe a imagem verbal através de letra a letra, palavra a palavra, frase a

arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será pelo uso do pretexto da “subjetiva indireta livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo.” (PASOLINI, Pier Paolo. *Écrits sur le cinema*, op. cit., p. 151). O emprego da câmera como uma “subjetiva indireta livre” pressupõe um jogo entre o ponto de vista do cineasta e do personagem, ou seja, nesse caso, o filme trabalha de forma objetiva, enxergando o fora do personagem e, ao mesmo tempo, de modo subjetivo, com o olhar do interior do personagem para seu mundo. Tudo isso de maneira sutil, sem que se necessite pronunciar qualquer palavra na cena.

²³ PASOLINI apud SITI, Walter; ZABAGLI, Franco. *Pasolini per il cinema*. Milão: Mondadori, 1965, p. 25.

²⁴ BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 188.

²⁵ HELDER, Herberto. *Cinemas. Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 7, out. 1998.

frase. Eles sugerem o movimento, o deslize dos traços pigmentados pela superfície onde se escreve. Da mesma maneira, lembram-nos dos modos cinematográficos de mobilizar plano a plano, fotograma a fotograma, redigindo visualmente o que é projetado no écran. Esses modos de transposição do fílmico para o registro poético, “de fazer e celebrar” a linguagem são, de forma similar, cultivados por Manuel Gusmão ao convocar o cinema tanto no plano temático e vocabular quanto no plano estrutural de seus poemas. Sua obra apresenta-se como um ato dinâmico, em que palavras e imagens deslocam-se incessantemente: “A teia que as mãos inventam sobre as teclas é uma página/ páginas que se vão voltando como um sistema de portas/ de corredores que abrem sobre corredores na água.”²⁶

O poeta, através de produtivo diálogo entre poesia e cinema, desenvolve novas formas de olhar e pensar o mundo. Aliás, os efeitos de processos fílmicos em seu projeto poético ativam outras possibilidades de configuração da imagem, levando em conta as “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades”²⁷ no trânsito de filmes para poemas.

A relação com a linguagem cinematográfica é tão significativa na escrita de Gusmão, que notamos, no âmbito vocabular, certa apropriação de um léxico específico da sétima arte. Percebemos, por exemplo, nos seus oito livros²⁸, que a palavra “filme” aparece cinquenta e cinco vezes; “écran”, quarenta vezes; “cinema”, vinte vezes; além de “plano”, “cena”, “câmera”, entre outras que apontam tal relação já nas escolhas lexicais do poeta. Além disso, em diversas passagens poemáticas, deparamo-nos com menções ao discurso fílmico: “Entra na sala escura e a sua entrada projecta de novo”²⁹; “é o cinema da noite/ a iridescência do mundo acendendo-se no plasma”³⁰; “Ou será então a imagem submersa de um filme a preto e branco”³¹.

É válido destacar que, em 1948, o francês Alexandre Astruc, no ensaio “L’Écran Français”, propôs o conceito de *caméra-stylo* — de uma “câmera-

²⁶ GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o assombro a sombra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 34.

²⁷ HELDER, Herberto. *Cinemas*, op. cit., p. 8.

²⁸ Não está incluída em nosso levantamento a obra mais recente do autor — *Contra todas as evidências: poemas reunidos I* —, publicada em 2013, por se tratar da reunião integral de seus dois primeiros livros, a saber: *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo* (1990) e *Mapas/ o assombro a sombra* (1996).

²⁹ GUSMÃO, Manuel. *Migrações do fogo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 17.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

³¹ *Ibidem*, p. 52.

caneta” —, defendendo a ideia de uma política autoral no cinema, de modo que o cineasta utilizasse a câmera como o escritor utiliza inventiva e subjetivamente sua caneta. Enfatizando a arte de filmar e o potencial criativo do artista, Astruc defendia que:

Depois de ter sido, sucessivamente, uma atracção de feira, um divertimento análogo ao teatro ligeiro, ou um meio de conservar as imagens da época, o cinema torna-se uma linguagem. Uma linguagem quer dizer uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões tal como acontece hoje com o ensaio ou com o romance. É por isso que chamo a esta nova idade do cinema a idade da câmara-caneta.³²

Manuel Gusmão, de maneira quase análoga a Astruc, acredita que o poeta deve fazer de seu objeto de escrita uma câmera a explorar planos, *raccord*, montagem, pontos de vista e efeitos fílmicos. Mas a opção do poeta pela caneta-câmera não significa uma “valorização romântica e apolítica do gênio autoral”³³, haja vista a convocação de vozes para sua poesia, a aposta numa constelação temporal³⁴ e a valorização de uma ética e de uma abertura discursiva.

Sabemos que o pensamento de Astruc foi o ponto de partida para o desenvolvimento das concepções estéticas e políticas da Nouvelle Vague, sobretudo nos anos sessenta do século XX, em França. Seus protagonistas — nomes, por exemplo, como o de François Truffaut e Jean-Luc Godard — eram jovens críticos que já desenvolviam suas perspectivas críticas nos famosos *Cahiers de cinéma*. A ideia de “cinema de autor”³⁵, discutida por esses cineas-

³² ASTRUC, Alexandre apud AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*, op. cit., p. 44.

³³ STAM, Robert, *Introdução à teoria do cinema*, op. cit., p. 111.

³⁴ A noção de *constelação temporal* é um dos elementos conceituais do ensaísmo de Manuel Gusmão que aponta seus anseios teóricos em relação à crítica em língua portuguesa acerca do lirismo. Sobre este conceito, explica o crítico: “Na figuração de um ‘tempo constelado’, o que procuro pensar é a coalescência de vários tempos numa dada unidade de tempo. É certo que essa figura implica uma espacialização do tempo; mas o que se pode esperar dela é que a violenta compressão dos tempos que a produz seja tão intensa que torne evidente o seu outro necessário, a temporalização do espaço.” (GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, op. cit., p. 546).

³⁵ Neste artigo, optamos por não discutir com pormenores a questão do “cinema de autor”, uma vez que isso implicaria destrinchar o conceito de autor tanto para a literatura quanto para o cinema, algo que não constitui o foco de nossa proposta. Sobre “cinema de autor”, conferir: PRÉDAL, RENÉ. *Le cinéma d’auteur, une vieille lune?* Paris: Éditions du Cerf, 2001 e OLIVEIRA, Luís Miguel. *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

tas franceses, surgia, de certa forma, como reação ao processo de industrialização do cinema, às propostas de superproduções e de transformação do trabalho fílmico em mero produto de consumo. Não há dúvidas de que, imersos num contexto de ebulições artísticas e epistemológicas dos anos sessenta, eles desejavam fazer do cinema um novo meio de expressão, uma forma de arte, em que os filmes fossem valorizados na sua materialidade, na sua construção, enquanto elemento sensível e cognitivo e, por conseguinte, reiterasse a expressividade idiossincrásica e a assinatura autoral do cineasta.

Não podemos negar que o diretor, através de suas escolhas e de sua percepção, imprime nos filmes a força de seu estilo e um olhar ético-político. Geralmente, por apostar no caráter artístico do cinema, ele é consciente de que as imagens fílmicas se originam de manipulação técnica e que, por meio delas, joga com o não convencional, com o imprevisível, com o desequilíbrio de nossas instâncias perceptivas. Desse modo, registra sua particularidade, seus olhos de diretor-autor. Por outro lado, seria ingênuo não apontar que ele é um sujeito coletivamente construído e, no processo cinematográfico, há o envolvimento de muitas pessoas, inclusive do espectador. Além disso, várias tendências teórico-críticas³⁶ nos mostraram os equívocos de se tornar absoluto o papel do autor e de enfatizar um subjetivismo individualista.

Em tempos como o nosso, de gênios não originais³⁷, Gusmão compreende que a poesia é escrita por várias mãos. Para ele, escrever e ler são ações que movem nossa “alteridade histórica”³⁸. Esta, por sua vez, está na nossa constituição subjetiva e não nos deixa esquecer de que somos com os outros, ainda que na assimetria, na diferença e na heterogeneidade. Por esse motivo, o gesto de escrita convoca “as palavras dos outros”³⁹, pois ele traz em si uma língua dinâmica e antropofágica, um “sistema de ecos”⁴⁰, um espaço de interlocução a romper o silêncio. Mais do que a eleição de vozes autorais do cinema, Gusmão evoca imagens que o co-movem e o ajudam a construir sua

³⁶ Entre as tendências teórico-críticas, poderíamos citar o Estruturalismo, a Semiótica, a Análise do Discurso, a Estética da Recepção, entre outras.

³⁷ A expressão aqui empregada é uma apropriação do título do livro da ensaísta norte-americana Marjorie Perloff – *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013).

³⁸ *Ibidem*, p. 186.

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 137.

⁴⁰ GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, op. cit., p. 14.

ética do olhar. Sendo assim, a imagética cinematográfica torna-se também, para o poeta, uma metáfora da memória afetiva que o leva a (re)visitar a filmografia de Orson Welles, Wong Kar-Wai, Kurosawa, Dreyer, Jean Vigo, Margarida Gil, João César Monteiro, Teresa Vilaverde e outros. Acreditamos que ele busque no cinema sua força narrativa, a relação espaço-tempo e as técnicas visuais que enriquecem seu trabalho poético. A respeito de sua atração pela arte cinematográfica, comenta Gusmão:

De facto, o cinema atrai-me. [...] Essa sala [de cinema] que implica ainda a máquina de projectar, projecção do filme que nos dá a impressão de um feixe de luz que atravessa a escuridão para iluminar e imobilizar, no écran, aquilo que é essencialmente tempo e movimento. A escuridão da sala (um dos sentidos da noite e, nesse caso, as imagens são literalmente os astros ou os corpos celestes e terrestres) protege-nos a solidão individual num quadro que pode ser de centenas ou de 20 espectadores. E ainda não falei [...] das filmagens (e dos processos físico-químicos, mecânicos e ópticos da formação das imagens), da mesa de montagem e da pós-produção. O cinema é uma forma admirável da objectivação artística da nossa vida mental e psíquica.⁴¹

A valorização de uma arte que é “essencialmente tempo e movimento”⁴² conduz o poeta a transpor para sua escrita um processamento verbo-visual que expresse essas duas instâncias — a cinética e a temporal. Se o cinema é, para o poeta, “técnica alucinatória, arte da metamorfose”⁴³, a escrita torna-se também algo metamórfico, “insurreição cíclica da vida orgânica”⁴⁴ e uma espécie de teorização da composição imagética. No entanto, quando falamos de teorização, não nos referimos à defesa de perspectivas cristalizadas, mas da noção de teoria enquanto ato de contemplar, de um saber olhar, de “um ver que inventa meios para ver melhor”⁴⁵, de movimentar os ângulos de visão, ou nas palavras do poeta-ensaísta, “por ‘isto’ [teoria] entendo os procedimentos de um poema — os *gestos* e as *figurações* de poética — através

⁴¹ Idem apud MESQUITA, Rosa Maria B. da C. Leite de. *O Cinema do Tempo em Migrações do Fogo, de Manuel Gusmão*. Porto, 2007, 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2007, p. 159.

⁴² Ibidem, p. 159.

⁴³ Ibidem, p. 159.

⁴⁴ GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Editorial Avante!, 2011, p. 39.

⁴⁵ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 78.

dos quais a poesia se pensa a si mesma e nesse movimento implica (suscita e desafia) inescapavelmente a (sua) teoria.”⁴⁶

Seguindo essa linha de análise, utilizamos a expressão “obsessões processuais”, empregada por Ida Alves no artigo “*O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos*”⁴⁷, referente ao escritor Carlos de Oliveira, com o intuito de sublinhar que, também na poética de Gusmão⁴⁸, a visão teórica se dá por essas obsessões pela estruturação da imagem num diálogo com as técnicas cinematográficas, fazendo da mesa de montagem um local para irromper a visualidade na página em branco: “Desdobras então os mapas do incêndio sobre a mesa da noite:/ tocas com os dedos uma letra que se repete e difere e/ abre no mundo uma passagem por onde o mundo passa.”⁴⁹ Aliás, em vários poemas, Gusmão faz referência à mesa, que muitas vezes sugere metonimicamente o processo de montagem: “[...] se à mesa se concede o seu comando simples e atento, ver-se-á que a própria escrita se regulariza, a letra, as letras, a palavra, a frase, as frases, ganham precisão, enganosa embora, [...]”⁵⁰ No excerto citado, a conjunção “se”, de forma hipotética, apresenta-nos uma condição para que a escrita se organize, ou seja, tem-se a proposta de transformar o objeto em sujeito do trabalho, concedendo-lhe “comando simples e atento” e a potência sobre o ato escritural. Atenção e simplicidade são requisitos solicitados a esse objeto antropomorfizado que, com rigor técnico, agrupa e reordena fragmento a fragmento como se estivesse a montar os planos de uma composição fílmica. A própria estruturação sequencial e gradativa dos substantivos, cujo campo semântico é do âmbito textual, — “[...] a letra, as letras, a palavra, a frase, as frases, [...]” —, marcada pelo corte das vírgulas, aponta-nos um encadeamento gráfico e imagético, ajustado num processo de *fade in* (aparecimento gradual dos planos). Se o resultado é “a precisão” do registro escrito, o poeta nos avisa: “enganosa embora”. Certamente, porque as imagens por ele criadas assumem outra lógica, a da “descontinuidade

⁴⁶ GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, op. cit., p. 40.

⁴⁷ ALVES, Ida. *O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos*. Pessoa – Revista de Ideias, Lisboa, Casa Fernando Pessoa, p. 141, set. 2011.

⁴⁸ Convém lembrar que Gusmão é leitor atento e crítico das obras de Carlos de Oliveira. Não à toa, um dos seus livros ensaísticos — *Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem* — é dedicado ao estudo minucioso do romance *Finisterra, Paisagem e Povoamento*, do referido autor.

⁴⁹ GUSMÃO, Manuel. *Mapas/ o assombro a sombra*, op. cit., p. 33.

⁵⁰ Idem, *Dois sóis, a rosa – a arquitetura do mundo*, op. cit., p. 77.

vertiginosa”, que faz a mesa experimentar a contradição “entre sua forma fixa e o movimento infinito (das coisas)”⁵¹. Na montagem poemática, as relações entre letras, frases, versos propiciam àqueles que leem e escrevem um repertório de imagens que fluem e transitam pelo pensamento. Com base nessa mobilização e vivacidade visual a mesclar o poético e o fílmico, expressa o crítico Fernando Pinto do Amaral:

Isto quer dizer que também a poesia pode ser uma forma de cinema, ou seja, um movimento das imagens — um cinema cujas sequências podem mover-se a um ritmo mais sereno, num encadeamento compassado, próximo dos objetos que reflectem [...] ou, pelo contrário, acelerar-se até atingirem a velocidade da luz, como se a própria memória se estilhaçasse e assim criasse novos transes, cegos escotomas ou curto-circuitos perceptivos.⁵²

Entender a poesia como “uma forma de cinema” é, para Gusmão, visualizar nas palavras sua potencialidade imagética, sua condição móvel e alucinatória, seu processamento rítmico a ultrapassar os limites espaciotemporais. Isso porque, segundo ele, ao focalizar um écran, o filme também o ensina a ver, aproximando-se da poesia ao redigir “[...] uma cena com as letras as figuras as imagens [...]”.⁵³ Decerto, por esse motivo, em *Da república e das gentes* (2011), afirma que é possível comparar o cinematógrafo ao livro, visto que é “o livro dos que não sabem ler:/ livro maravilhosamente emocionante/ e sugestivo.”⁵⁴ Livro de imagens que dá a ver “o conhecimento súbito do mundo,/ com suas civilizações e os seus fenômenos.”⁵⁵

Nas estratégias de visualidade empregadas por Gusmão, nota-se seu olhar cuidadoso para o modo como o cinema capta, mobiliza e percebe as imagens. Através de caracteres em itálico ou de versos entre aspas, por exemplo, o poeta cita planos de diferentes filmes que se misturam e se reinventam através da escrita poemática. Em outras situações, compõe poemas como se estivesse a nos apresentar um roteiro cinematográfico: “[...] como se/ ligeiramente inclinada, a custo, começasses a surgir do lado direito do écran, ou estivesse antes ao centro, em grande plano, com o olhar velado ou mesmo cega;

⁵¹ Ibidem, p. 76.

