

CINEMATÓGRAFO

UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA




editora
unesp

JORGE NÓVOA
SOLENI BISCUITO FRESSATO
KRISTIAN FEIGELSON
(organizadores)


EDUPA

CINEMATÓGRAFO

UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA





Universidade Federal da Bahia

REITOR

Naomar Monteiro de Almeida Filho

VICE-REITOR

Francisco José Gomes Mesquita



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Titulares

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Suplentes

Alberto Brum Novaes

Antônio Fernando Guerreiro de Freitas

Armindo Jorge de Carvalho Bião

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Cleise Furtado Mendes

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Editora da UFBA

Rua Barão de Geremoabo,

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – BA

Tel.: +55 71 3283-6164

Fax: +55 71 3283-6160

www.edufba.ufba.br

edufba@ufba.br



EDITORA UNESP

PRESIDENTE DO CONSELHO CURADOR

Herman Voorwald

DIRETOR-PRESIDENTE

José Castilho Marques Neto

EDITOR-EXECUTIVO

Jézio Hernani Bomfim Gutierrez

ASSESSOR EDITORIAL

Antonio Celso Ferreira

Conselho Editorial Acadêmico

Cláudio Antonio Rabello Coelho

José Roberto Ernandes

Luiz Gonzaga Marchezan

Maria do Rosário Longo Mortatti

Maria Encarnação Beltrão Sposito

Mario Fernando Bolognesi

Paulo César Corrêa Borges

Roberto André Kraenkel

Sérgio Vicente Motta

Editores-Assistentes

Anderson Nobara

Arlete Zebber

Christiane Gradwohl Colas

Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: +55 11 3242-7171

Fax: +55 11 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

Cet ouvrage, publié dans le cadre de l'Année de la France au Brésil et du Programme d'Aide à la Publication Carlos Drummond de Andrade, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères et Européennes.

« França.Br 2009 » l'Année de la France au Brésil (21 avril – 15 novembre) est organisée :

- en France, par le Commissariat général français, le Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, le Ministère de la Culture et de la Communication et Culturesfrance;
- au Brésil, par le Commissariat général brésilien, le Ministère de la Culture et le Ministère des Relations Extérieures.

Este livro, publicado no âmbito do Ano da França no Brasil e do programa de auxílio à publicação Carlos Drummond de Andrade, contou com o apoio do Ministério francês das Relações Exteriores e Européias.

« França.Br 2009 » Ano da França no Brasil (21 de abril a 15 de novembro) é organizado :

- na França, pelo Commissariado geral francês, pelo Ministério das Relações Exteriores e Européias, pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance;
- no Brasil, pelo Commissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério das Relações Exteriores.



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

JORGE NÓVOA
SOLENI BISCOUTO FRESSATO
KRISTIAN FEIGELSON
(organizadores)

CINEMATÓGRAFO

UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA



Salvador, São Paulo, 2009
EDUFBA/Editora UNESP

© 2009 by Autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com a permissão escrita do autor e das editoras, conforme a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998.

CAPA e EDITORAÇÃO
Rodrigo Oyarzábal Schlabit

TRADUTORES

Alexandre Maccari Ferreira
Ana Karina Costa Siqueira
Carlos A. A. Ferraz e Araújo,
Edmond B. J. J. Thauront
Edyala Iglesias
Gabriel Lopes Pontes
Jorge Nóvoa
Soleni Biscouto Fressato

REVISORES DAS TRADUÇÕES

Aldeneiva Celene de Almeida Fonseca
Alexandre Maccari Ferreira
Jorge Nóvoa
Marcos Silva
Michel Colin
Ruth Lima
Sheila Schwarzman
Soleni Biscouto Fressato

REVISÃO TÉCNICA

Alexandre Maccari Ferreira
Catarina Cerqueira Freitas dos
Santos
Jorge Nóvoa
Larissa Oliveira de Jesus
Ruydemberg Trindade Junior
Soleni Biscouto Fressato

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Tela (aquarela, 40x50) de Lilian Moraes "Pictograma cine-história".

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Cinematógrafo : um olhar sobre a história / Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato,
Kristian Feigelson (organizadores). - Salvador : EDUFBA ; São Paulo : Ed. da
UNESP, 2009.
494 p.

ISBN 978-85-232-0588-1

ISBN 978-85-7139-929-7

1. Cinema e história - Pesquisa. 2. Cinema - Aspectos sociais. 3. Cinema -
Brasil. 4. Cinema - França. 5. Roteiros cinematográficos - história e crítica.

I. Nóvoa, Jorge. II. Fressato, Soleni Biscouto. III. Feigelson, Kristian.

CDD - 791.43



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias



Sumário

Apresentação	09
(Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato, Kristian Feigelson)	

Prólogo	15
Marc Ferro	
<i>A quem pertence as imagens?</i>	

I – O LABORATÓRIO TEÓRICO

Angel Luis Hueso Montón	29
<i>O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século</i>	

Pierre Sorlin	41
<i>Televisão: outra inteligência do passado</i>	

Daniel Dayan	61
<i>Os mistérios da recepção</i>	

Soleni Biscouto Fressato	85
<i>Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa?</i>	
<i>Tênue limite entre liberdade e alienação pela crítica da Escola de Frankfurt</i>	

Michèle Lagny	99
<i>O cinema como fonte de história</i>	

Cristiane Nova	133
<i>Narrativas históricas e cinematográficas</i>	

Marcos Silva	147
<i>história, filmes e ensino: desavir-se, reaver-se</i>	

Jorge Nóvoa	159
<i>Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento</i>	

II – LABORATÓRIO DA RE-ESCRITA DA HISTÓRIA. A SEGUNDA GUERRA E SUAS REPRESENTAÇÕES

François Garçon	193
<i>A tardia tentação fascista do cinema francês (setembro 1942 / setembro 1943)</i>	
Jean-Pierre Bertin-Maghit	219
<i>Enquadrar e controlar: o documentário de propaganda sob a Ocupação</i>	
Sylvie Dallet	255
<i>Poder e comunicação: as atualidades filmadas durante a Ocupação</i>	
Sylvie Lindeperg	283
<i>Figuras do evento filmado: as anamorfozes da história</i>	
Sheila Schvarzman	301
<i>O nazismo e o holocausto vistos do Brasil</i>	