⁵² AMARAL, Fernando Pinto do. Imagens em movimento. *Relâmpago*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n. 23, p. 67, out. 2008.

⁵³ GUSMÃO, Manuel. *Teatros do tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, p. 91.

⁵⁴ GUSMÃO, Manuel; MELO, Jorge Silva. *Da República e das gentes*. Lisboa: Bicho do Mato, 2011, p. 20.

⁵⁵ Ibidem, p. 20.

[...]”⁵⁶ Novamente, empregando um índice de ficcionalização — “como se” —, o poeta abre uma possibilidade visual, em que as técnicas de filmagem direcionam os nossos olhos para a cena imaginada. Verifica-se, de início, o ângulo da visão descentralizado, numa posição diagonal — “ligeiramente inclinada” —, os efeitos de transição lenta sugeridos pelas expressões “a custo” e “começassem a surgir” e uma espécie de *travelling* lateral para a direita que nos faz acompanhar o movimento do personagem — “do lado direito do écran”. Em seguida, deparamo-nos com nova hipótese, indicada pelo uso da conjunção alternativa e do verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo — “ou estivessem” —, isto é, a da centralização da imagem num ângulo frontal e em grande plano (enquadramento fechado, um *close-up* no rosto do personagem) — “antes ao centro, em grande plano”. Em momento posterior, temos a impressão de que o poeta-cineasta empregou um plano detalhe para salientar “o olhar velado” ou a cegueira daquela que é filmada. De certo modo, a sugestão de afastamento ou de aproximação do olhar permite-nos adentrar os traços subjetivos da figura fílmica que está em cena. Vejamos esses versos do poema “CODA”, de *Teatros do tempo* (2001):

[...]

Quando chega ao fim do écran, à direita, o plano muda;
 e ela vem agora em sentido contrário escandindo as luzes
 do inverno numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade
 onde nunca estiveste. [...]

O plano muda outra vez. Ela reaparece vinda da direita; vem
 Andante; transporta consigo a luz e a sombra intermitentes;
 [ela⁵⁷

Os versos mencionados apropriam-se do léxico cinematográfico, o que, de acordo com Rosa Maria Martelo, “constitui uma renovação da linguagem poética”.⁵⁸ Essa apropriação, conforme já indicamos, é recorrente na escrita poemática de Manuel Gusmão. Além disso, mais uma vez, a perspectiva fílmica constrói a visualidade do poema. De antemão, percebe-se que há uma espacialização temporal elaborada por meio da combinação de advérbios de tempo com expressões e verbos de mobilização espacial — “Quando chega ao

⁵⁶ GUSMÃO, Manuel. *Dois sóis, a rosa – a arquitectura do mundo*, op. cit., p. 49.

⁵⁷ Idem. *Teatros do tempo*, op. cit., p. 34-35.

⁵⁸ MARTELO, Rosa Maria. Quando a poesia vai ao cinema, op. cit., p. 186.

fim do écran [...]; “[...] ela vem agora em sentido contrário [...]”. Na esteira das técnicas do cinema, encontra-se no poema a sugestão de *travelling* lateral — “à direita”; “Ela reaparece vinda da direita; [...]” —, da montagem da cena a partir do contracampo⁵⁹ — “em sentido contrário” —, da projeção luminosa — “escandindo as luzes”; “[...] transporta consigo a luz e a sombra intermitentes; [...]” —, dos *raccords*⁶⁰ — “[...] o plano muda;”; “O plano muda outra vez.” —, do plano-sequência sinalizado nos versos pelo *enjambement* — “[...] e ela vem agora em sentido contrário escandindo as luzes/ do inverno numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade/ onde nunca estiveste.” —, do plano geral (com ângulo aberto para expor o cenário) — “numa rua nocturna dos subúrbios de uma cidade” —, do primeiro plano (o *close-up*), no qual a câmera enquadra, de forma aproximada, o personagem — ‘[ela;’ [...]”.

A maneira cinematográfica de olhar, sem dúvida, é perceptível na construção dos poemas. O COMO-VER do cinema é assimilado pelo poeta com um fascínio inegável. Desse modo, as imagens e os procedimentos oriundos dessa arte são absorvidos pelos “olhos que mastigam”⁶¹, incorporando-se à materialidade poética de Gusmão.

Recebido em: 21 de julho de 2015
 Aceito em: 23 de fevereiro de 2016

⁵⁹ De acordo com Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin, em *A gramática do cinema*, “o campo é um plano visto segundo uma primeira direção e o contracampo é um segundo visto na direção oposta”. (BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2011, p. 58). Então, na montagem cinematográfica, o contracampo nos oferece um ponto de vista inverso ao plano precedente, criando uma continuidade visual a partir de imagens que podem ser completamente descontínuas. Trata-se de uma estratégia dos cineastas para provocar em nossos olhos a ilusão de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico.

⁶⁰ Os *raccords* correspondem às articulações entre os planos no processo de montagem fílmica. No livro *Compreender o cinema e as imagens*, René Gardies explica que “os *raccords* eram os elos que permitiam atenuar os efeitos de corte entre planos ou conferir-lhes um sentido particular. Mas são também formas que marcam o ritmo das passagens entre planos e que dão ao filme a sua pontuação.” (GARDIES, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2007, p. 45).

⁶¹ BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 296.

LITERATURA E CINEMA CONTRACENAM NO JOGO DA VIDA

José Luiz Matias
DOM BOSCO

RESUMO: O artigo objetiva abordar as inter-relações entre o texto literário e a obra cinematográfica, tomando por base o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, e a transmutação filmica realizada pelo cineasta Maurice Capovilla, com o título de *O jogo da vida*. Subsidiariamente, são apresentados alguns pontos de intercessão entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica, buscando detectar semelhanças entre elas, tais como: a interconexão entre as duas formas de ficção; o intercâmbio de experiências vivenciadas pelo literato e pelo cineasta em suas manifestações artísticas; o processo de reconstrução da trama literária durante a transmutação cinematográfica; a recriação dos personagens durante a transição do literário para sua caracterização cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e cinema. João Antônio. Maurício Capovilla. *Malagueta, Perus e Bacanaço. O jogo da vida*.

LITERATURE AND CINEMA ENACT IN O JOGO DA VIDA

ABSTRACT: The paper presents interrelations between literary text and cinema, based on João Antônio's short-story *Malagueta, Perus and Bacanaço*, and the filmic transmutation by Maurice Capovilla, entitled *O jogo da vida*. Secondarily, some intersection points between literary and film narrative are presented, aiming to verify similarities between them, such as: connection between the two; the exchange of experiences promoted between writer and director; the reconstruction of the literary plot into film; the transformation of the literary characters into the film ones.

KEYWORDS: Literature and film. João Antônio. Maurício Capovilla. *Malagueta, Perus e Bacanaço. O jogo da vida*.

José Luiz Matias é professor da Instituição Educacional Dom Bosco e Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

LITERATURA E CINEMA CONTRACENAM NO JOGO DA VIDA

José Luiz Matias

EMBATES E ESTRATÉGIAS DA FICÇÃO NOS ANOS DE CHUMBO

O período entre os anos 1960 e 1990 foi extremamente crítico para os países da América Latina. Os chamados anos de chumbo representaram um interstício funesto para o continente, quando ditadores assumiram o poder, mediante regime de força chancelado por golpes militares e consagrado pelas potências capitalistas, vivamente interessadas em manter sua hegemonia política e econômica sobre o Terceiro Mundo. Florestan Fernandes faz um recorte profundo da vida cultural brasileira abrangendo este o período, no qual constata transformações significativas no modelo capitalista adotado no país, porém sem conseguir a “ruptura da hegemonia burguesa, nacional e estrangeira no aparato estatal”, que estende um “arco conservador”, em oposição às transformações desejadas pela sociedade civil. Denuncia que este polo conservador oferece um modelo “democratizante” de cima para baixo, mediante o qual poderia manobrar o processo político de acordo com seus interesses.¹

Os cenários inóspitos dos anos de chumbo foram impactantes para o panorama artístico brasileiro. Ao se analisar a produção artística da época, verifica-se que o apelo de Florestan Fernandes sobre a expansão de um *tour de force* para fazer frente ao arco conservador não se deu no campo de batalha da confrontação, mas sim por meio de uma estratégia subliminar e disfarçada. Cabia o uso de artimanhas que ensejassem o drible desconcertante na voracidade dos censores, cuja estratégia poderia ser tomada emprestada da descrição de Ismail Xavier, ao caracterizar a cinematografia da época. Dentro da tendência de encaminhar o “naturalismo da abertura política”, buscava-se revelar “uma verdade encoberta, de um dado inconfessável da ordem vigente,

¹ FERNANDES, Florestan. Na revolução da democracia. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 219-224.

da realidade de cada país recalcada pela ‘história oficial’ de regimes militares caducos.”²

Por sua vez, a tradição de a literatura manter o papel de formadora de uma consciência nacional, em tempos de “Brasil, ame-o ou deixe-o!”, se firmou quando os autores adotaram estratégias vicárias, mediante as quais os fatos se mesclavam à ficção, buscando representar a realidade em que estavam imersos, pois cabia questioná-la, em vez de nela se enquadrar, conforme percebe Antonio Candido:

[No decênio de 1970] não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas e crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.³

Como se constata, a ficção brasileira pós-1964 desafiou-se à renovação, criando uma pluralidade de manifestações, enquanto uma das estratégias mais recorrentes e criativas para lutar contra as tenazes da censura. E foi nesta miscelânea de expressões que também se inseriu o diálogo sintomático do texto literário com a produção cinematográfica. O movimento do Cinema Novo, desde os anos 1960, se fortaleceu nas águas da literatura, exercitando a crítica sociopolítica por meio da experimentação estética, à medida que problematizava a alienação do povo brasileiro sob a capa do nacionalismo instilado pelo golpe militar, abrindo uma perspectiva animadora na qual floresceram os filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor entre tantos outros. Estava assim consolidada a parceria entre a literatura e o cinema, potencializando-os como meios de comunicação de massa cujos resultados iriam se prolongar por muito mais tempo do que durante aquelas duas décadas de desafio ao obscurantismo político.

² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 132.

³ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 209.

LITERATURA & CINEMA: INTERCONEXÕES

Desde 1895, quando os irmãos Lumière inventaram o cinematógrafo, mediante o qual passaram a registrar imagens captadas em seu entorno, a literatura se identificou plenamente com a nascente arte cinematográfica, conforme se constata ao longo da história. O cinema viria se desenvolver a partir do início do século XX, marcado por uma verdadeira onda de modernização que sacudiu principalmente o mundo ocidental, fazendo a humanidade rever suas crenças e valores. Cabia reformular velhos paradigmas, construir sobre as ruínas, partir para novas experimentações. O momento revelava ser a antessala para um ambiente propenso à dinâmica das transformações, profundas turbulências e sérios conflitos. No campo artístico e tecnológico parecia ter emergido um novo Iluminismo. Já Ana Cláudia Viegas considera que “do conjunto das novas tecnologias surgido a partir dos oitocentos, escolhemos o cinema como expressão do então espírito moderno.” A autora arremata que, dentro do *status* de arte do século, “pensar cinema é pensar moderno”.⁴

Ainda nas primeiras décadas do século, o cinema deixa de ser apenas objeto de fruição para uma elite intelectual de vanguarda e passa por um momento de transição, ao adquirir feição mais voltada para funcionar como um meio de comunicação de massa. Adquirindo este *status*, o cinema demonstra toda sua fluência como um veículo de imagens, ao permitir o fácil acesso para o público em geral, e conquista rapidamente plateias internacionais, principalmente mediante o cinema mudo. A partir de 1920, quando começa a produção sonorizada e em escala industrial, o cinema já se apropriara de uma linguagem própria que facilitava sua decodificação mesmo em língua estrangeira. Um dos exemplos mais evidentes desta fluidez é o filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, que mescla sonorização com letreiros, além da magistral representação cênica criada pelo diretor e ator, no papel do impagável Carlitos.⁵ Mesmo em cenas mudas, o cinema proporciona produção de sentido para o grande público, pela apropriação da linguagem universal das

⁴ VIEGAS, Ana Cláudia. Miramar e Rosalina vão ao cinema. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 12.

⁵ CHAPLIN, Charles. *Tempos modernos*. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Tiny Sandford e outros. São Paulo: Continental Home Video, 1936.

da gesticulação. No próprio *Tempos modernos*, a sequência de “um rebanho de carneiros [que] sucede ironicamente um plano de multidão humana” representa operários entrando numa fábrica, metaforizando a situação de conformismo dos trabalhadores durante o período da Depressão nos Estados Unidos.⁶

Por sua real expressividade, o cinema é um interlocutor constante no diálogo interminável com a literatura. Nesta interlocução, o cinema amplia as fronteiras culturais, quando se associa ao meio impresso e contribui para universalizar ainda mais o alcance da obra literária pelo meio audiovisual. Noutra instância se verifica também que, nesse inter-relacionamento, roteiristas e diretores, por um lado, e os autores das obras literárias, do outro, tendem a intercambiar experiências, à medida que se empenham em proporcionar uma fruição estética comum, apesar dos encontros, nem sempre muito identitários, e desencontros da linguagem literária e da produção cinematográfica.

Ana Cláudia Viegas constata que “a questão da imagem ocupa lugar de destaque na discussão estética atual, visto que muitas das estratégias retóricas, procedimentos e técnicas parecem provir da cultura de massa, em que predominam efeitos da visualidade”. A autora capta a existência deste diálogo desde os anos 1920, no cânone modernista *Memórias sentimentais de João Miramar* (1ª edição em 1924), de Oswald de Andrade, e no inovador *Mademoiselle Cinema* (1ª edição em 1923), de Benjamim Costallat. “Em ambos os textos o cinema se faz presente como parte do enredo, do cenário e até mesmo da personagem que dá título ao romance de Costallat, mas também como elemento constituinte da técnica destes autores.”⁷

Palmilhando a mesma trajetória de Viegas, verifica-se que Oswald de Andrade foi um dos primeiros autores a se apropriarem da interlocução entre a literatura e o cinema, evidenciada nas *Memórias sentimentais de João Miramar*. O narrador, em primeira pessoa, radicaliza ao tecer suas impressões com uma fragmentação intensa do texto, como se fossem fotogramas. Dentre os diversos segmentos que se entrecruzam numa dinâmica vertiginosa de imagens, se destaca o seguinte:

⁶ AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007, p. 68.