III – LABORATÓRIOS CRUZADOS. FILMES, MEMÓRIAS E IDENTIDADES. REPRESENTAÇÕES DO PÓS-II GUERRA

Hélène Puiseux	315
<i>Imagens da era nuclear</i>	
José-Maria Caparros Lera e Llorenç Esteve	345
<i>Representações da Guerra Fria na Espanha de Franco: o cinema de Luis Garcia-Berlanga</i>	
Kristian Feigelson	363
<i>Marker / Medvedkine ou os olhares cruzados leste / oeste. A história revisitada no cinema</i>	
Antônio da Silva Câmara	381
<i>Sunshine: uma das faces da Hungria moderna</i>	
Robert Rosenstone	393
<i>Oliver Stone: historiador da América recente</i>	
Glória Camarero Gómez	409
<i>Retratos cinematográficos de Franco na história recente da Espanha</i>	

Beatriz de las Heras 419
O grito visual da Transição espanhola: cartazes, fotografia e cinema

John Mraz 431
A revolução no México e em Cuba: filmando suas histórias

José D'Assunção Barros 453
*A cidade-cinema pós-moderna:
uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX*

Epílogo

Jorge Nóvoa e Soleni Biscouto Fressato 471
A “cegueira branca” pode ser a última. Olhares sobre um mundo mais que em crise

Post-Scriptum

Isabelle Veyrat-Masson 489
Retrato de Marc Ferro

APRESENTAÇÃO

A obra que agora lhes apresentamos, *Cinematógrafo. Um olhar sobre a história*, foi organizada por Soleni Biscouto Fressato e por mim mesmo, com a colaboração de Kristian Feigelson (Universidade de Paris III) e tem por principal objetivo reforçar as pesquisas científicas entre os pesquisadores franceses e brasileiros no domínio das relações entre o cinema e as sociedades que denominamos, a partir de Marc Ferro, de cinema-história. O livro reúne contribuições de pesquisadores reconhecidos em três áreas principais: os fundamentos teóricos da história e das ciências sociais e da representação dos processos históricos, a construção e a reconstrução do passado no cinema e os filmes como lugar de memória e de identidade que se cruzam no discurso fílmico. Os fenômenos são assim circunscritos a partir de um conjunto de suportes audiovisuais pouco abordados no Brasil, sob o ângulo da teoria cinema-história. Há muito tempo nos conta de que a complexidade de tais questões necessita de uma obra acessível a um grande público de pesquisadores, professores e estudantes, de diversas áreas de pesquisas, pouco familiarizados com essas abordagens que surgiram essencialmente na França sob o impulso de Marc Ferro. Foi por isso que reunimos aqui um bom número de pesquisadores que trabalharam sob sua direção e ajudaram, a partir dele, na elaboração dessa teoria corrente de pensamento, que na França se desenvolve desde os anos 1970, com a devida abertura internacional para os pesquisadores europeus e americanos que investigaram desde então a problemática teórica e empírica da relação cinema-história. A imagem genérica que aqui se observa é animada por todas essas formas de cruzamento que promoveu o século XX e à qual vieram se juntar analistas de outras regiões.

Tudo começou pela aparição do cinema em 1895 na Europa. Ele irá revolucionar o mundo, a vida do homem em todos os quadrantes do planeta. O cinematógrafo produz e reproduz representações e gera suas próprias visões da história, de sua cotidianidade e de suas relações sociais gerais. O cinema sob todas as formas (ficção, documentário...) é hoje difundido por

diversos meios e suportes de comunica7ao. Ao tratá-los em níveis diversos queremos aprofundar um determinado olhar sobre ele e sobre sua forma de ver o mundo com o objetivo principal de difundir no Brasil o conhecimento desse imenso canteiro que denominamos cinema-história, de um ponto de vista metodológico e teórico, mas também empírico. Reconhecemos, por conseguinte, não somente a legitimidade, mas também a necessidade de, ao mesmo tempo, ampliar um modo específico de se observar a história e o cinema, procurando fundir as abordagens no espectro da transdisciplinaridade. Ao pesquisar seus campos de especializa7oes, os autores dos estudos que lhes oferecemos aqui têm em mente essa perspectiva e seus ensaios propõem uma série de questionamentos que mesclam a história e o filme, com novos enfoques, em torno de objetos fílmicos diversificados. Ativamos, pois, interroga7oes de fundo sobre o enfoque histórico e sociológico das imagens animadas. Ao informarmos sobre tais estudos que se aprofundaram em pistas abertas em boa parte por Marc Ferro, reunimos deles uma amostra de quão profícuo são seus estudos e o clarão que se abre nessa interven7ao. Todavia nossa perspectiva internacionalista contempla pesquisas inéditas e desconhecidas de pesquisadores brasileiros, que também trabalharam e trabalham no mesmo canteiro do objeto-problema cinema-história. Procuramos assim ampliar nossa perspectiva crítica dos diversos “novos” enfoques em ciências sociais consagradas  cultura midiática. Cinema-história como teoria e problemática da rela7ao que lhes d origem, tem o mérito de retirar as pesquisas sobre o cinema de uma única perspectiva esttica que veio sendo realizada de modo quase que exclusivo, no mundo, sem, contudo menosprezar as abordagens estticas. Se a dimensão esttica é uma dimensão do real e uma de suas formas de representa7ao e expressão, impossível , não apenas deixá-la sem considera7ao, como também não integramos a dimensão esttica no nosso olhar. Precisamos, por conseguinte, desenvolver dentro da teoria da rela7ao cinema-história, a observa7ao das especificidades da esttica como forma de expressão do real, considerando também seus condicionamentos sociais e históricos. Portanto, se o leitor não encontrar aqui artigos com esse perfil estrito, não se deveu a qualquer preconceito ou má vontade para com os estudos estticos per si. Mas, alguns dos artigos assumem a importância da esttica e propõem formas adequadas de tratá-la segundo nossa perspectiva.

Tomara que esta obra estimule novas investiga7oes no Brasil sobre a questão das representa7oes sociais, sujeito passivo em grande parte à Escola dos Anais na Fran7a e às suas heran7as na denominada Nova história. Con-

quanto entre nós existam nuances acerca do que se deva resgatar de toda essa herança, é necessário o reconhecimento prévio da contribuição fundamental dessas “escolas” historiográficas francesas ao conjunto dos estudos multidisciplinares sobre as relações entre o cinema e as sociedades. Sem dúvida desde Sergei Eisenstein (e mesmo antes na própria Rússia) e de Siegfried Kracauer (na Alemanha), o cinema vem sendo objeto de pesquisas por conta daquilo que as suas relações com as sociedades podem nos revelar. Sem dúvida, na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Itália e na Espanha etc., vários estudiosos se debruçaram sobre tal problemática. Contudo parece-nos que na França, em grande medida graças ao empenho institucional e extra-institucional de Marc Ferro – se considerarmos seus 13 anos de atividade à frente do programa de televisão *Histoire parallèle*, a repercussão e o estímulo que promoveu uma importância concentrada, mesmo Ferro tendo se recusado a instituir oficialmente os quadros de uma “escola”.