⁷ VIEGAS, Ana Cláudia. *Miramar e Rosalina vão ao cinema*, op. cit., p. 11-12.

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância do litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga.⁸

Numa só cena, o narrador tem como ponto de vista a cabine de navio onde estava instalado, descortina a paisagem na visão do Pão de Açúcar, enfoca os passageiros no tombadilho, dá um close na embarcação Marta, próximo à Ilha Fiscal e faz ligação com as aventuras de piratas em filmes de capa e espada. A capacidade de síntese desse texto mostra significativamente a influência da técnica já reconhecida por Eisenstein (2002): “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”, na qual ele “recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica.”⁹ Portanto, em Oswald de Andrade já se reconhece que a literatura e o cinema formavam, desde aquele primeiro momento de encontro fortuito, um entrelaçamento indissolúvel, que seria um emaranhado no qual muitos escritores e cineastas viriam se imiscuir para todo e sempre.

NARRATIVAS MIGRANTES

Cenas como as oportunamente criadas por Oswald de Andrade mostram a narratividade como uma das características mais marcantes da literatura que se identifica plenamente com o cinema. Fazendo-se um recorte histórico, constata-se que, mediante o processo de transmutação fílmica¹⁰, se abre nova

⁸ ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 35.

⁹ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 21.

¹⁰ Transmutação: termo adotado por Robert Stam para designar o processo de apropriação do texto literário como referência pelo cineasta, com sua subsequente ressignificação, para transformar a trama, reestruturar a história, descaracterizar os personagens, cambiar as ações etc., possibilitando uma recepção diversificada e inovadora para a narrativa tomada por base. STAM, Robert. *Literatura através de cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Maria-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008, p. 20.

exercida sobre os autores contemporâneos que passam a adotar em sua escritura uma dinâmica semelhante à das imagens cinematográficas. Um fato muito evidente é narrado por Vera Lúcia Follain de Figueiredo, quando constata que o cineasta Beto Brant, ao saber que Marçal Aquino escrevia *O invasor*, conseguiu que o escritor interrompesse a escritura do romance para escrever o roteiro do filme, tais eram as características da obra muito próximas à trama cinematográfica.¹¹ A mesma autora denomina este deslizamento dos textos literários como “narrativas migrantes”, pois “migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e deste para os jogos eletrônicos, pra dar apenas alguns exemplos”.¹²

Esta construção hibridizada se firma, principalmente, desde as décadas de 1960 e 1970, quando floresceu uma plêiade de escritores atuando na renovação da ficção literária brasileira, o que provocou a adesão do público-leitor à época. A própria facilidade com que a ficção surgia em revistas literárias como *José, Escrita, Ficção* etc., para rememorar apenas algumas vendidas em bancas de jornal, também contribuiu para esta adesão, inclusive porque se tornaram veículos preferenciais para mostrar o inconformismo reinante na intelectualidade diante da situação política do país. As revistas literárias tinham papel semelhante ao dos atuais *blogs*, pois habitavam, em suas páginas, a colaboração de ficcionistas consagrados e a experimentação de jovens autores, facilitando, portanto, o acesso ao grande público e possibilitando a revelação de novos talentos.

UM AUTOR ABRAÇADO A SEU RANCOR

A veiculação dos textos pela imprensa nanica, no sentido de atingir um público mais sensível a esta manifestação de inconformismo, foi uma estratégia, se não articulada, pelo menos viabilizada naquele momento de exceção. Rubem Fonseca foi um dos arautos deste inconformismo, pela indubitável maestria inventiva como ocorre no conto *Intestino Grosso*, do livro *Feliz ano novo*.¹³ Publicado em primeira edição em 1975, o livro foi censurado e seus exemplares recolhidos em 1977 pelo Departamento de Polícia Federal. O ato

¹¹ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 31.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ FONSECA, Rubem. *Intestino grosso*. In: *Feliz ano novo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 145-158.

repressivo desencadeou uma série de manifestações a favor da obra e da liberdade de expressão, bem como gerou uma batalha judicial por parte de Rubem Fonseca, cuja vitória só foi conquistada em 1989. Autores como Rubem Fonseca representam bem a saga dos escritores nos conturbados anos 1970. Nos contos de *Feliz ano novo* desfila um *mix* de escatologia, perversão, crueldade, violência e outros temas que iriam confrontar-se com o entretenimento edulcorado de obras como, por exemplo, *Meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcellos, cuja publicação era estimulada pelo regime, por veicular mensagens enquadradas na moral e nos bons costumes.

Intestino grosso intuía um discurso que estava encalacrado não somente na garganta dos escritores, mas de todos que lidavam com manifestações artísticas. Trata-se do simulacro de um jornalista entrevistando o personagem cuja designação é simplesmente Autor. As perguntas são aquelas mesmas desgastadas pelo uso corriqueiro na imprensa, mediante as quais se busca a opinião do entrevistado sobre sua obra e sobre seu ponto de vista diante da vida. Entretanto, em vez daquela atitude *blasée*, comum aos intelectuais que geralmente demonstram cansaço em ouvir as mesmas perguntas e dar-lhes semelhantes respostas, o Autor age de maneira inusitada, disparando uma série de ideias nada convencionais. O cinismo do entrevistado, à medida que choca o leitor, o impacta pela crueza de sua visão de mundo, apoiada em uma lógica que desconstrói a ética burguesa que predomina no imaginário da sociedade.

Coerente com a situação sociopolítica da realidade brasileira, em que prevalecia o culto ao mercado da sociedade capitalista, o Autor impõe a condição de que só concederia entrevista caso fosse remunerado pelo número de palavras proferidas. Realmente, pela lógica do capital, não existe almoço grátis. Convivendo com o cenário da hegemonia econômica, o Autor impõe logo a questão do pagamento como cartão de visitas, coisificando sua fala ao alinhá-la a um valor de mercado. E, antes mesmo de fechar negócio, já oferece sete palavras como uma espécie de amostra grátis de sua mercadoria: “Adote uma árvore e mate uma criança”. Este paradoxo é uma epígrafe para as respostas dadas durante a entrevista, contaminadas por um pragmatismo cruel. Ao ser perguntado por que teria se tornado um escritor, o Autor responde que “gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou

bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.”¹⁴

O escritor-marginal torna-se, assim, um personagem inserido na própria ficção para viabilizar a escritura não-conformista dos autores da época. Ângela Maria Dias o descreve como um “fenômeno corrente nos anos 70, em função do aguçamento das desigualdades sociais e de uma espécie de revide ao clima repressivo do governo militar, então no auge.”¹⁵ A liberdade asfiziada pela ditadura inspirará um tratamento paralelo ao da filosofia homeopática: *similia similibus curantur*. Se for violentando mentes e corpos que o regime se impõe, será mediante o “realismo feroz”¹⁶ que o escritor-marginal reagirá, arrebatando o invólucro da hipocrisia da sociedade.

É neste diapasão que se inscreve João Antônio, ao revelar a marginalização de seus personagens, obnubilados em meio à propaganda do Brasil que vai pra frente, na formação daquele contingente de milhares de pessoas excluídas do bolo com promessa de crescer, mas que para eles nunca atingirá o tamanho suficiente para ser repartido. Na prosa do escritor-marginal, a sobrevivência destes segmentos estará condicionada às virações, aos pequenos expedientes, à mendicância dissimulada, aos ilícitos que não entram nas estatísticas policiais, enfim: à mais fina malandragem.

João Antônio é um dos escritores mais expressivos da ficção urbana contemporânea, que pontificou justamente nos anos de chumbo. Nascido e criado em São Paulo a partir da década de 1930, o autor vivenciou *in loco* as agruras e atribulações do povo na luta pela sobrevivência na periferia da metrópole. Frequentou os bares do centro paulistano e dos subúrbios, sentiu a vertigem verde das mesas de sinuca, enturmou-se com malandros e otários do joguinho, perambulou na zona do baixo meretrício. O resultado de toda essa cumplicidade surge recriado na ontologia dos personagens e na trama dos seus contos. Plasmado na crueza da marginalidade, o autor a inclui com muita argúcia na arte literária, escancarando-lhe as portas de salões mais sofisticados do que aqueles em que repousavam as mesas de bilhar. Seus contos levam o leitor aos encontros e desencontros de personagens que deambulam pelas

¹⁴ Ibidem, p. 145; 147.

¹⁵ DIAS, Ângela Maria. *Cruéis paisagens: literatura brasileira e cultura contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2007, p. 71.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 212.

quebradas dos subúrbios paulistanos (principalmente), de cada bairro distante, dos arrabaldes.

Seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*¹⁷, foi marcado pela tragédia. Estando praticamente escrito, teve seus manuscritos queimados num incêndio que houve em 1960 em sua casa do subúrbio paulistano. Sérgio Milliet, afamado intelectual e boêmio, conseguiu uma sala equipada com máquina de escrever na Biblioteca Mário de Andrade onde, o autor, aproveitando as cópias deixadas com uma amiga, pôde refazer o livro. Reeditando a fábula da fênix, o livro foi publicado em 1963, com a demonstração do tônus que iria prevalecer por toda sua obra.

Ao falar sobre João Antônio, os críticos desvelam *flashes* multivariados da vida e da obra do autor, transitando desde registros mais emotivos até em substanciais análises literárias dos seus contos. Para Antonio Candido, “os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer ‘elegância’ e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida”, resumindo toda expressividade do recriado pelo autor. Com vigor semelhante, o crítico reconhece a habilidade de fundir narrador e personagem numa “transfiguração criadora”.¹⁸ De fato, o contista constrói seus personagens com uma visão de dentro, ou seja, completamente inserido na trama, a ponto de estar em pé de igualdade com eles, cúmplice e conivente de suas ações.

Já Mylton Severiano reúne no livro *Paixão de João Antônio*, a transcrição de depoimentos, correspondência, entrevistas e até casos do autor, de quem foi um dos mais estimados amigos.¹⁹ Com este rico material, Severiano compõe luminosos *flashes* biográficos de João Antônio alinhados ao que Leonor Arfuch menciona sobre esta verdadeira miscelânea que ocorre entre a ficção e o espaço biográfico:

A biografia, [...], se moverá num terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo

¹⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*: contos por João Antônio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP*, Campinas, 1999, p. 85.

¹⁹ SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu pode alcançar.²⁰

Entre outras revelações, destaca-se a crença de João Antônio de que a arte unicamente voltada para o estético não existe. Precisa estar “argamassada de elementos de literatura chamada pura com elementos de alta voltagem de verificação da realidade popular”, pois o autor entende que uma das características basilares da boa literatura é ser um corpo a corpo com a vida: “Desse corpo a corpo nasce uma escritura descarnada, amassada, vestindo simples, sujo e inconveniente, a refletir sem floreio, impostura ou retoques, um mundo de suores, amordaçamentos, pelejas e medos. Uma literatura fedida. Um mundo fedido, como sua motivação.” Revela-se a constante tensão entre o autor e a literatura canonizada pelos críticos mais exigentes, caracterizados pelo autor como “os sambudos, os doutores e os quiquiriquis da obra aberta.”²¹ A atitude transgressora diante do cânone propicia a recriação, em seus textos, da linguagem, dos personagens e de tramas colhidos na vivência com os estratos à margem da sociedade, contribuindo para lhes dar maior visibilidade no cenário literário. Em João Antônio se reconhece a intenção explícita de quebrar a hierarquia do beletrismo e apostar na originalidade da malandragem urbana, especialmente no eixo de São Paulo e Rio de Janeiro.

MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO NO JOGO DA VIDA

O conto que intitula o livro é a narrativa sobre uma noite funesta para três jogadores de bilhar que percorrem os salões na noite de São Paulo, em busca de parceiros a quem possam ludibriar e ganhar as apostas pela malandragem. De início, têm alguma sorte, mas ela começa a mudar, quando encontram um policial corrupto que lhes toma algum dinheiro. Já de madrugada encontram mais um parceiro com aparência de otário, ao perder as primeiras partidas, mas trata-se de jogador habilidoso que acaba por tomar-lhes todo o dinheiro, com sua arte de encaçapar as bolinhas.

A obra de João Antônio revela potencial para a releitura fílmica, apesar de apenas o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* ter sido adaptado para a

²⁰ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 138.

²¹ ANTÔNIO, João apud SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*, op. cit., p. 41-42.

cinematografia com o título de *O jogo da vida*, de Maurice Capovilla.²² Verifica-se na escritura de João Antônio artesanaria semelhante à de um cineasta, quando suas narrativas se desenvolvem como nesse segmento de *Lambões de caçarola*:

Fogo!

Nas luzes apagadas da matinê do cine Alhambra, na Rua Direita, alguém berra medonho. Depois, a gritaria. O filme de guerra vai na tela, o incêndio é só lá. Mas se entendeu que o cinema pegava fogo e o povo, arrepiado de susto, dispara num tropel, pula poltronas, estrepa as pernas, endoidecendo e se arrancando, catando aos trompaços as portas de saída. Um estouro. Atropelam, trombam, pisam o que topam pelo caminho. Na correria gritada, mulheres pisando de salto alto, homens chutando. Trinta meninos pisoteados ficam lá. Mortos.²³

O narrador faz deslizar seu texto como se operasse uma câmera, registrando suas cenas de maneira visceral, surpreendendo na emoção de cada *take*, porque ele é um *cameraman* totalmente inserido na cena, nos papéis de narrador/espectador/personagem. A recriação dessas cenas, porém, estão longe de expressar aspectos pitorescos da paisagem, e sim em revelar, por meio de um terror contagiante, o estouro da boiada diante do perigo iminente, como numa comparação neonaturalista. A aproximação entre a arte de João Antônio e o cinema já havia sido percebida por Mário da Silva Brito, quando escreveu na apresentação do livro mais tarde transmutado em filme:

De Malagueta, Perus e Bacanaço, poder-se-ia extrair um filme como os de Fellini, uma fita de extraordinária beleza, dada a sua construção plástica e profundidade vivencial. Acima da aventura dos três malandros, mais anti-heróis do que heróis, é a história da solidão nas madrugadas de São Paulo, o drama de três desarvoradas e desgarradas criaturas no contexto de uma sociedade que estimula conflitos, desune e destrói, que faz do homem o inimigo do homem.

É a vida, paixão e agonia do lumpem-proletariado e revelação da capital paulista como até agora não fora transposta para a literatura, na sua emocionante realidade, na sua dolorosa e agitada poesia.²⁴

²² CAPOVILLA, Maurice. *O jogo da vida*. Roteiro: Maurice Capovilla; João Antônio; Gianfrancesco Guarnieri. Intérpretes: Lima Duarte; Maurício do Vale; Gianfrancesco Guarnieri; Martha Overbeck; Miriam Muniz; Jofre Soares e outros. São Paulo: Telecine Brasil, 1977.

²³ ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 49.

²⁴ BRITO, Mário da Silva. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. Malagueta, Perus e Bacanaço: contos por João Antônio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p. 161.

A própria dinâmica da narrativa levou a que o cineasta reconhecesse o potencial do conto como um texto com plenas condições de releitura mediante a montagem fílmica. Esta convergência passa a oferecer a Maurice Capovilla, tal como ocorrido em outros filmes seus, a medida para focar os personagens à margem da sociedade. Sem ser necessariamente panfletário, o cineasta se compromete em revelar a saga dos excluídos, pois são eles que deverão protagonizar a maior parte dos seus filmes e a temática dos seus roteiros.

O jogo da vida procura captar a ambiência do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao se apropriar, como locações, os salões de sinuca e as quebradas do submundo paulistano, o que proporcionou intensidade para a recriação das situações vivenciadas pelo trio de personagens em sua errância pela noite opressiva de São Paulo. Embora obtivesse da Embrafilme os recursos necessários para a realização do filme, Capovilla preferiu adotar a estética comum da Boca do Lixo, filmando na rua e evitando o estúdio. Com isso, conseguiu imprimir maior autenticidade à cenarização.

A trama relata a odisséia dos três malandros que percorrem a noite paulistana. Saem em busca do dinheiro (fácil?) que circula nas mesas de sinuca. Bambas formados na melhor academia da malandragem — os salões de bilhares da São Paulo metropolitana —, tem a câmera de acompanhar esses três mosqueteiros *sui generis* na procura dos otários a serem depenados. Mas a sorte nem sempre é tão promissora e, de repente, são surpreendidos com acontecimentos que fazem desmoronar sua autoconfiança como jogadores e arruinar seus sonhos de vitória. Ao final, os três malandros estão desprovidos de seu dinheiro e de seus sonhos de grandeza.

A montagem fílmica de Capovilla, mediante a transposição do conto mencionado na película *O jogo da vida*, instaura uma nova perspectiva de interpretação: a recriação da narrativa articulada pela (sub)sequência das imagens, inaugurando assim uma lógica diferenciada de recepção para o leitor/espectador. E tal perspectiva pode ser identificada em outras películas. Exemplo evidente é o filme *cult* *Daunbailó* (título original: *Down by Law*)²⁵, rodado por Jim Jarmusch nos Estados Unidos, em 1986. Pérola do cinema independente americano, a película narra a saga do caftén Jack, do radialista desempregado Zack e do italiano Roberto, que são presos numa mesma cela

²⁵ JARMUSCH, Jim. *Daunbailó*. Intérpretes: Tom Waits, John Lurie; Roberto Benigni; Ellen Barkin e outros. Nova Iorque: Twentieth Century Fox, 1986.

de um presídio em New Orleans. A tensão vivenciada pelos presos explode em brigas e agressões recíprocas entre os americanos, intercaladas por longos períodos de tédio. Somente Roberto encontra num livro de anotações com frases em inglês a razão para continuar com moral alto, apesar das circunstâncias.

Seu estado de ânimo se transforma quando os três conseguem fugir da prisão. De início perambulam em círculos por um pântano, mas logo encontram uma saída por meio de uma estrada deserta que os leva a uma casa solitária naquele ermo. Nesta casa está a viúva Nicoletta que, apaixonando-se por Roberto, acaba por acolher os três ex-prisioneiros. O italiano Roberto encontra seu caminho para uma nova vida nos braços de sua Nicoletta, enquanto os dois americanos seguem cada um por si na bifurcação da estrada, com destino ignorado.

Tal como em *O jogo da vida*, *Daunbailó* apresenta três personagens cuja existência se esvai nos embates do cotidiano. Nos caminhos da marginalidade, lidam com o inóspito de situações indesejadas, sendo tragados e regurgitados pela própria sociedade: os três paulistanos são explorados por um policial corrupto e caem na esparrela de um malandro mais ladino que os próprios malandros. Os dois americanos são capturados pelas artimanhas de uma armação da polícia. Em ambos os filmes são vítimas da opressão e da sociedade que os rejeita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum o cineasta se apropriar do sucesso editorial de dado romance, novela ou livro de contos e recriar sua história mediante a transmutação fílmica. Também não é de se estranhar que algumas obras literárias adquiram maior popularidade e atenção da crítica, à medida que os filmes delas decorrentes sejam exibidos nas salas de cinema. À semelhança do conceito de reprodutibilidade técnica estudado por Benjamin, a apropriação da narrativa literária pelo cinema vem para contribuir com a emancipação da literatura enquanto produto acessível às massas, mesmo sendo pelas vias transversas do cinema. Na coexistência com o cinema, a literatura ganha ainda mais exposição, migrando do valor de culto para uma exposição horizontalizada, pois “à

*medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”.*²⁶

Enquanto veículo inserido na contemporaneidade, o cinema apresenta grande potencial como meio de comunicação de massa e, em parceria com a literatura, tem produzido excelentes obras de ficção. É importante destacar que a releitura feita pelo cineasta tende a tornar-se ainda mais criativa, à medida que consegue se apartar da fidelidade ao texto literário, uma vez que lida com som, imagem e a dinâmica do movimento, recursos que potencializam ainda mais sua capacidade de comunicação.

Robert Stam reconhece nesta capacidade uma paradoxal canibalização de gêneros, pois “o cinema está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral”.²⁷ Em intercâmbio constante, cinema e literatura, passam por um verdadeiro processo de hibridismo cultural²⁸, ao incorporar, além das respectivas virtualidades, ingredientes de outras manifestações estéticas como a pintura, a música e a fotografia, por exemplo.

Esta capacidade de entrelaçamento com outras formas de expressão, conforme também oportunamente detectada por Renato Cordeiro Gomes, é uma característica fulcral da literatura e do cinema, constituindo-se em mais uma potência comum nesta trajetória de inventividade que, como se percebe, cada vez mais se expandirá, à medida que forem surgindo novas alternativas culturais, consolidando o que o autor denomina de “simbiose crítica da literatura com o cinema”.²⁹

Recebido em: 25 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de fevereiro de 2016

²⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171-172; 173.

²⁷ STAM, Robert. *Literatura através de cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, op. cit., p. 24.

²⁸ Idem. Para além do Terceiro Cinema: estéticas do hibridismo. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010, p. 123.

²⁹ GOMES, Renato Cordeiro. De superfícies e montagens: um caso entre o cinema e a literatura. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 97.

A PUBLICIZAÇÃO DO CORPO DA MULHER EM A HISTÓRIA DE AIA

Mariana Jantsch de Souza
UCPel/CAPES

RESUMO: Este artigo aborda a publicização do corpo da mulher no discurso fílmico *A história de Aia*. A discussão desenvolve-se a partir das considerações de Arendt e de Aboim, a qual trata a dicotomia público/privado diretamente em relação à perspectiva de gênero. A distinção entre esses espaços diz respeito ao exercício das liberdades individuais, que em princípio não encontram limitações no plano privado, porém surgem redefinidas na sociedade ditatorial e distópica representada. A questão é ressaltada quando se põem em discussão as relações de gênero, o papel e os espaços da mulher na sociedade. Assim, discutir sobre os espaços público e privado em relação às delimitações de gênero corresponde à intenção de refletir sobre o espaço a que cada gênero tem acesso e a forma como esse acesso é socialmente regulado. O filme problematiza a relação entre esses espaços a partir da perda do domínio do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Público e Privado. Representação da mulher. Publicização do corpo.

THE PUBLICITY OF THE BODY OF THE WOMAN IN THE HANDMAID'S TALE

ABSTRACT: This article discusses the female body's publicity in *The Handmaid's Tale* discourse. The discussion is developed from Arendt and Aboim's considerations, which deals with the public / private dichotomy directly in relation to the gender perspective. The distinction between these spaces relates to the exercise of individual freedoms, which in principle doesn't find limitations on the private plan but come redefined the dictatorial and dystopian society represented. The question is highlighted when you go into question gender relations, the role and the spaces of women in society. So, discussing about the public and private spaces in relation to gender delimitation, corresponds to the intention of reflecting about the space that each gender has access and how that access is socially regulated. The film discusses the relationship between these spaces from the body area of loss.

KEYWORDS: Public and Private. Women's representation. Body's publicity.

Mariana Jantsch de Souza é Doutoranda em Letras pela Universidade Católica de Pelotas.

A PUBLICIZAÇÃO DO CORPO DA MULHER EM A HISTÓRIA DE AIA

Mariana Jantsch de Souza

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo pretende discutir a representação da condição feminina no filme *A história de Aia*¹, em que a delimitação dos espaços público e privado surge redefinida em uma sociedade ditatorial distópica e patriarcal. Nesta sociedade, há uma hierarquização severa, exercida de modo extremo em relação às mulheres. Entre os homens há uma classe que se pode considerar plenamente livre: são os generais que comandam o regime. O restante dos homens também é segregado em classes e sofre limitações em suas liberdades. Em relação às mulheres, todas as classes estão sob o domínio masculino, sendo as aias objeto de dominação máxima. Por meio da hierarquização social são determinados os espaços que cabem a cada grupo.

A diferenciação entre público e privado repercute de forma significativa na vida dos indivíduos por determinar, *grosso modo*, até onde vai a liberdade plena dos sujeitos e em que ponto ela começa a ser mitigada, dando lugar à ideia de público, coletivo e/ou social. A distinção entre esses espaços diz respeito, assim, ao exercício das liberdades individuais, que em princípio não encontram limitações no plano privado. Este aspecto do privado é ressaltado quando se põem em discussão as relações de gênero, o papel e os espaços da mulher na sociedade. A intenção, portanto, é analisar a condição da mulher na República de Gilead, nos espaços públicos e privados, a partir da primeira cena de coito público.

Discutir sobre os espaços público e privado em relação às delimitações de gênero que se vive em sociedade corresponde à intenção de refletir sobre os espaços a que cada gênero tem acesso e a forma como esse acesso é regulado. Pensar os espaços que cabem a homens e a mulheres é pensar sobre

¹ SCHLÖNDORFF, Volker. *A história de Aia*. Nova Iorque: Cinecom Entertainment Group, 1990.

liberdade e igualdade em relação a cada gênero. É pensar sobre o papel social atribuído e as atividades correspondentes a cada gênero.

O filme em análise, ao problematizar a posição da mulher na sociedade e permitir as discussões aqui propostas, evidencia o papel político e social da sétima arte. É a arte que instiga a pensar, que provoca discussões e reflexões sociais com suas representações. É a arte que alerta, indaga, forja-se como importante espaço de pensamento, de reflexão.

Para realizar essa proposta, recorreu-se às considerações teóricas de Hannah Arendt e Sofia Aboim para discutir as noções de público e privado e relacioná-las às questões de gênero. Também embasam essa análise as considerações de Jacques Aumont acerca da linguagem fílmica, possibilitando uma reflexão sobre o texto fílmico ao considerá-lo em seus aspectos imagéticos e linguísticos.

A HISTÓRIA DE AIA: O DISCURSO FÍLMICO

O objeto da análise proposta é o filme *A história de Aia*, de 1990, dirigido por Volker Schlöndorff, baseado no romance *O conto de Aia*, de Margaret Atwood, publicado em 1985. Trata-se de uma narrativa de ficção futurista. A trama é narrada por Kate (ou Offred), a personagem principal, que conta sua captura e prisão na República de Gilead, uma sociedade distópica em regime de exceção política.

A ideia de utopia surgiu com a obra literária *Utopia*, de Thomas Morus escrita em 1516. Utópico é um lugar irreal, uma sociedade perfeita em relação à sociedade existente. A representação utópica se faz como uma forma de crítica às imperfeições sociais reais. Por outro lado, distopia é a representação negativa de uma sociedade: é o exageradamente ruim. Assim como a utopia, a distopia é uma forma de crítica, mas por outro viés: evidenciando e ampliando as disposições e propensões negativas existentes na sociedade, na história real. Nessa forma de representação, mostra-se como as propensões negativas podem conduzir a uma sociedade altamente perversa e, por isso, em geral as distopias são construídas a partir de sociedades em regime político totalitário.

A distopia retratada em *A história de Aia* desenvolve-se na República de Gilead, em que o líder máximo do regime é o Comandante Fred, a quem Kate serve de aia. A República de Gilead vive em um regime ditatorial instaurado por fanáticos religiosos que promovem a desigualdade social e a privação de

direitos fundamentais em nome de Deus e da religião para realizar uma limpeza social e a purificação dos pecados vividos antes da instauração do regime.

Ao analisar um filme é importante considerar que o cinema é um meio de significação, uma linguagem como outras formas de linguagem e de expressão, conforme ressalta Jacques Aumont.² Assim, como suporte teórico para discutir a representação dos espaços do feminino no filme em questão recorre-se às considerações de Aumont na obra *Cinema e Linguagem*.

O autor destaca, inicialmente, que o cinema é uma forma estética que utiliza a imagem como principal meio de expressão.³ Assim, o material significativo do cinema é a imagem no sentido amplo colocada em sequência, o que forma a linguagem do cinema:

É evidente que um filme é algo bem diferente de um sistema de signos e de símbolos. Pelo menos, não se apresenta como sendo apenas isso. Um filme, em primeiro lugar, são imagens e imagens de algo. Um sistema de imagens cujo objeto é descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma série de acontecimentos qualquer. Mas essas imagens, dependendo da narração escolhida, organizam-se em um sistema de signos e símbolos. Não são unicamente signos como as palavras, mas, antes de mais nada, objetos, realidade concreta: um objeto que tem (ou ao qual damos) uma significação determinada. É nisso que o cinema é uma linguagem: torna-se linguagem na medida em que é, em primeiro lugar, representação e por meio dessa representação; é, se quisermos, uma linguagem em segundo grau.⁴

Como linguagem que utiliza a imagem como meio de expressão, a linguagem cinematográfica é heterogênea porque mobiliza em sua constituição cinco diferentes materiais: “a trilha de imagem compreende as imagens fotográficas que se movem, múltiplas e colocadas em série, e, acessoriamente, notações gráficas que podem substituir as imagens analógicas (letreiros) ou a elas se sobrepor (legendas e menções gráficas internas à imagem).”⁵

Outro aspecto importante a ser considerado na presente análise é a noção de texto fílmico como unidade significativa, unidade de discurso: “falar de ‘texto fílmico’ é, portanto, considerar o filme como discurso significativo,

² AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

³ Ibidem, p. 173.

⁴ MITRY, Jean *apud* ibidem, p. 174.

⁵ Ibidem, p. 193.

analisar seus(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar.”⁶ É este aspecto que será destacado nesta análise: a significação do filme considerado como unidade discursiva que se compõe da união da imagem, posta em sequência, e do plano linguístico.

O texto fílmico, portanto, é diferente do sistema do filme “o sistema é seu princípio de coerência, sua lógica interna, é a inteligibilidade do texto construído pelo analista. Esse sistema não tem existência concreta, enquanto o texto tem, pois é desenvolvimento manifesto, aquilo que preexiste à intervenção do analista.”⁷ Assim, o texto fílmico compreende a imagem e o material linguístico.

Nesta análise, será observada a condição da mulher na República de Gilead a partir das aias, tendo em vista a ideia de texto fílmico. Para tanto, selecionou-se a primeira cena de coito apresentada no longa metragem, a qual é percebida como um excelente resumo da condição das aias: tornam-se corpos públicos, propriedade do Estado.

O PÚBLICO E O PRIVADO: PARÂMETROS TEÓRICOS

Para aprofundar a discussão sobre a noção de público e privado, recorreu-se a Hannah Arendt como aporte teórico. Em *A Condição Humana*, a filósofa aborda a relação entre público e privado iniciando suas reflexões com a tradição grega e depois considerando a situação moderna da relação entre essas esferas. Com o surgimento da cidade-estado, Arendt esclarece que “o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*”, trata-se da esfera do próprio (*idion*) e do comum (*koinon*).⁸ Há, então, duas esferas em que se desenvolve a vida ou atividade humana: a pública e a privada.