Se em história, a iniciativa parece pertencer à questão bem mais que ao documento, o conjunto de estudos entregues aqui promove uma série de indagações mais específicas. Quais são as linhas de força dos estudos sobre as relações entre a história e o cinema? Existe sentido juntarmos ao estatuto da imagem a indagação de sua propriedade? O que se pode arrancar dos programas de televisão para o conhecimento do passado? São seus públicos realmente passivos e uniformes ou as formas de recepções são múltiplas nos seus mistérios? É possível reconhecer uma contribuição mais transcendente da teoria cinema-história para a reconstrução dos paradigmas das ciências sociais? Qual o fundamento da razão poética e seu alcance? As atualidades fílmicas propõem finalmente mais um olhar específico sobre os processos que pretendem informar? Como distinguir o filme histórico do filme de história? Como alguns filmes se fundamentaram no discurso histórico para construir algumas de suas representações, memórias fílmicas e identidades sócio-históricas? Como distinguir nos arquivos a partir de fontes tão múltiplas a imagem essencial para o trabalho do sociólogo ou do historiador? Qual é a força indiciária de uma imagem para registrar um acontecimento e tornar-se compreensível ao investigador? Muitas outras questões são formuladas! A distinção feita aqui, por exemplo, entre os filmes-memória e os filmes de montagem permite também reconsiderar o filme de ficção. Podem ter eles o estatuto de lugar de memória? O trabalho de investigador revê permanentemente a contribuição das imagens à história e às ciências sociais e assegura assim o debate vivificante, empírico e metodológico, sobre o estatuto do cinema, baseando-se de maneira comparativa em toda uma

série de exemplos fílmicos para explorar novas pistas. A imagem complementa e questiona o escrito para o aprofundamento de interrogações legítimas. Mas sem a elaboração de problemáticas eficazes, o oceano das imagens do século XX associado a visões muito imediatas pode resultar ser um poço sem fundo para o investigador e não lhe ajudar a ver claramente. Não é esse também um problema dos arquivos e acervos documentais tradicionais? O cientista social e o historiador podem - na falta de reflexão mais epistemológica sobre o estatuto de seu documento e de seu laboratório - perder-se na exumação de tanto passado, de tanta história. Entre imagens e visões se projeta também ao século XX toda uma série de operações menos visíveis. As da produção, da difusão e da recepção de todas estas imagens fílmicas em espaços públicos cada vez mais diversificados.

O tempo terminou fazendo o seu trabalho de decantação e acabou por promover o reexame das diferentes relações entre o cinema, a história e as sociedades tanto para a história social quanto para as ciências sociais sob todas as suas formas à luz de novos documentos, tanto fílmicos, como não fílmicos. Se as questões abordadas aqui são tantas, também são as abordagens a revisitar graças ao caráter transdisciplinar que associamos aos múltiplos horizontes dos pesquisadores e seus múltiplos enfoques sobre as diversas questões que cinema-história nos traz. As imagens do século XX participam de suas próprias visões do mundo, revelando a complexidade de suas relações com o social. Os enfoques das imagens que verão desfilar aqui são tão plurais e hoje tão amplamente discutidos na Europa que não parecem sofrer mais dos problemas de método enunciados à origem. Mas é necessário que tais questões possam também ser discutidas mais amplamente agora no Brasil e dentre elas os debates sobre a representação que não podem ser mais ignorados. Trata-se hoje de superar um simples debate utilitarista para também preocupar-se com o sentido de tais imagens. Esforçar-se por decifrar um conjunto de representações supõe um trabalho de decodificação na longa duração para voltar às imagens em seus conteúdos mais profundos e de modo inteligível. A partir de exemplos pertinentes, as análises aqui propostas permitem concluir sobre a necessidade de se levar em conta hoje a inventividade real das formas de escritura fílmica, observando as semelhanças e as diferenças daquela das ciências sociais. Permitem também reexaminar o caráter central do conceito de representação na fusão de nossos olhares. Com as diversas fontes do imaginário social, “o cinematógrafo” volta a colocar aqui em perspectiva um olhar crítico sobre a história e os processos sociais.



Este livro se originou de um pós-doutorado realizado entre 1998 e 1999 com bolsa de estudos da CAPES, através da qual pude desfrutar de interlocução com Marc Ferro. O CNPq concedeu-me bolsa de produtividade através da qual realizei parte da pesquisa que intitulei *Novas Lentes para a história: teoria da relação imagem-história (diversas abordagens e manifestações)*. Todo esse processo, entretanto, veio sendo potencializada desde 1987 quando, após escrever o artigo *Apologia da relação Cinema-história*, conseguimos transformá-lo no *Projeto Cinema-história*. Em 1994 fundei a *Oficina Cinema-história* e em 1995, organizei o *Simpósio 50 anos da II Guerra Mundial e a relação cinema-história* e assim como o primeiro número da Revista *O Olho da história*, onde aparece pela primeira vez em público o artigo *Apologia*. Organizei também o *Simpósio Internacional A Guerra Civil Espanhola e a relação Cinema-história* em 1996, que contou com a presença, dentre outros, de Marc Ferro e de Rafael d’Espanha, integrante do Centro de Estudos Filme-história da Universidade de Barcelona. Em viagens sucessivas de investigação sobre a relação cinema-história conheci uma plêiade de historiadores e cientistas sociais que se aplicam em graus diferenciados ao seu estudo. Além dos que aparecem como autores nesta obra, discuti em graus diversos com José Enrique Monterde, Mário Ranaletti, Michel Marie, Pietsie Freenstra, Elisabeth Roudinesco e, mais recentemente, com José Luis Noriega e André Gaudreault. Alguns dos autores deste livro participaram do curso de Pós-Graduação lato sensu *Potenciais da Imagem* do qual fui o coordenador entre 2001 e 2002.