A autora introduz as três categorias fundamentais da atividade humana: labor, trabalho e ação, as quais se realizam pública ou privadamente. O público está associado ao político e à *polis*; enquanto o privado está ligado ao doméstico e à família.

⁶ Ibidem, p. 201.

⁷ Ibidem, p. 202.

⁸ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 33.

Para Arendt, então, a ação política está associada ao público e à liberdade: “ação política dá-se publicamente e abre espaço à liberdade, ao passo que o labor está relacionado com a necessidade das exigências da natureza que se verificam privadamente.”⁹

O termo público relaciona-se a dois fenômenos: a ideia de publicidade e de coisa comum, de todos. Dessa forma, a palavra público pode significar “que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível.”¹⁰ Pode também referir-se ao mundo, ao que é comum a todos os indivíduos, “na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia um dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros, por assim dizer.”¹¹ Assim, a filósofa vai tecendo as relações entre o público e o privado e as atividades humanas atinentes a cada esfera, ou seja, as dimensões da vida humana.

A autora ainda relaciona o público (ação política) com o discurso, conforme explica Fry, em uma obra que apresenta o pensamento de Arendt: “a ação comporta palavras e atos e está intimamente relacionada ao discurso, porque através deste as pessoas revelam seus dons, talentos e até mesmo seus defeitos.”¹² A vida pública corresponde à ação e ao discurso, “o ser político, o viver na polis, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força e ou violência.”¹³

Para a autora é o discurso que introduz o homem na esfera pública, iniciando a vida no âmbito público: “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento.”¹⁴ Ao inserir-se no âmbito coletivo/público da vida humana o homem alcança a liberdade: “Arendt crê que por meio da ação, os seres humanos manifestam sua liberdade, o que contrasta com as necessidades de laborar e com a utilidade do fabrico que nos são impostas (trabalho). A meta da política é a liberdade [...]”¹⁵

⁹ FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*. Trad. Paulo Ferreira Valério. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p.67.

¹⁰ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 59.

¹¹ *Ibidem*, p. 62.

¹² FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*, op. cit., p. 70.

¹³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 35.

¹⁴ *Ibidem*, p. 189.

¹⁵ FRY, Karin A. *Compreender Hannah Arendt*, op. cit., p. 72.

A esse respeito, pode-se observar que a condição da mulher na sociedade (espaço público de modo geral) representada na República de Gilead é marcada pela ausência de voz: a mulher é banida do discurso, campo masculino por excelência. O espaço em que a mulher pode assumir a palavra de forma muito restrita é dentro da família e dos limites da casa, ou seja, no plano estritamente privado. No entanto, a classe das aias, objeto da presente análise, é completamente banida do discurso, sua utilidade exclusiva é procriar para o Estado, conforme a vontade do Estado. É, portanto, vedado à aia assumir a palavra em qualquer circunstância, especialmente na cerimônia de coito. A mulher aia não tem qualquer possibilidade de ação e de voz no espaço público, ao contrário, entra nesse espaço como objeto.

De outro lado, a esfera privada surge do termo privação, no sentido de privar-se daquilo que é comum. No âmbito do privado, que é tido como pré-político ou pré-condição para a vida pública, dão-se as relações íntimas, regidas pela vontade do chefe da família, não havendo, originalmente, igualdade e liberdade nesse espaço, pois

todo o conceito de domínio e de submissão, de governo e de poder no sentido em que o concebemos, bem como a ordem regulamentada que os acompanha, eram tidos como pré-políticos, pertencentes à esfera privada, e não à esfera pública. A *polis* diferenciava-se da família pelo fato de somente conhecer iguais, ao passo que a família era o centro da mais severa desigualdade.¹⁶

Arendt esclarece que a vida privada é pré-política por ser condição para a ação política, no sentido de que antes de viver na esfera pública é preciso dominar as necessidades privadas. Assim, a propriedade é considerada também uma condição para a vida na esfera pública, pois “a posse de propriedades significava dominar as próprias necessidades vitais e, portanto, ser potencialmente uma pessoa livre, livre para transcender a sua própria existência e ingressar no mundo comum a todos.”¹⁷

Nesse sentido, pode-se pensar na condição da mulher no discurso fílmico em análise, pois, independentemente da classe, todas as mulheres são propriedade do Estado, ou seja, dos homens. É o Estado, pois, que define o papel e a função social de cada categoria de mulher e as identifica, segrega e expõe sua condição de subordinação permanentemente por meio da imposição

¹⁶ ARENDT, Hannah. *A condição humana*, op. cit., p. 41.

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

de uniformes com cores distintas para cada classe feminina. Assim, a subjugação da mulher é mais um elemento a reforçar a liberdade e vida pública/política dos homens, assegurando-lhes o espaço público como espaço exclusivamente masculino. E como a ação ocorre no espaço público: apenas os homens podem agir, às mulheres resta o espaço privado e a impossibilidade de ação.

O privado enquanto privação é o espaço feminino, pois a mulher é privada/excluída da esfera pública, da vida política no sentido de Arendt. Em consequência disso, a liberdade que a vida pública proporciona não atinge a mulher e do ponto de vista da propriedade, a mulher é mais uma das propriedades privadas. Porém, a situação das aias mostra-se um tanto distinta, pois seu corpo é utilizado pelo Estado de forma que elas perdem o domínio sobre o corpo, o qual torna-se propriedade pública.

Em essência, a distinção entre público e privado pode ser resumida na relação entre o âmbito da família (o privado) e o âmbito da vida/ação política (o público). Essa distinção também implica para Arendt a necessidade de que certas ações humanas devem ser realizadas no plano público e outras no plano privado: “O significado mais elementar das duas esferas indica que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência”¹⁸. Diante disso, pode-se perceber que a exclusão da mulher do espaço público significa o banimento de realizar as ações próprias dessa esfera da vida.

No mesmo sentido de Arendt, Aboim, ao abordar a dicotomia público/privado diretamente em relação às questões de gênero, esclarece que as propostas do feminismo em geral associam o privado à família e o público à ordem política e econômica.¹⁹ Aboim apresenta em seu trabalho “uma interpretação crítica das fronteiras entre espaço coletivo de cidadania e de sociabilidade e espaço individual de intimidade e desigualdade numa perspectiva de gênero.”²⁰

A ordem de gênero é tida como o processo de dominação do masculino sobre o feminino e, em relação a dicotomia aqui analisada, essa ordem também inscreve-se na diferenciação entre público e privado, a qual “serviu, de

¹⁸ Ibidem, p. 84.

¹⁹ ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 344, jan-abril/2012, p. 95-117, p. 97.

²⁰ Ibidem.

facto, para afastar homens e mulheres, delimitando-lhes espaços e funções sociais.”²¹ No filme, é levada ao extremo a delimitação de funções e espaços sociais próprios de cada gênero ao ponto de a mulher fértil perder qualquer possibilidade de acesso aos espaços e funções privadas: torna-se um bem público destituído de privacidade e intimidade, despersonalizado, reificado.

Para encerrar as reflexões teóricas acerca do público e do privado pensados em relação às questões de gênero, explicita-se que a igualdade e a liberdade são frutos da esfera pública, se concretizam na vida pública, ponto em que convergem as considerações das autoras citadas.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM A HISTÓRIA DE AIA: A PUBLICIZAÇÃO DO CORPO DA MULHER

Conforme já destacado, em *A história de Aia* é representada uma distopia, um sistema social ditatorial dirigido por militares em uma sociedade afetada por uma epidemia que deixou a maioria das mulheres estéreis. O Estado é governado por homens, ou seja, o poder está exclusivamente na mão de homens. Não há mulheres em posição de poder nesta sociedade. Aos homens é dada liberdade plena: frequentam todos os espaços. Mesmo os homens que estão na categoria social mais baixa, não têm suas liberdades tão restringidas quanto as mulheres, que têm acesso apenas aos espaços pré-definidos pelos homens. Contudo, não se pode ignorar que a liberdade social é determinada pela classe de cada homem, ou seja, pelo poder que dispõe: quanto mais poder mais liberdade.

Quanto às mulheres, os papéis e espaços que lhes cabem são retratados de forma rígida. Nenhuma categoria de mulher dispõe de toda a liberdade que os homens desfrutam. As mulheres aias, a classe que sofre a mais intensa subjugação, como referido, não têm domínio de seu corpo, primeiro espaço que é retirado do controle e poder feminino: o corpo da mulher é uma extensão das propriedades masculinas.

Há classes bem definidas de mulheres: as esposas, as aias, as “tutoras/carcereiras” das aias (chamadas de Tias) e as Marthas (empregadas domésticas). Para cada classe corresponde um determinado espaço social, com funções e papéis bem definidos. Com os homens ocorre a mesma divisão rígida

²¹ Ibidem, p. 98-9.

em categorias sociais, porém a segregação masculina não é destacada. Há os militares (que tem mais liberdades e poderes), há os homens comuns (trabalhadores/operários) e também a parcela da população escravizada (homens e mulheres). Quanto aos escravos, não há distinção de gênero, por isso não são objeto de considerações nestes breves comentários.

Em relação às mulheres, a segregação social é mais severa e elas estão explicitamente sob o domínio masculino, desfrutando de um pouco mais de liberdade conforme sua classe (as esposas são as que têm mais liberdade entre as mulheres). Todas, no entanto, estão sob o jugo masculino. As aias estão na base da pirâmide social de mulheres, são as únicas mulheres férteis na sociedade e, em razão disso, perderam o domínio do próprio corpo, que existe exclusivamente para servir ao Estado como fonte de procriação.

Nesta sociedade, portanto, as mulheres sequer podem acessar livremente o espaço privado, que é o ambiente feminino por excelência. Acessam as esferas que os homens permitem e da forma como eles determinam. As atividades femininas também são regulamentadas pelo poder estatal (ou seja: pelos homens). Nesta estrutura social, também é importante destacar que algumas mulheres exercem diretamente a dominação sobre as outras: trata-se da relação das “tutoras/carcereiras” e das aias. Isso mostra que a dominação masculina é mascarada, já que as próprias mulheres são usadas para exercê-la.

É neste espaço social que é inserida a mulher e, diante disso, fez-se um recorte no texto fílmico para analisar o espaço da mulher nesse discurso. Selecionou-se, então, a primeira cena de coito como foco da análise, a qual inicia aos vinte e sete minutos e dez segundos e se encerra aos trinta e um minutos e trinta e seis segundos. É apresentada ao longo do filme mais uma cena de coito, a qual é mais sucinta, pois na primeira cena são mostrados todos os detalhes que envolvem a cerimônia do coito público.

Inicialmente, destaca-se que o coito é um dos atos mais íntimos e privados da vida humana, sendo praticado, em qualquer circunstância, no ambiente privado. Até quando se torna um ato público, realizado conforme a vontade do Estado, continua sendo restrito à esfera privada. É o que ocorre na República de Gilead: torna-se um ato público, assunto e interesse públicos. Porém, a sua concretização se dá no âmbito privado, o que não retira o caráter público que o coito assume no texto fílmico.

O coito torna-se assunto público em razão da infertilidade da maioria das mulheres em Gilead. O corpo da mulher fértil é tomado como propriedade pú-

blica, sai da esfera do privado, do domínio e da autonomia da vontade, para entrar no âmbito coletivo e tornar-se um instrumento do Estado a serviço da reprodução da espécie, uma *longa manus* do Estado para garantir a perpetuação humana.

Em anexo estão as imagens da cena selecionada para esta análise. A partir dessa cena, é possível perceber o primeiro aspecto a denunciar a publicização do corpo da mulher fértil: o ato de coito é uma cerimônia oficial que exige um ritual com caráter solene. A aia, pois, é levada à sala da casa do comandante e posicionada pelo funcionário do comandante (Nick) ao centro deste recinto. É posta de joelhos sobre uma almofada e tem seu rosto encoberto por um véu, toda sua vestimenta é de cor vermelho, simbolizando a fertilidade que seu corpo detém. A esposa também se posiciona de joelhos, gentilmente apoiada por seu marido, e sua vestimenta é toda da cor azul.

Inicialmente, é importante observar a cor das vestes de cada mulher, um fator a demarcar a diferença entre elas. Conforme já ressaltado, na sociedade retratada no filme há uma hierarquização social muito severa determinada pelo poder econômico e, entre as mulheres, pela fertilidade como característica distintiva. Essa hierarquização é marcada no corpo de todas as personagens através de uniformes: a cada classe social corresponde uma vestimenta de cor específica. Assim, a cor da vestimenta é significativa e produz certos efeitos: indica a classe a que pertence a mulher e indica em que posição a classe correspondente se encontra em relação ao processo de dominação, ou seja, qual o nível de subordinação experimentado pela pessoa que veste cada cor.

As esposas vestem uniforme azul, cor que pode ser compreendida a partir da simbologia que carrega. É uma cor fria associada, nesse contexto, à infertilidade da mulher, porém surge como um fardo, um fracasso da esposa como mulher, pois é uma mulher que não pode cumprir sua principal função: procriar. Já o vermelho que a aia veste produz efeitos opostos. Trata-se de uma cor quente, por ser a cor do sangue é associada à vida, à força vital e à fertilidade. O vermelho, portanto, é a marca da fertilidade, das mulheres capazes de gerar outra vida, mas a fertilidade também pode ser vista como um fardo em Gilead. É, pois, em razão da sua fertilidade que a mulher aia é aprisionada pelo Estado e despersonalizada: torna-se um instrumento para a perpetuação da espécie e perde o domínio do próprio corpo.

Além das cores, outro aspecto a ser considerado é que cada personagem tem uma posição definida na cerimônia. A partir disso, podemos observar a forte relação entre erotismo e poder. A imagem da Aia explorada durante a cena enfatiza sua juventude e inocência, pois é seu rosto que é enquadrado, revelando seus traços jovens, e sua expressão é de tensão, de surpresa, de alguém que não sabe o que está por vir, ou seja, de quem nunca participou de um ritual como esse. O comandante é o mestre da cerimônia, conduzindo-a até o fim. Ocupa posição central no cerimonial, revelando o poder que detém sobre a cerimônia e sobre as demais personagens envolvidas. As mulheres são conduzidas mediante sua ordem, ambas são posicionadas de joelhos, enquanto ele está de pé num altar, posições que simbolizam seu poder sobre todos que ali se encontram. Assim, antes do coito, o qual sempre tem carga erótica, as posições de todos são demarcadas e o poder do general é reforçado. A posição e função ativa de Fred e a passividade das mulheres são destacadas do início ao fim da cerimônia. O poder é daquele que protagoniza o ato erótico como agente ativo e às agentes passivas resta a subjugação ao poder de Fred. A tensão explicitada nas feições da aia e o desgosto nas feições da esposa cedem espaço ao poder de Fred: ambas devem subordinar-se ao comandante e realizar cada uma o seu papel no coito.

A cerimônia é iniciada com a leitura da bíblia, o que explicita o aspecto religioso da dominação militar vivida em Gilead, conforme trecho transcrito:

Livro do “Genesis”, Cap. 30. “E Raquel não tinha filhos, e Raquel disse:” (Fred)
“Dê-me filhos, ou então devo morrer. Olhe minha serva, Bala. Vá, tome-a, e ela deve dar à luz sobre meus joelhos assim por ela também terei filhos” (Esposa)
“Então ela deu à Jacó sua serva Bala como esposa. E Jacó foi a ela, e Bala concebeu. E deu a Jacó um filho.” (Fred)
Pode me dar um copo d’água, por favor? (Fred)
Agora faremos uma oração silenciosa. Vamos pedir a benção para a nossa empreitada. (Fred)
Amém. (Fred, Esposa e aia)²²

Antes de qualquer ato, é lida uma passagem da bíblia utilizada como justificativa ou argumento autorizador do coito público, da publicização do corpo da mulher fértil. Isso porque Deus quer que os homens procriem, perpetuem a espécie humana, e realizar a vontade Dele é dever de todos os ho-

²² SCHLÖNDORFF, Volker. *A história de Aia*, op. cit.

mens. Então, a ideia é que toda a cerimônia se realiza para obedecer a vontade de Deus, seguir os mandamentos determinados na bíblia. E, para cumprir com esse dever, as mulheres devem tolerar todos os meios necessários à procriação, assim como Raquel e Bala toleraram.

Ao fim da fala, Fred refere-se ao ato que está por vir como empreitada, ou seja, de forma absolutamente impessoal, como se fosse um dever qualquer imposto por Deus aos homens, inclusive a ele, que está ali tão somente para obedecer à vontade do Senhor. O comandante passa a ideia de que todos os envolvidos nesse ato estão cumprindo deveres e que por isso é um sacrifício para todos. Com isso, mascara-se a violência cometida contra a mulher fértil, a aia, que tem seu corpo invadido pelo Estado, pelos homens que exercem o poder em Gilead. Então, com a leitura da bíblia como argumento de autoridade, é dissimulada a publicização do corpo da aia.

A aia, no entanto, expõe sua inconformidade desde o início do ato: feição séria, entristecida e tensa, em seguida, surge o pavor em seu rosto no momento do coito, os gritos que se obriga a silenciar, o choro retido que explode mais tarde na solidão de seu quarto. Em suas feições é possível observar as dimensões da violência da cerimônia, a ausência de domínio sobre o próprio corpo, a coisificação da mulher nesta sociedade.

Assim como na citação bíblica, a esposa infértil participa do ato: desde o coito até o nascimento do futuro filho, que será do casal e não da aia. Nas imagens da cena, é possível perceber que a aia se posiciona entre as pernas da esposa, apoiada sobre seus joelhos e segurando as mãos da esposa. É a forma de a esposa participar desde o início e tornar-se a mãe do futuro filho. O coito e o parto, portanto, se realizam sobre os joelhos da esposa, que se torna mãe através do corpo da aia: “e ela deve dar à luz sobre meus joelhos assim por ela também terei filhos”.

Outro aspecto importante a ser considerado, é o fato de que o coito se realiza privadamente, ou seja, em um ambiente íntimo (o quarto do casal) e apenas com as três personagens envolvidas no ato (Fred, esposa e aia). Ainda que realizado pela vontade de Deus e do Estado, o que o torna um ato público, o coito mantém a aparência de privacidade, por se efetivar no plano privado.

Quanto aos papéis sociais de cada personagem, retornamos ao início da cerimônia oficial de coito. O trecho bíblico utilizado na abertura do cerimonial, o qual, como já ressaltado, também serve como argumento de autoridade e de legitimação, revela o papel e o espaço de cada personagem. A partir das

falas do diálogo lido nota-se que Fred lê uma parte, a esposa lê outra e a aia é mera expectadora.

Fred assume a voz do narrador e a esposa a voz de Raquel, esposa de Jacó. O poder que cabe a cada personagem fica explicito nesse momento da cerimônia: Fred é o narrador, um instrumento das ações e palavras de Deus, obedece à vontade Dele. O comandante conduz todo o processo e com isso sua superioridade em relação às demais participantes da cerimônia fica evidente. A mulher (seja a esposa ou a Raquel bíblica, assim como a aia e a serva Bala) é o objeto das ações divinas, é o polo passivo que aguarda as orientações do homem (Fred). A diferença entre elas, no entanto, está no nível de submissão que cada uma experimenta, o que torna a aia um objeto e apenas a esposa é vista como mulher.

Ao fim da cerimônia, a esposa revela sua insatisfação em relação a toda situação. Porém, direciona essa raiva para a aia e não para o marido: já que Fred e a esposa se submetem a essa cerimônia exclusivamente em obediência à vontade de Deus. Todo o sistema de dominação social é construído de forma a colocar a mulher aia na posição social de maior vulnerabilidade pela falta da mínima autonomia sobre si, sobre seu corpo, o que a torna tão somente um objeto despersonalizado. Por isso, é a aia que é responsabilizada por qualquer acontecimento fora do esperado, uma vez que a insatisfação da esposa é dirigida à aia. E, do mesmo modo, se por ventura a aia não engravidar a responsabilidade também lhe é imputada, como uma culpa, não se cogitando a possibilidade de infertilidade masculina.

De outro lado, o único que se mostra satisfeito com a situação é o comandante, pois o homem, neste ato, é o único que não tem sua vontade infringida ou seu corpo violado, pois é o único que frui dos prazeres do coito. As mulheres, esposa e aia, são forçadas a tolerar esse ato violento. Apesar de a esposa não sofrer nenhum abuso de natureza física, sofre uma violência simbólica por ser impelida a permitir que outra mulher entre no seu espaço mais íntimo e seja posta entre ela e o marido. Além de também perder o domínio de sua privacidade por força da vontade do Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise observou-se o papel da mulher no texto fílmico *A história de aia*, partindo da personagem protagonista e narradora, Kate, a quem coube a função social de aia na República de Gilead.

Percebe-se que aia é uma função social em que a mulher é despersonalizada e perde o domínio sobre si, pois seu corpo torna-se instrumento para a procriação e perpetuação da espécie. Seu corpo é o objeto a partir do qual se realizam a vontade de Deus, em primeiro lugar, e depois do Estado, conforme fica claro a partir do texto bíblico que inicia a cerimônia.

A aia ocupa a posição social mais vulnerável e subjugada ao poder masculino: torna-se uma propriedade pública, à disposição do Estado. É assim que se concretiza a publicização do corpo da mulher, trata-se da principal forma de exclusão da mulher do espaço público.

Observar essa cena também permite refletir sobre a ingerência do Estado no espaço privado, tornando o ato do coito de interesse público e realizado em função da vontade e do interesse público. A cena também se presta para observar o privado como espaço de desigualdade e de domínio do masculino sobre o feminino, pois o poder dentro do espaço íntimo é distribuído hierarquicamente apenas entre Fred e sua esposa.

Como o público é visto como o espaço da liberdade e da igualdade pensando-o em relação às questões de gênero, percebe-se que o corpo, ao se tornar público, torna-se um espaço do exercício da liberdade do homem. Assim, para a mulher a publicização de seu corpo torna-se também um marco da perda de liberdade.

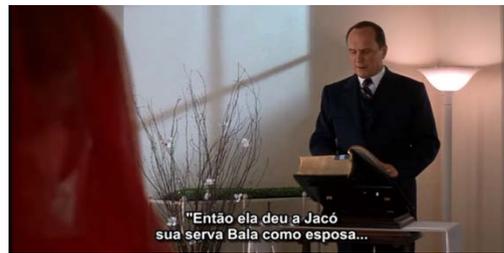
Por fim, cabe ressaltar que o filme analisado evidencia o cinema como espaço propício para reflexões sociais e políticas, por retratar delicados temas humanos e alertar para suas dimensões, neste caso, pelo viés distópico. *A história de aia*, pois, questiona a posição do homem e da mulher na sociedade retratando um possível caminho que as diferenças entre os gêneros podem conduzir. Com esta análise, pôde-se observar, então, o alcance político do cinema e sua capacidade de incitar e até convocar a plateia à reflexão, à autoanálise, à autocrítica.

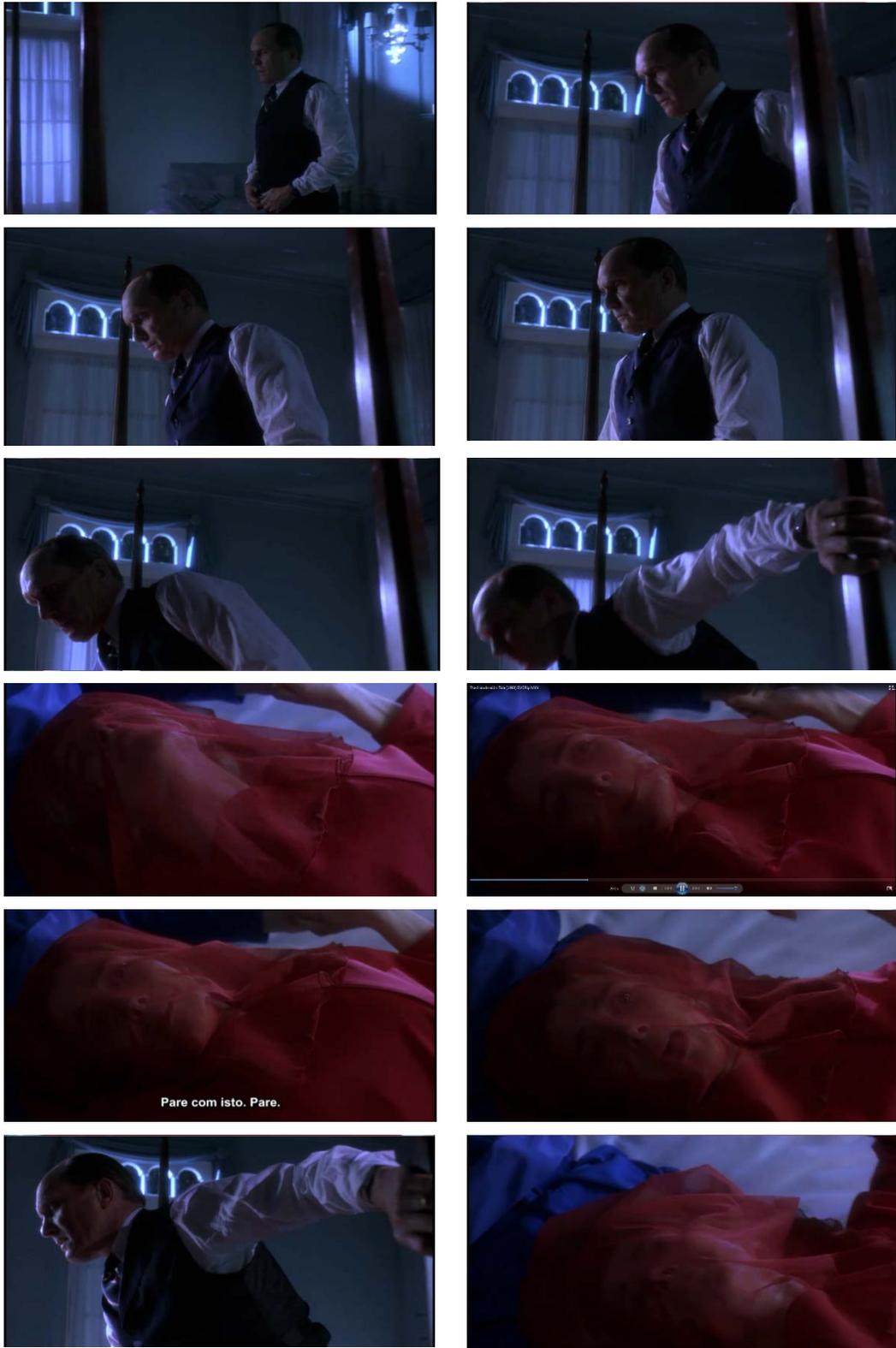
Recebido em: 22 de agosto de 2015
Aceito em: 25 de janeiro de 2016

ANEXO

CENAS DO PRIMEIRO ATO DE COITO

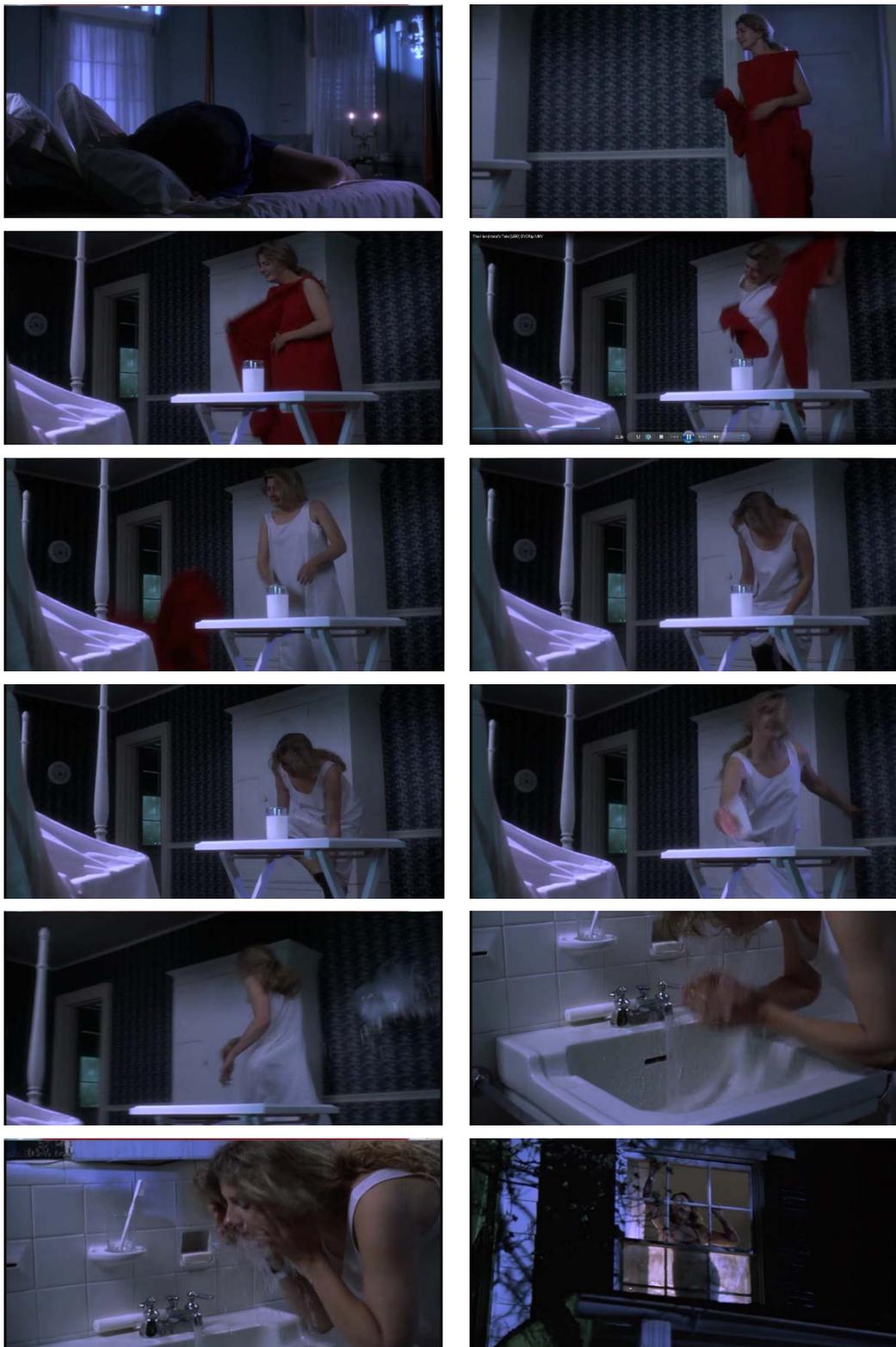












AS POTÊNCIAS DO CINEMA

André Piazera Zacchi
UFSC/CAPES

RESUMO: O cinema, segundo Jacques Rancière, é uma multiplicidade de conceitos que, sob o mesmo nome, permite estabelecer um espaço de pensamento. A distância entre um conceito e outro é o que separa, mas também o que propõe uma relação. Entre cinema e política há também distâncias, intervalos, desvios, abordados pelo autor em *As distâncias do cinema (Les écarts du cinema)*. Walter Benjamin defendia certas potências progressivas do cinema, mas reconhecia seus usos fascistas. Jacques Rancière reencontra nas distâncias uma possibilidade, não do cinema em geral, mas de cada filme, ter ainda uma força política. Essa força, para ambos, está na tensão dialética da imagem, ou seja, na sua capacidade de suspensão de discursos, de juízos, de síntese.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Política. Rancière.