Quando o artigo *Apologia* foi escrito não se falava em cinema-história no Brasil, mas pude contar com as simpatias de Maria Antonacci, de José Carlos Sebe, de Ismail Xavier e mais recentemente de Hilda Machado (em memória). Discuti com Fernão Ramos e colaborei com Miriam Rossini. Desde 2007 colaboro frutuosamente com Marcos Silva (com quem divido a Coordenação, tanto dos Mini-simpósios dos Simpósios de história Cultural, como dos Simpósios Temáticos da ANPUH e que para o XXV Congresso, o de Fortaleza, adquiriu o título de *Cinema, história e Razão Poética*). Com José D’Assunção Barros publiquei o livro *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema* (Rio de Janeiro, Apicuri, 2008). E na Espanha como consequência do I Congresso Internacional de Cinema e história (setembro de 2007) pude encontrar em Gloria Camarero e Beatriz de las Heras da Universidade Carlos III de Madri, além de Luis Hueso, José Maria Caparrós Lera, colaboradores e interlocutores especiais. Antes já tinha em Sylvie Lindeperg e Robert Rosenstone, dois interlocutores e amigos, e particularmente em Kristian Feigelson um colaborador privilegiado. Feigelson foi o responsável por minha estada no Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade de Paris III – Sorbonne, como Professor Convidado e tem sido grande impulsionador para o estabelecimento de acordos de cooperação entre nossas instituições.

É fundamental destacar na primeira fase da *Oficina Cinema-história* a pessoa de Cristiane Carvalho da Nova sem a qual muito de todos esses projetos não teria existido especialmente a Revista *O Olho da história*, mas também a própria *Oficina Cinema-História*. Neste ano a *Oficina* completa 15 anos de vida. Na Universidade Federal da Bahia dialogo com Mauro Castelo Branco de Moura e particularmente com Antônio da Silva Câmara com quem colaboro em graus diversos. Mas, em Soleni Biscouto Fressato, pude encontrar dedicada e competente editora para a Revista. Graças ao seu empenho e ao de José Renato Gomes de Oliveira, *O Olho* passou a sair on line (www.oohodahistoria.org). Todavia, é preciso registro, sem seu especial labor em todos os níveis desta obra coletiva que lhes apresento, ela não estaria em suas mãos. Kristian Feigelson ajudou-nos a convencer as autoridades do Comitê França - Brasil da importância da publicação desta obra nos quadros do **Programa 2009 - Ano da França no Brasil**, pelo qual foi cancelada. No entanto, este projeto editorial deve muito também à Editora da UNESP (Fundação Editora da UNESP) na figura de seu Editor Executivo Jézio Hernani Gutierre e a parceria com a EDUFBA (Editora da Universidade Federal da Bahia) na figura de sua Diretora, Flávia Garcia Rosa.

Jorge Nóvoa

ORGANIZADORES

Jorge Nóvoa é Professor Associado I do Departamento de Sociologia da UFBA e associado à Paris III, editor da Revista *O Olho da história*, coordenador do grupo de pesquisa registrado no CNPq, *Oficina Cinema-história*, autor e organizador de *Incontornável Marx* (Editora da UNESP, EDUFBA, 2007), *Carlos Marighella: o homem por trás do mito* (Editora da UNESP, 1999) e de *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema* (Apicuri, 2008). E-mail: jlbnova@yahoo.com.br

Soleni Biscouto Fressato é historiadora e socióloga, autora de *A arte em seu estado: história das artes plásticas paraense* (Medusa, 2008) e de diversos artigos sobre questões de arte e do cinema e editora da revista *O Olho da história* (www.oohodahistoria.org). E-mail: sol_fressato@yahoo.com.br

Kristian Feigelson é sociólogo do Institut de Recherche du Cinéma et du Audiovisuel (Paris III / Sorbonne Nouvelle), pesquisador associado do Cesta/Ehess, co-autor de *Le cinéma dans la cité*, e autor e organizador da Revista *Théoreme 7 Cinéma hongrois*, *Théoreme 8 Cinéma et stalinisme* e *Théoreme 10 Villes cinématographiques*. E-mail: kristian.feigelson@univ-paris3.fr

A QUEM PERTENCE AS IMAGENS?

Marc Ferro

École de Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS)

O problema de decidir a quem pertence as imagens não é simples. Antes da guerra de 1914, quando, pela primeira vez, o magnata russo da indústria têxtil Rjabuchinski se viu filmado pronunciando uma alocução a um Congresso dos industriais, achou-se tão grosseiro e ridículo que se precipitou sobre o Czar Nicolás II para dizer-lhe que, urgentemente, era necessário proibir filmagens dessa natureza dos dignitários do regime. Tratava-se da segurança do Estado, vez que o cinema sozinho podia suscitar uma revolução. Por conseguinte, antes mesmo de existir instituída, a idéia da censura cinematográfica havia nascido.

De outro lado, hostil a censura do Estado, a todas as censuras, o simples cidadão se alegrava que o cineasta e o fotógrafo pudessem tornar público o ridículo e o grosseiro dos que atentam à dignidade dos oprimidos, dos infelizes. E Eisenstein – que aporta um primeiro exemplo - não se privou, depois da revolução, de representar em 1925 no seu *A Greve*, as características odiosas do Rjabuchinski de toda a Rússia, e o bom povo dos espectadores de gritar “Viva a liberdade da imprensa, viva a liberdade da imagem, viva os artistas e os jornalistas,...!”

Ora, mas no mesmo ano, em 1925, à feira de Marselha, os anamitas, fazem saber que se lhes fazem manobrar charretes e que se os fotografem assim, “porão fogo a esta exposição”. Quantos colonizados, pobres, infelizes, enfermos foram filmados desde então, fotografados com ou sem consentimento, liberdade esta que atenta, pois, às suas dignidades, às suas intimidades, à seus seres. E aí, dir-se-á “viva a liberdade do artista, da imprensa” também? São estes os dois extremos de um primeiro problema.

Decerto a escolha destes exemplos pode parecer inconseqüente vez que confronta reportagem filmada, ficção, noticiário e fotografias. A questão co-

locada necessita, por conseguinte, que se alargue seu campo e que se coloque por um instante que uma imagem é também uma informação, como uma palavra, um texto escrito, um discurso... É preciso lhes considerar como sonoro, noticiário ou ficção.

Façamos um primeiro rodeio pela imprensa escrita para mencionar um caso mais recente de pertencimento, um exemplo ambíguo: Lionel Jospin no Brasil.¹ Intervém sobre questões ligadas a mundialização e é convidado por estudantes para falar das eleições na França. Emite sobre o resultado das eleições municipais um julgamento que oculta sua decepção. A imprensa só falara dessas observações, fazendo silêncio sobre o que Jospin tinha julgado essencial - sua intervenção sobre a mundialização, e que foi o verdadeiro objeto da viagem. Jospin critica os jornalistas que replicam denunciando o que consideram uma agressão, antes que ele se desculpe junto a tal categoria. Mas como julgar?