CINEMA POTENCIES

ABSTRACT: Cinema, according to Jacques Rancière, is a multiplicity of concepts that, under the same name, can establish a space of thought. The distance between one concept and another is what separates, but also proposes a relation. Between cinema and politics there are distances, intervals, detours, discussed by the author in *Intervals of cinema (Les écarts du cinema)*. Walter Benjamin used to defend some progressive potencies of cinema, but recognized its fascist uses. Jacques Rancière rediscovers a possibility of the *distances*, not from cinema in general, but from each film, still having a political force. This force, for both authors, is in the dialectic tension of image, in its ability to suspend speeches, judgments, synthesis.

KEYWORDS: Cinema. Politics. Rancière.

André Piazera Zacchi é Doutorando do Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

AS POTÊNCIAS DO CINEMA

André Piazero Zacchi

O ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte¹, quase 40 anos após a invenção do cinematógrafo, ainda compartilhava as esperanças depositadas no cinema em seus primórdios, uma arte das massas, capaz de ser politicamente ativa e emancipadora. Entretanto, ainda no mesmo ensaio, diagnostica usos fascistas do aparelho, suas apropriações contrarrevolucionárias. Essa desconfiança fica mais evidente no ensaio de 1938, descoberto por Giorgio Agamben em 1982 e publicado na Itália recentemente, em 2012, *Was Ist Aura?* (O que é aura?).² Neste, Benjamin coloca o cinema como expediente que permite à burguesia lançar seu olhar às classes populares sem ser olhada de volta, ou seja, uma técnica capaz de também de anestesiar a força do olhar proletário devolvido à classe dominante. Jacques Rancière, depois de encerrado o séc. XX, com o benefício do olhar retrospectivo, testa ainda a validade de algumas teses benjaminianas, defendendo que “não existe política do cinema”.³ Sua contribuição decisiva para o debate é que o filme, sim, pode ter contundência política, mas não por um discurso político que porventura assuma, por contar a história de uma greve ou de casos de exploração do trabalho, e nem simplesmente por assumir uma forma de ruptura com a narrativa tradicional hollywoodiana, hipoteticamente transparente, mas especialmente pela capacidade do filme de fazer entrar em relação o visível com o dizível, pelo jogo de expectativas, concretizações e frustrações que a narrativa impõe, por estender ou encurtar espaçamentos, acelerar ou retardar o tempo. E mais, pela capacidade do leitor, do crítico, de fazer essas relações jogarem no campo da política, da estética, de estender a dialética que está nas imagens para um lugar (e um tempo) onde e quando possam rearranjar os lugares

¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165 e ss.

² Idem, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. A cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle. Vicenza: Neri Pozza, 2012.

³ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 121.

cristalizados, propondo uma outra partilha do sensível. O que ainda aproxima os dois pensadores, e faz seus textos chegarem sempre novos ao agora, é a capacidade compartilhada de estabelecer uma dialética suspensa, sem síntese, e que pode tudo o que pode justamente pela vontade de chance que propõe, pela insistente e sempre aberta demanda de leitura. Neste ensaio, pretendo, reler as teses benjaminianas sobre cinema constantes dos dois ensaios citados, desenhar um método de leitura em Rancière e comparar com as distâncias que ele constrói entre cinema e política.

A REPRODUTIBILIDADE, O CINEMA E A POLÍTICA

A teoria estética de Walter Benjamin, ensaiada no texto sobre a obra de arte, ainda nos chega com contundência. O texto de 1936 é esperançoso de que as artes mecânicas, aquelas que trazem na técnica de sua produção a reprodutibilidade, sejam capazes de modificar a política, tenham uma capacidade emancipatória para as massas. Inicia-se com um prognóstico: as tendências evolutivas da arte, que ele diagnostica em 1936, demandam as teses que o ensaio elaborará, teses que “põem de lado numerosos conceitos tradicionais — como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo”⁴ cuja aplicabilidade (desses conceitos) reforçaria concepções fascistas. Os conceitos e teses de seu ensaio teriam o mérito de não serem apropriáveis pelo fascismo.

Afirma Benjamin que a reprodução técnica (através de uma máquina ou aparelho) tem tanto a força de transformar obras de arte tradicionais em seus objetos (de reprodução), quanto transformar esses objetos em procedimentos artísticos. A arte reprodutível afasta a obra de sua fenomenologia, de seu aqui e agora, de sua existência única, carregada de autenticidade e de relações de propriedade, de autoridade e de peso tradicional. Ou seja, a reprodutibilidade técnica atrofiaria a *aura* da obra de arte, definida por Benjamin como essa “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”⁵ A *aura* ainda estaria vinculada a um valor de culto, a uma função ritual da obra de arte, mas a reprodutibilidade técnica, ao emancipá-la, destacando-a desse ritual, realiza

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 166.

⁵ Ibidem, p. 170.

o desejo das massas de fazer as coisas “ficarem mais próximas” e “superar o caráter único de todos os fatos”.⁶

Benjamin, então, começa a destacar os papéis que demanda ao cinema, especialmente aquele de exercitar o homem nas percepções e reações diante de uma vida tão tecnicizada. Aqui começa a aparecer uma concepção dialética muito particular do pensador. Até esta altura do ensaio, argumentava que a técnica tinha chegado a um estágio de reprodutibilidade que, ao libertar a obra de arte de seu valor de culto, emanciparia as massas. Mas técnica, por outro lado, oprime o homem já que ele não a controla (ou por ela é controlado). Caberia, assim, ao cinema dedicar-se à sua verdadeira tarefa histórica, fazer do gigantesco aparelho técnico uma prótese do ser humano, sua enervação. Assim também o ator de cinema teria que, de alguma forma, oferecer resistência ao controle que o aparelho cinematográfico exerce sobre ele, sobre sua atuação, vencer na prova que ele lhe coloca:

Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que parece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.⁷

Ora, se o intérprete precisa vencer o aparelho, é porque há na tecnização também um lado nefasto, que oprime o homem do trabalho, nos balcões e nas fábricas. A técnica assume a partir dessa altura do ensaio seu valor duplo, dialético: potência de emancipar o homem, libertando a obra de arte de seu valor de culto e de sua função ritual, mudando a relação das massas com as práticas artísticas, mas também reificando o homem, subjugando-o, tornando-o escravo da máquina. O que Benjamin parece incitar aqui, é a revolta das massas, que elas possam controlar as potencialidades do aparelho, fazê-lo seu instrumento de revolução, assumir o controle tomando-o para a consecução de seus triunfos. A massa, então, controlaria sua atividade diante da câmera, mas dependendo antes da superação de um obstáculo:

⁶ Ibidem, p. 170.

⁷ Ibidem, p. 179.

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle.⁸

Cada vez mais clara a posição dual em relação ao cinema: potência de revolução, potência de apropriação fascista. E esse caráter contrarrevolucionário estaria, por exemplo, no culto à estrela, ao atleta de ponta, ao político profissional. O político, diante da possibilidade de se fazer ver e ouvir por um número ilimitado de pessoas, utilizaria o cinema e o rádio (aparelhos de reprodução técnica) para tornar mostráveis seus atos e criar na massa a ilusão de que os controlam. É como se o aparelho, na especulação fascista de seu uso, criasse uma seleção na qual “emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.”⁹

Outro elogio que Benjamin faz ao cinema é a modificação que empreende na relação entre as massas e a obra de arte. O filme, permitindo uma reação individual, somada à reação coletiva, tornaria a arte receptível por qualquer um e não apenas pelos críticos, especialistas ou proprietários, como ocorria na pintura. Benjamin também passa pela teoria do inconsciente ótico, que trouxe de seu ensaio sobre a fotografia, mas que depende de um olhar atento para ser aplicada ao cinema. O olhar sobre a fotografia, liberado do trabalho da consciência, revelaria um inconsciente ótico, já que o observador perscruta nela (em seu espaço) o acaso, o aqui e agora. Mas no cinema, o ritmo da montagem dificilmente concede esse tempo ao espectador, ao contrário, demanda uma visada rápida e funcional, de maneira a encadear a ação. O que se chama *raccord* é a lembrança somente do indispensável para a continuidade narrativa.

Talvez o capítulo mais importante nessa relação entre cinema e política seja aquele que encerra o ensaio, intitulado *Estética da guerra*¹⁰. É também aquele em que Benjamin coloca a obra de arte na sua dialética própria. O homem contemporâneo (em 1936) estaria cada vez mais proletarizado e massificado. O fascismo tentando controlar essas massas, organiza-as de modo a manter as relações de propriedade e de produção. E isso se dá não sem a ajuda do cinema que coloca na tela o próprio rosto do homem. “As mas-

⁸ Ibidem, p. 180.

⁹ Ibidem, p. 183.

¹⁰ Ibidem, p. 194.

sas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações.”¹¹ E claro, a frase de efeito, muitas vezes repetida, que coloca fascismo e comunismo como antagonistas: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.”¹²

A potencialidade revolucionária da reprodutibilidade mecânica, em especial do cinema, e o enfoque otimista de Walter Benjamin são o tempo inteiro matizados pela evidência de que o uso fascista do cinema é a outra face da mesma moeda. A mesma força libertadora tem seu correlato, que é uma força anestesiante, mantenedora das relações exploratórias de produção. Essa posição fica mais clara no pequeno manuscrito *O que é aura?* recentemente publicado na Itália, que aborda a questão do cinema:

A experiência da aura repousa sobre a transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana à relação da natureza com o homem (...) Quando um homem, um animal ou um ser inanimado dirige o seu olhar ao nosso, primeiro nos atrai no afastamento; o seu olhar sonha, arrasta-nos para trás de seu sonho (...) No mundo há tanta aura quanto ainda resta de sonho. Mas o olho desperto não perde a arte do olhar quando o sonho nele se apagou. Ao contrário, somente agora (...) torna-se de fato insistente (...) e começa mais a parecer-se com o olhar com o qual o desprezado responde ao de quem o despreza, o oprimido ao do opressor (...) Isso acontece quando a tensão entre as classes superou certo limiar. Acontece então o que segue: para aqueles que pertencem a uma das duas classes – a dos dominadores ou a dos opressores – pode ser útil ou também fascinante olhar para aqueles que pertencem à outra classe; mas ser objeto de um tal olhar será percebido por aqueles que pertencem à outra classe como desagradável ou como danoso (...) Em uma tal situação, adquire um grandíssimo valor poder estudar imperturbável aqueles que pertencem às classes inferiores sem por sua vez ser estudados (...) Sem o cinema, a decadência da aura se faria sentir em medida não mais suportável.¹³

Há um deslocamento, bem apontado por Bárbara Chitussi¹⁴, da potência revolucionária do cinema para a potência revolucionária do olhar, daquele

¹¹ Ibidem, p. 195.

¹² Ibidem, p. 196.

¹³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um poeta lírico nell'età del capitalismo avanzato*. op. cit. p. 533.

¹⁴ CHITUSSI, Barbara. Aura e imagem onírica em Walter Benjamin. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Texto lido em setembro de 2012, no III Colóquio do Núcleo Walter Benjamin da UFMG, que teve como título “Nachleben: escrita e imagem em Walter Benjamin e Aby Warburg.” Uma cópia da tradução foi entregue aos participantes do evento.

olhar que se devolve, especialmente quando a tensão entre as classes está elevada. Benjamin ressalta também a eficácia do cinema em permitir que as classes dominadas ou oprimidas sejam vistas, estudadas, sem que as classes dominantes e opressoras também sejam alvo do olhar oprimido, que pode ser revolucionário.

No momento em que a tensão entre as classes é elevada, no momento em que os opressores tornam-se perigosos e os seus olhares difíceis de suportar, o cinema permite-lhes evitar os oprimidos e, desde uma posição privilegiada e protegidos contra qualquer risco, observar as condições de vida dos oprimidos desde certa distância. Desse modo, o cinema satisfaz a exigência sempre maior da burguesia de estudar e controlar a classe inimiga. Ao contrário do escrito de 36, que havia mostrado a potencialidade revolucionária do cinema, *Was ist Aura?* mostra o seu aspecto regressivo: revela-nos a eficácia do cinema para evitar o conflito de classe. Longe de ser em si dialético e revolucionário, o polo do jogo – ativado pelo cinema – corre o risco de ser uma nova configuração mítica.¹⁵

O cinema então, contribuiria para a decadência da aura naquilo que ela tem de cultural, ritual. Mas, ciente de que a aura não se extingue, que ela permanece como elemento ativo nas obras de arte (talvez sobreviva mesmo nas artes de reprodução mecânica), cabe ao materialista histórico depurar a aura dessa relação mítica e cultural, para poder usá-la numa montagem revolucionária.

DESENTENDIMENTO, DISTÂNCIA

Jacques Rancière cultiva uma peculiar máquina de pensamento. É uma espécie de método ou arranjo dos conceitos que podemos, por hora, qualificar de mallarmaico. Mallarmé aparece aqui, com a sua já tão citada *Crise de Verso*: “Um desejo inegável em meu tempo é de separar como em vista de atribuições diferentes o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial.”¹⁶ O diagnóstico de Mallarmé do desejo de seu tempo, em querer separar o duplo estado da palavra falada (*parole*), se dá em virtude do uso, e da defesa de um uso, ingenuamente referencial da linguagem, que ele chama de *reporta-*

¹⁵ Ibidem, p. 10.

¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 166.

gem, e da qual exclui a literatura: “Falar não concerne à realidade das coisas senão comercialmente: em literatura, isso se contenta em fazer-lhe uma alusão ou em distrair sua qualidade que alguma ideia incorporará.”¹⁷ O que é essencial na palavra é a separação de um sentido unívoco, bruto, comercial. É sua capacidade de pedir, demandar, evocar sentidos, sensações. Dessa maneira trabalham os textos de Jacques Rancière: escolher uma palavra que será a chave de um conceito e fazê-la vibrar, ainda que trazendo sentidos opostos, para que aquela palavra seja o motor e a sede do pensamento.