Havia um precedente a esta situação. Em 1976, quando Giscard de Estaing, Presidente da República, esboçou no estrangeiro um quadro da situação internacional, depois, na saída, falando aos jornalistas disse, de passagem, que entre os homens políticos, havia os conceituais (como ele) e os “agitados”. Todo mundo compreendeu que se tratava de Chirac. E a imprensa silencia sobre seu discurso e repete somente o “agitado”. Nestes dois casos, é a escolha da informação expressa oralmente, e não a imagem, que promove a questão. Não há nem censura, nem auto-censura, mas um problema de avaliação de consciência, de divergência entre uma análise, a do poder e outra... A quem pertence a informação? A quem compete informar?

Deixemos ainda as imagens de lado com outro caso, o de *Washington Post* que em plena Guerra Fria, soube valorizar o roubo do Watergate e criar, face ao Presidente dos Estados Unidos, a tal situação que ele tem que se demitir. Este jornalismo dito de investigação ganhou medalhas na França, com as enquetes do *Le Monde*, notadamente, que soube desvelar o assunto do Rainbow-Warrior, e mais ainda os abusos de poder da categoria dos políticos, ajudando a justiça a libertar-se de sua dependência frente ao executivo. Se o poder judiciário conseguiu colocar na França um termo à impunidade dos dirigentes políticos, à sua arrogância, foi exatamente graças a esta liberdade

Tradução de Jorge Nóvoa e revisão de Soleni Biscouto Fressato.

¹ O então Primeiro-Ministro do Governo francês, Lionel Jospin, veio ao Brasil em abril de 2001. Durante sua visita, os dois países vão assinar um acordo para a construção de uma ponte para unir a Guiana Francesa ao território brasileiro e mais três declarações de cooperação. (N. do T.)

de pesquisa e à sua publicação fora da estrutura hierárquica - as informações que decreta e quer impor o poder político. Na França, onde historicamente se pretende agarrar mais da totalidade do poder que a compartilhá-lo, a toda potente categoria dos políticos teve que, pela primeira vez, dobrar o joelho como nos Estados Unidos. Tem, portanto, o poder que governa também escrever a história? Ou é a imprensa ou o mundo da arte que seleciona o que lhe parece convir para esclarecer, e no momento em que isso lhe parece conveniente, legítimo. De fato, *Le Monde* publicou a totalidade dos discursos vários dias depois de haver informado do incidente.

Voltemos de novo às imagens, com um caso de outra natureza, no cinema de ficção. Em 1975, o cineasta suíço Daniel Schmid realiza *Schatten der Engel*, segundo um texto de Fassbinder. Trata-se de combater os estereótipos do anti-semitismo. Schmid põe em cena, alemães judeus, ou judeus alemães - como se quererá, que exercem atividades que nunca, na memória alemã não judia, atribuiu-se a judeus: proxenetas, arrendatários de cafés, etc. Trata-se de mostrar que os judeus são cidadãos como outros, e que podem ter uma atividade como outros. Mas, furiosos por serem apresentados como cafetãs, muitos judeus não os compreenderam assim e anti-semitas, por sua vez, se confortaram na idéia de que definitivamente os judeus são nocivos. Desse modo não se tinha percebido o filme da mesma forma, no mesmo grau por públicos diferentes. Apenas alguns intelectuais, tal Deleuze apoiaram a Schmid de querer fazer um filme contra o anti-semitismo.

Encontra-se este tipo de dispositivo num filme palestino de Elia Suleiman, de 1991: procurando evocar a identidade palestina, o próprio cineasta se situa exilado em Nova York filmando-se a si mesmo, fazendo um filme sobre sua própria interrogação, mostrando que é, antes de tudo, um artista, um criador. Como os palestinos percebem esta imagem de sua própria identidade? A quem pertence as imagens de *Homage by Assassination*? Aos palestinos, ao autor, à produção? Qual é o estatuto deste filme para os uns e para outros? Trata-se da mesma questão para os judeus ante a *Schatten der Engel*.

Compreende-se que a desordem aparente destes casos, de estatuto diferente e as questões que colocam, permite evidenciar que o problema do pertencimento a uma comunidade tem várias facetas, que a oposição tradicional entre a ficção e o documento pode ser julgada tão artificial quanto a que opõe o escrito e a imagem, ou inclusive o sonoro ao mudo, da política ao jornal noticioso, e de sua representação e seu comentário, do real e da ficção, assim como do estatuto de um texto.

O que dizer da atitude de Marguerite Duras que, em um diário, discute sobre o assunto Grégory, aquele menino que não se sabia quem o assassinou, depois de doze anos! Com a autoridade de seu talento de escritora e artista, escreve, que vistos os dados conhecidos das brigas de sua família, ela compreendia que esta mãe tenha podido desfazer-se de seu filho. O que pensar desta solicitude tremenda quando o assunto não foi julgado ainda...

Encontramos outro dispositivo vizinho com o assunto do Doutor Goddard, desaparecido há anos, assim como sua mulher e seus filhos. Um romancista descreveu os episódios, mas com a denúncia da família, tal ficção foi condenada a não ser publicada, não por ataque à verdade, todavia a ser descoberta, mas porque "... falta-lhe credibilidade." É o mesmo dispositivo, não com um fato policial, mas com uma ideologia política quando um romancista menciona a vida de Jean-Marie Le Pen: as observações racistas do político foram condenadas pela justiça, a ficção o é também por haver reproduzido a substância, com o objetivo de condená-la: caso oposto de Schmid, mas aos efeitos vizinhos. É de se perguntar se citar uma blasfêmia é blasfemar.

Analisando a combinação entre a imagem, o texto, e o som, tomaremos uma passagem de *Français vous le saviez* que mostra qual o uso que se pode fazer da liberdade de criação e de escolha do jornalista-cineasta. Ao tratar da crise de Munique, em 1938, ele conserva de Daladier apenas seu discurso e suas lembranças sobre a forma com a qual Mussolini e Hitler achavam-se vestidos: é manifesta a vontade de acrescentar descrédito a este homem político que se explicou dez vezes sobre Munique em termos políticos. Não conservar mais que esse testemunho sobre o comportamento de indumentária dos protagonistas na montagem do filme, participa da tentativa de desacreditá-lo ainda mais um pouco. Ali se encontra a "criatividade" dos autores, do direito dos autores, de sua liberdade. Que se proíba tal dispositivo e se fale então de censura... a menos que se julgue que a crítica vem de uma censura. Já que no mundo do cinema, da televisão, das mídias, o artista, o jornalista, o cineasta desempenham um papel duplo: o de protagonista social e o de árbitro.

Aproximamos-nos assim de nosso problema: a quem pertence o Daladier do filme em questão: ao artista (ou jornalista) ou a Daladier, ele mesmo? E o árabe que eu filmo na rua, a quem pertence? Ao cineasta? Enfim, quais são os direitos a defender sua imagem? E a mãe de Gregory? Inversamente, se observa que o tempo já não é mais de trapaceiros ou gângsteres e do mesmo modo os meios de fazer calar a imprensa em Marselha ou Chicago. Graças à imagem, Elia Kazan soube denunciar a banda de malfeitores do sindicato dos

caminhoneiros; e que Chabrol não nos diz sobre as torpezas da burguesia de província. Sem as imagens o que saberíamos da sociedade? Conseqüentemente o que pensar? A quem pertence as imagens, que são também idéias e informação? E como decidir sobre isto?

Uma primeira fronteira separa o âmbito público do que se denomina o domínio do privado. Uma segunda opõe a imagem estilizada, revisada pelo olhar, de outra que pertence ao domínio público. Mas no âmbito privado ele mesmo, outra fronteira passou a existir ilustrado, por exemplo, pelo caso do pintor Manet. Tome o exemplo do *Bain*, primeiro título de *Almoço na relva* (*Déjeuner sur l'herbe*, 1862-63). A novidade é mesmo que este quadro só nos remete a ele mesmo, e não, como é o caso de obras de David ou Delacroix, à mitologia ou à história, ou ainda, ao passado da pintura. No tempo e o espaço de suas telas, havia antes um “outro lugar”, que podia ser histórico, mítico, religioso - enquanto que no *Almoço na relva*, a mulher desnuda que nos observa nos afeta para que a observemos com exclusividade. A partir dessa data, 1863, a pintura será aquela de uma percepção e não de um imaginário. Degas, Picasso seguem, que já não são atormentados por uma presença invisível, esse passado espiritual que é sua herança cultural: doravante, resulta impossível pintar a uma mulher desnuda vendo nela Afrodite ou Vênus. O artista observa a sociedade com seu próprio olho, livre de entrar em conflito com os valores de sua sociedade. Em uma pintura, o rosto pintado já não é mais o da pessoa pintada, mas aquele que o artista viu.

Assim crer que a arte do retrato pintado morreu devido à aparição da fotografia é não perceber mais que um aspecto do problema. Quando o pintor Courbet dizia “Eu também, eu sou um governo”, significava que ele se propunha ser autônomo, ter sua própria visão do mundo; que não queria que somente o regime existente pudesse dispor do monopólio das idéias, do olhar, do diagnóstico sobre a sociedade, do direito a exercer um poder.

Por conseguinte, esses pintores são bem os antepassados de cineastas como Vigo, Godard ou Fassbinder e de alguns fotógrafos também. A esse respeito, tal intelectual se julga o proprietário desse olhar. Há uma apropriação por indivisibilidade do objeto pintado, fotografado ou filmado e do objeto que ele recriou. Contudo, este real pintado, fotografado ou filmado pertence também a outro, uma pessoa ou uma cultura, uma nação ou uma comunidade. Como decidir sobre o direito de um e do direito do outro, dos outros?

No caso das imagens de um filme bem no início do cinema, ainda na época do cinema mudo, aquele ao qual atribuímos hoje o qualificativo de

artista, era considerado como um maquinista. Julgava-se que não era ele que tomava as imagens, mas seu aparelho. Nas atualidades cinematográficas, seu nome não se mencionava, mas somente o da empresa que o empregava: Fox, Pathé, etc. Ao capturador de imagens se denominava um “caçador de imagens”, assim assimilado a uma fase fundamental da evolução das sociedades. Ele não tem o estatuto de um homem cultivado. Para a sociedade dirigente, para o Estado, o que não está escrito, a imagem, não tem identidade. Sem fé nem lei, órfã, prostituindo-se ao povo, a imagem de cinema não poderia ser uma companheira a quem se pudesse confiar: sua colagem não era uma montagem, um “truque” não controlável, uma falsificação. Os artistas que figuram nessas ficções são na melhor das hipóteses, “saltimbancos” e os que os fabricam artesãos. Nos filmes de ficção, se considera que o autor é o que escreveu enredo; e no teatro, o autor do texto e o diretor passam ao segundo plano. Depois disso mudou no cinema até os anos 1940. Só as contra-sociedades, os soviético-comunistas e os nazistas põem nos créditos dos jornais de atualidade o nome dos “capturadores” de imagens, dos cineastas, dos operadores, considerados de forma igual à empresa, como co-autores.

Porém tudo irá mudar quando o cinema se transforma numa grande indústria. Passa-se a considerar cineastas e fotógrafos, doravante, como criadores para não fazer perder a indústria o benefício da proteção legal. Com efeito, ao desenvolver-se, o cinema ofereceu às indústrias, aos homens de negócios, uma fonte de riqueza que o teatro sempre lhes tinha negado: uma indústria do espetáculo, possível graças à multiplicação das cópias. Os russos tinham compreendido que o cinema pode difundir-se por todas as partes; os americanos vêem que o cinema pode vender-se por todas as partes.

A partir de então, produção e mercado podem concentrar-se, como nos outros setores industriais, o que dá a uma superpotência às grandes firmas. Assim será o produtor - e não o autor do filme ou do argumento - quem se transforma no proprietário da obra que ele produz, e o autor termina se submetendo a um contrato. Que o filme se torne sonoro, e o autor do argumento e dos diálogos - mesmo sendo eles escritos - se torne dependente do produtor da indústria, do capital, significa que este privou desapropriou a obra de seus verdadeiros autores.

De modo que uma situação pode se criar quando, ao mesmo tempo, se despossa ao autor das imagens como a pessoa filmada do que consideram cada um como sua propriedade. Mas a companhia cinematográfica estabelece uma aliança com o cineasta contra a pessoa filmada, ligando a sorte deste último no mais alto grau àquele que paga.