Em um livro sobre filosofia e política, publicado no Brasil em 1996, o autor nos explica a escolha do título que condensa a escolha teórica:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa (...) O desentendimento não é de modo nenhum o desconhecimento. (...) Não é tampouco o mal-entendido produzido pela imprecisão das palavras (...) porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do qual o outro lhe fala; ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma razão diferente no mesmo argumento. Assim, na República, a “filosofia política” começa sua existência pelo longo protocolo do desentendimento acerca de um argumento sobre o qual todos concordam: que a justiça consiste em dar a cada um o que lhe é devido.¹⁸

Segundo Rancière, a racionalidade própria da política é o desentendimento, o que a torna objeto escandaloso para a filosofia, que tentaria, através de operações de pensamento, acabar com a primeira, suprimir esse escândalo. E assim segue seu percurso teórico, sempre tendo em conta essa disjunção conjuntiva, do entendimento que é “des”, que entende e não entende ao mesmo tempo.

Em 2005 é publicado no Brasil *A partilha do sensível* (*Le partage du sensible*)¹⁹, ensaio que retoma um tópico de *O Desentendimento*, no qual Rancière aposta na imbricação das práticas estéticas com as práticas políticas. O livro se inicia com uma nota da tradução, justificando a escolha de *partilha*, em de-

¹⁷ Ibidem, p. 164.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 11-13.

¹⁹ Idem, *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2005.

trimento de *divisão*, escolhida anteriormente para a tradução de *partage* em *O Desentendimento*. A tradutora cita o prefácio feito por Rancière para *Políticas da Escrita* para justificar a opção:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.²⁰

O ensaio, em forma de entrevista, conta com 5 capítulos através dos quais o autor reelabora a relação entre política e estética, trazendo como argumento a vida na *polis* grega. Nesta, há uma partilha da vida comum, mas uma partilha seletiva, uma forma de divisão que determina quem se ocupa da política, quem se ocupa do trabalho (o artesão), quem, embora conheça a fala, não está autorizado a falar (o escravo), etc. Na base da política, então, há uma estética, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.”²¹

Essa palavra, *partilha*, define a tal separação em partes inerente à política, mas seria também, na *polis* ideal, a soma sem resto dessas partes, o comum. Ou seja, partilha é o que separa e une, ao mesmo tempo. As implicações do pensamento de Rancière sobre a relação entre as práticas estéticas e políticas é fundamental para uma análise das potências do cinema, para a comparação com as teses de Benjamin, que sem dúvida estavam no horizonte de Rancière ao escrever *A partilha do sensível*. Antes é preciso desenhar em linhas gerais aquilo que aqui denomino máquina de pensamento do autor, que se esforça em manter ativos conceitos antagônicos que, por sua vez, têm como lugar privilegiado de pensamento uma mesma palavra.

No primeiro ensaio de *O destino das imagens*²², publicado em 2012 no Brasil, a palavra em questão é *imagem*, relacionada com sua origem e destino, para questionar o fim apocalíptico anunciado por aqueles que atribuem a ela um sequestro avassalador da realidade.

²⁰ Idem. *Políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 7.

²¹ Idem. *A partilha do sensível*, op cit., p. 16.

²² Idem. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Examinando como certa ideia do destino e certa ideia da imagem se enlaçam nesses discursos apocalípticos hoje em voga, gostaria de propor a questão: seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas nos falam? Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?²³

(...)

A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações mobilizam funções-imagens diferentes, sentidos distintos da palavra imagem.²⁴

(...)

Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança.²⁵

As três citações acima novamente afirmam um método em Rancière: escolher uma palavra, no caso *imagem*, e fazê-la trabalhar, produzir sentidos para além de seu uso corriqueiro. Potencializar tal palavra para um excesso de sentido, e, novamente, um uso múltiplo que encontra no significante homônimo seu ponto comum: *imagem* é ao mesmo tempo analogia e dessemelhança, que operam juntas produzindo aquilo que se chama de arte. Quanto ao destino do título, trata-se de um regime de imagens que agoniza, em troca de outro regime, que Rancière chama de estético (conceitos que já estão em *A partilha do sensível*), no qual os lugares da arte já não são os mesmos que sustentavam o antigos regimes (ético, representativo), e mais, estão positivamente embaralhados, numa espécie de dialética muito próxima daquela usada pelo autor como método. Esse embaralhamento retira a arte de um lugar autônomo, e a coloca como dependente desses discursos, dessas relações, desses jogos de trocas que a atravessam. Não é a imagem que encontrou seu destino, seu fim, ela simplesmente não opera mais dentro de um regime representativo, ou seja, a imagem deixa de buscar seu valor na mimese para encontrar, não mais seu valor, mas sua potência, em outras operações, próprias daquilo que Rancière denomina regime estético.

²³ Ibidem, p. 9.

²⁴ Ibidem, p.14.

²⁵ Ibidem, p.15.

Publicado no Brasil no mesmo ano (2012), *As distâncias do cinema*²⁶, segue a mesma lógica, evidenciando o método de Rancière a partir da escolha das duas palavras do título. A primeira delas é *cinema*, sobre a qual o autor busca uma aproximação de cinéfilo, de amador, não de filósofo. Sua relação com o cinema, afirma, sempre foi de encontros e distanciamentos e, a partir dessas distâncias é que tentou escrever sobre ele. O desafio era conciliar a razão das suas emoções enquanto cinéfilo com as razões que o permitiriam orientar-se politicamente nos conflitos do mundo. Quero dizer, o cinema encontrava o mundo e a busca de Rancière era da relação (política) que podia estabelecer. “Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com sombras projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo?”²⁷ Nenhuma teoria do cinema respondeu a essa questão, nenhuma teoria marxista lhe mostrou a saída. Então ele retorna ao método:

Caberia indagar se o cinema não existe justamente sob a forma de um sistema de afastamentos irreduzíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros do mesmo corpo. Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas. É o lugar material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, (...) É também o que se acumula e se sedimenta dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera (...) O cinema é também um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda e os futuros que imagina para si. É ainda o conceito de uma arte, isto é, de uma linha divisória problemática que distingue, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser habitantes do grande reino artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela da escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento, como em Gilles Deleuze.²⁸

A reação convencional a essa multiplicidade, aduz, é a de tentar separar o que é indústria e o que é arte, ou preferir ver o filme como tal, “em si”, os fotogramas, planos, enquadramentos, a luz, sem a interferência de lembranças ou palavras que estragariam essa “pureza”. Mas esse rigor é correlato de

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*, op. cit.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

uma visão estreita, pois a própria arte “só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada.”²⁹

Para mim, escrever sobre cinema é assumir ao mesmo tempo duas posições aparentemente contrárias. A primeira é que não há nenhum conceito que reúna todos esses cinemas, nenhuma teoria que unifique todos os problemas que eles suscitam. (...) há apenas uma relação de homonímia. Já a outra posição diz, ao inverso, que toda homonímia instaura um espaço comum de pensamento, que o pensamento do cinema é o que circula nesse espaço, pensa de dentro esses afastamentos e se esforça para determinar este ou aquele vínculo entre dois cinemas ou dois “problemas do cinema”.³⁰

Aqui se mostra o mecanismo: é a homonímia que instaura um espaço de pensamento, que pensa de dentro desses afastamentos, que ali circula, que estabelece vínculos ou exaspera a distância. E para isso a segunda palavra-chave do título do livro é *écart*. *Écart* pode ser traduzida como distância, desvio, espaçamento, diferença, intervalo.³¹ A edição brasileira para o conjunto de ensaios sobre cinema de Rancière escolheu *distância*, enquanto a portuguesa traduziu como *intervalo*. O que se torna recorrente é que, para falar dos cinemas, o autor escolhe os desvios de sentido que a própria palavra percorre. Nesse volume específico, elabora seu pensamento também entre as distâncias que esses sentidos de *cinema* constroem com outras práticas. Assim, é a partir das distâncias entre cinema e literatura, entre cinema e arte, e cinema e política que se desenvolve o texto.

CINEMA E POLÍTICA

As relações entre cinema e política são um desdobramento das análises que Jacques Rancière elabora em torno da arte e da política, e que, tendo se iniciado antes, por exemplo, em *O desentendimento*³², alcançam um maior número de leitores com *A partilha do sensível*³³. Já no subtítulo está o motivo: *estética e política*. A ligação umbilical entre ambas, fundamental para distribui-

²⁹ Ibidem, p. 15.

³⁰ Ibidem, p. 16.

³¹ “*écart nm* 1. action de s’écarter, de se détourner de son chemin, d’une ligne de conduite, d’une norme. 2. distance, intervalle, différence.” Dictionnaire Mini Larousse. Paris: Larousse, 2008.

³² Idem, *A partilha do sensível: estética e política*, op. cit.

³³ Idem. *Políticas da escrita*, op. cit.

ção e re-união do sensível na cidade grega, é também o ponto de partida para combater algumas teses de Walter Benjamin sobre a obra de arte reproduzível (dentro delas o cinema).

Existe portanto, na base da política, uma estética, que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas” de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.³⁴

O deslocamento da tese benjaminiana é salutar para que se compreenda suas teorias sobre cinema. Rancière nos diz que aquilo que Benjamin chama de estetização da política é outra coisa, porque a política é desde sempre estética, porque é uma forma de tornar visível uma partilha do comum. Algumas práticas artísticas poderiam desrespeitar essa separação, embaralhando identidades e propondo uma nova organização do estético, e por conseguinte, do político. Mas essa capacidade não está nas formas, sempre aptas a veicular discursos mesmo contrários. Rancière usa o exemplo da cena teatral trágica: “Para Platão, ela é portadora da síndrome democrática ao mesmo tempo que do poder da ilusão”³⁵, ou seja, a cena teatral dá a todos a possibilidade de ver, de se ver falando no coro, e ilude o povo que se desliga da vida e se concentra em um simulacro. Já Aristóteles, ao contrário, redefine a politicidade dessa mesma cena: “E, no sistema clássico de representação, a cena trágica será a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar.”³⁶ A tragédia é, então, o lugar da desordem ou da ordem? De ambas, diria Rancière, depende da maneira que se lê, da maneira que se faz a obra de arte jogar o jogo da política.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do

³⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, op. cit., p. 16-17.

³⁵ Ibidem, p. 24.

³⁶ Ibidem, p. 25.

visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar e a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.³⁷

Não é meu objetivo aqui rebater as críticas de Rancière a Benjamin, que se seguem por todo o livro. Apenas de passagem, cabe esclarecer que essas críticas parecem querer atingir um “tipo de leitura” que se faz das teses benjaminianas sobre a obra de arte, quer dizer, não se trata de negar a acurácia dos diagnósticos do autor alemão, mas de evitar seu uso superficial, apressado e nulo. Mesmo porque, a proximidade entre os dois é maior do que sugerem essas críticas, especialmente no tipo de dialética que colocam em funcionamento nos seus escritos. Ora, bem sabia Benjamin que a politização da arte é também uma estetização da política. Mas se a política é uma estética, o comunismo também saberia jogar o jogo. A grande diferença entre os dois sistemas, se nos autorizamos a fazer falar *Benjamin com Rancière* é que o fascismo estetiza a política através da beleza da guerra (que encanta, segrega e mantém as classes em seus lugares) e o comunismo estetiza a política através da arte (que é uma operação de produção de diferença no sensível).

Em *As distâncias do cinema*, especialmente nos dois ensaios que dedica às distâncias entre cinema e política: *Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros*; e *Política de Pedro Costa*, Rancière faz os filmes trabalharem no campo da política, analisa as tão exaltadas relações entre o visível e o dizível, a materialidade dos corpos em cena, os discursos que informam o que dizem os personagens, comparando-os com outros filmes, de outros cineastas. Não pretendo neste ensaio resenhar a construção poética do cinéfilo/amador, por isso não adentro nos pormenores das duas análises. O objetivo aqui é levantar suas hipóteses teóricas, seu método, enaltecer sua dialética para encontrar novas maneiras e novos lugares de encontro entre os filmes e a política.

É utópico, para Rancière, pensar que o cinema pudesse suprimir as distâncias entre arte e política. Uma possibilidade se abre com Vertov, que se recusa a contar uma história ao mesmo tempo que recusa uma política de estrategista, propondo um comunismo que é o livre encontro de todas as imagens do mundo, inclusive do olhar, que também se liberta de um ponto de referência fixo. Sua radicalidade ainda hoje encanta, mas o século exigiu do cinema uma outra política, exigiu que ele suscitasse consciência, que mostrasse com clareza esses discursos emancipatórios, mas paradoxalmente, que apresentasse

³⁷ Ibidem, p. 26.

uma estranheza apta a carregar de energia as forças para a ação. Por isso a afirmação de Rancière: “Não existe política do cinema.”³⁸ O que existe são filmes, aquilo que chama de “figuras singulares”, capazes de fazer conviver dois significados de “política”: “aquilo de que trata um filme — a história de um movimento ou conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça — e a política como estratégia própria de uma operação artística.”³⁹ Como ponto de referência, Rancière escolhe um filme de 1979, *Dalla nube alla resistenza*, de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, e explica que a sua escolha se deve ao uso do filme de um paradigma brechtiano, útil para pensar as relações entre arte e política e especialmente entre esta e o cinema:

um paradigma que substitui as continuidades e progressões próprias do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e soluções.⁴⁰

O grande mérito do filme dos Straub é a sistematização desse paradigma, para que se torne uma maneira de ler filmes atuais, mesmo que de narração linear, contínua e progressiva. Mas, ainda dentro desse modelo, brechtiano, o filme apresenta, segundo Rancière, um desvio, uma mudança, uma suspensão. O uso do paradigma, classicamente, apresentava os contrários e fragmentava a narrativa com um objetivo: elevar o nível de consciência, desenvolver uma capacidade de olhar que levaria à adesão a uma explicação de mundo marxista. O filme dos Straub seria, nesse sentido, pós-brechtiano, pelo texto que os personagens falam, e pelos modos de encenação, por se tornar “suporte de uma tensão sem solução.”⁴¹ Isso também interessa ao método de Rancière, pois ele quer investigar de que maneira os cineastas de hoje conseguem “fazer política” utilizando-se dessa forma. Por fim, esse filme poderia ser tomado como um emblema de um procedimento político (e cinematográfico) “menos voltado para a revelação dos mecanismos de dominação e mais cioso do exame das aporias da emancipação.”⁴²

As três características que Rancière vê no filme *Dalla nube alla resistenza* servem menos para o encontro com o cinema em geral do que para cada filme

³⁸ Cf. Idem, *As distâncias do cinema*, op. cit., p. 121.

³⁹ Ibidem, p. 121.

⁴⁰ Ibidem, p. 122.

⁴¹ Ibidem, p. 122.

⁴² Ibidem, p. 123.

em particular, testando sua capacidade de jogar o jogo da política. São também três degraus: adoção de um paradigma fragmentário e expositor das tensões; a não resolução das contradições, nem sequer na certeza sobre uma visão de mundo; a ciência de que um filme terá maior efetividade política se essas tensões revelarem menos uma opressão ou dominação ocultas, do que expuserem as dificuldades, os desentendimentos, aporias da emancipação. Mas esses já são exercícios de leitura, modos de ler, não uma prescrição do autor para um cinema político. Um filme poderá tanto mais quanto apostarmos na capacidade dialética da imagem, da palavra, de ser mais-de-um, de não se resolver em síntese, de manter vivos e latentes os paradoxos e, especialmente, se fizermos do filme essa força capaz de um rearranjo da política.

*Recebido em: 14 de agosto de 2015
Aceito em: 23 de janeiro de 2016*