Nos filmes de ficção, ante a potência da empresa cinematográfica, a impotência do ator, a quem pertencem em parte as imagens, se manifesta quando, por exemplo, são filmadas cenas pornográficas e apresentadas em grandes planos. A vedete não pode provar que é autor, já que a identificação jurídica de uma pessoa é limitada às digitais, ao rosto. Ora tais cenas são amiúde introduzidas na montagem, sem que os comediantes possam fazer algo. Durante os anos 1970, um protagonista como Jean Valmont e uma estrela como Claudine Beccarie protestaram violentamente contra “as manifestações de censura das quais foram vítimas”. Claudine Beccarie fez uma greve de fome com o fim de fazer reconhecer sua pessoa “diferentemente que pela fotografia de seu rosto ou suas digitais”; manifestou-se na entrada do cinema *Le Latin* à propósito do filme *Inhibition* (Paolo Poeti, 1976)

De forma inversa, nos filmes publicitários, o ator pode vender sua imagem a partir de tarifas enormes e protegidas por contrato: assim Ray Charles conduziu um automóvel conversível Renault sobre um lago salgado, nos Estados Unidos, por dois milhões de francos. Mas o problema é mais complexo quando as imagens representam o espaço público, que se trate de um monumento ou de uma rua de Paris, ou de Hanói ou em Rabat. Bernard Edelman estudou este problema dos direitos de autor e a propriedade das imagens fotográficas. Ao seu modo de ver se leva mais em conta a parte do direito do autor mais que dos direitos dos habitantes da rua ou mesmo da sociedade em questão. Com efeito, abordado o problema, em direito, consiste então em perguntar-se, quando se agarram uma fotografia ou um plano, onde se encontra a parte de criatividade do cineasta ou o fotógrafo. Tal é o critério. Uma simples reprodução não dá direito à proteção da lei já que a rua ou o monumento pertencem ao âmbito público. É necessário que haja, como para a informação, a escolha pelo autor, apropriação para que se mencionem seus possíveis direitos. Podemos ir mais longe: é “autor” o que ilumina de maneira particular o Castelo de Chambord? Tem ele direitos sobre os cartões postais que representam o Castelo iluminado assim de maneira personalizada?

Outro exemplo tratado pela justiça: o cartão-postal que representa a Rua de Rennes em Paris, a noite, não dá nenhum direito ao arquiteto da Torre Montparnasse, que se pode ver no fundo do cartão-postal, a menos que se veja apenas ela. Do mesmo modo, absorvida pelo símbolo da República na estátua de Marianne, Catherine Deneuve não tem nenhum direito sobre sua reprodução, publicitária ou não, já que é o mito da República que ela mesma representa aqui e não ela mesma.

Conseqüentemente, a questão da apropriação termina dizendo respeito a vários personagens: o autor individual ou coletivo, o ordenamento jurídico, o Estado, o capital, as pessoas, assim como a sociedade e objetos figurados. É um jogo de relação de forças onde o Estado pode personificar ao mesmo tempo a repressão e a censura, assim como também os sentimentos da coletividade, numa situação onde o Direito está ao serviço da jurisprudência, mas esta está sem armas ante as novas tecnologias e deve inovar. A sociedade deve saber organizar-se para que não decida a partir da vontade de outras forças que exercem pressão. O capital dispõe de armas agudas e ainda de serviços jurídicos potentes; para ele, o que se figura pertence em primeiro lugar ao produtor que coloniza ao mesmo tempo os autores e as pessoas e objetos representados. A menos, aqui ainda, que o sujeito-objeto filmado se dê as forças de existir, de garantir a defesa de seus direitos individuais e coletivos, por exemplo, criando associações de interesse público ou privado, em nome do indivíduo ou o patrimônio.

Fica faltando considerar ainda o autor, escritor, artista ou jornalista que se movimenta entre a tentação de liberdade e também do desejo de sucesso público. Trata-se do seu narcisismo e de sua capacidade fenomenal para ser, de uma só vez, jogador, irresponsável e árbitro.

O processo dos cineastas e intelectuais “colaboracionistas”, em 1945-1948, abriu este último dossiê. Durante a Ocupação, não existiu cineastas pró-alemães, e muito menos ainda cineastas favoráveis ao nazismo, exceto em filmes documentários, favorável no mais alto grau às idéias da revolução nacional. À Liberação o que se acusou a alguns deles, em particular, a Clouzot, em zona ocupada, foi haver sido obrigado pelas autoridades alemãs, recebendo seus créditos, a festejar com eles. Mas isto foi o caso de vários deles. Vários filmes aderentes à Vichy também foram criticados por reproduzirem uma visão negativa da sociedade francesa, como por exemplo, no *Le Corbeau*. (Henri-Georges Clouzot, 1943)

Alguns artistas, desenhistas ou caricaturistas, em particular, disseram de bom grado que como artistas, “não faziam política”. Em compensação, há escritores e jornalistas que disseram abertamente de suas admirações pelo nazismo, felicitando-se inclusive que os alemães tenham sabido se desembaraçar dos judeus, exterminando-os. Mas, quando de seus processos após a Liberação, seus defensores, mesmo os gaullistas, reivindicaram para eles “o direito ao erro”, identificando-os aos cientistas que podem equivocar-se. Os artistas e intelectuais se apartavam assim do comum, como se constituíssem uma raça a parte dotada com direitos especiais. É que isso mudou tanto hoje

onde ao abrigar-se atrás sua arte, de sua criatividade, de seu gosto de liberdade, aceitam a notoriedade e suas vantagens, mas se julgam irresponsáveis e querem ser cegos sobre os efeitos simbólicos de sua obra na opinião.

OUTRO CASO DE FIGURA

No tempo da presença francesa nos países colonizados, em ultramar, o estatuto dos colonizados não lhes permitia fazer filmes. Toda a produção emanava dos franceses, metropolitanos essencialmente e a imagem que davam de Annam, da Argélia, do Marrocos, deixou uma obra útil, amiúde de qualidade. No entanto, esta imagem pode constituir uma ferida. Isto porque na colônia, a câmera “esquece de filmar o que vê”. É necessário lembrar que em *Le bled* de Jean Renoir (1929) não aparece nenhum indígena, o mesmo sucedendo no *Le grand jeu* de Jacques Feyder (1934), cuja ação se situa em Marrocos e é o que sucede também com muitos outros filmes, não citar mais que cineastas muito conhecidos e de esquerda. Na Argélia, o árabe nem sequer tem nome, se não, é Ahmed, e ele se denomina assim inclusive nos romances de Albert Camus, que se diz e quer ser anti-colonialista. Abdelkader Benali tem razão de julgar que não se trata de uma simples ausência, de uma cegueira, mas de um modo dos franceses se preservarem como fonte de verdade de ser, ou à moda de Courbet, de “um Governo”. Por isso se pode considerar que tão importante como a propriedade das imagens, é aquela de sua apresentação, sua análise. Há uma trintena de anos, tendo experimentado as diversas modalidades de uma análise social e crítica de filme, acontece que fiz prova em público sobre vários dentre eles: *O guerrilheiro Chapayev* (*Chapaev*, Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev, 1934), *A grande ilusão* (*La grande illusion* de Jean Renoir, 1937), *O terceiro homem* (*The third man* de Carol Reed, 1941), assim como também em *O judeu Süß* (*Le juif Süß* de Veit Harlan, 1941). Durante os anos 1970, o caso deste último filme interessava mais que outros, e tive que analisar a essência do nazismo graças a este filme em várias universidades. Em Nantes, fui acolhido por um motim. Uma parte da sala, quis se opor à projeção: “sua análise não apagará o efeito que produz este filme”, diziam os manifestantes. Não sei se tinham razão ou não. O que sei, a partir de então, é que o filme pertence também aquele que o vê. Existem, pois, tantos filmes quantos sejam aqueles que os vêem. Aqueles que os divulgam devem apreciar as forças que intervêm e saber que cada qual se apropria deles a partir de sua cultura, com sua própria vida.

Na França, mais recentemente, o caso do filme *Ser e ter (Etre et avoir)* acaba por revelar um outro aspecto dos problemas. Este documentário, realizado em 2002 por Nicolas Philibert, descreve a vida de uma única classe de uma escola municipal de um pequeno povoado da Auvernia. Ele evoca com emoção os trabalhos e os dias desta classe: o amor de um professor para seus jovens alunos. O filme exigiu perto de um ano de filmagem. O sucesso foi imediato e o filme foi visto por mais de um milhão de espectadores, tendo sido premiado com o Prêmio Documentário Europeu de 2002. Sucesso completamente inesperado, completado por uma difusão em cassetes e em DVD. Mas eis que o professor, que não teve seu nome citado inclusive, quando se outorgou o prêmio, tentou aplicar um processo jurídico à produção do documentário alegando “direito à imagem e falsificação”. Os tribunais o denegaram. Consideraram a “obra” como sendo do realizador. Segundo avaliaram, o professor não criou nada, além de seu próprio curso e que, por outro lado, um funcionário público não poderia, por sua atividade, ser remunerado com caráter privado. A sociedade produtora pôde assim receber um milhão de euros e o realizador 220.000 euros graças ao sucesso do filme. E Georges Lopez, o professor, que, além disso, garantiu a promoção do filme, se viu propor... 37.000. “Ele não tinha contrato”, julgou ao tribunal.

“Se uma relação de dinheiro se instaura no processo da filmagem entre o cineasta e as pessoas filmadas (...), a essência mesma do cinema documentário se acha colocada em causa”, assinala a Associação dos Cineastas Documentaristas. “Nossas sociedades estão perdendo o sentido social e político e tudo se transforma em comércio”, afirmam ainda.

Produtores e cineastas, não emboçaram pouco e somente para eles uma fortuna. Suas indignações pudicas lembram a palavra de François Mauriac quando reencontra Daniel Rops, autor de numerosas obras sobre Cristo. Mauriac acariciando o belo casaco de pele de zibelina de Madame Rops, deixa ao mesmo tempo escorregar no ouvido de seu marido a expressão “doce Jesus”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENALI, Abdelkader. *Le cinéma colonial au Maghreb*. Paris, Le Cerf, 1998.
- BOYER, Martine. “Entre pornographie et érotisme. La stratégie du cinéma”. In: *Film et Histoire*, EHESS, 1984, p. 101-115.
- EDELMAN, Bernard. *Le droit saisi par la photographie*. Paris, Flammarion, nouvelle édition, 2001.
- FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris, Folio-Gallimard, nouvelle édition, 1993.
- ORY, Pascal. *Le petit nazi illustré*. Paris, 1975.
- PAGES, Luc. RENAUT, Alain. “Morphogenèse de la photographie comme pensée visuelle”. In: *Les cahiers du colloque iconique*, XIII, INA, 2001.
- VIEIRA, John David. “La propriété des images, l'exemple américain”. In: *Hermès*, n°13-14, 1994.

I - O LABORATÓRIO TEÓRICO

O HOMEM E O MUNDO MIDIÁTICO NO PRINCÍPIO DE UM NOVO SÉCULO

Angel Luis Hueso Montón

Universidade de Santiago de Compostela (Espanha)

O reconhecimento de que nos encontramos perante um momento cronológico que possui uma singularidade especial (o princípio de um novo século e de um novo milênio), é o que nos pode permitir fazer algumas reflexões sobre a situação que ocupa o homem nestas circunstâncias e, sobretudo, em relação à manifestações tão complexas e carregadas de elementos a ter em conta como os audiovisuais.

Talvez não devamos esquecer a repercussão que pode ter tido neste tipo de reflexões a ainda próxima comemoração do primeiro centenário do cinema; não há dúvida que a partir de 1995 se desenvolveu uma preocupação crescente pelo papel que ocupa o cinema no contexto dos audiovisuais, ao mesmo tempo em que se concedia uma maior importância ao estudo da sua vinculação com a sociedade na qual se produz e que, simultaneamente, é espectadora das suas manifestações.

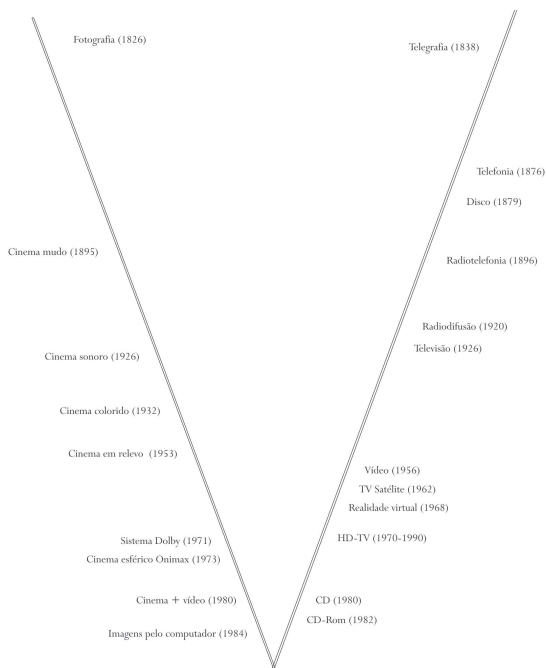
Iniciaremos a nossa abordagem ao tema fazendo uma série de considerações prévias e gerais sobre o contexto audiovisual ao qual vamos nos referir, as quais nos permitirão delimitar as nossas afirmações posteriores com maior exatidão.

Em primeiro lugar, há que ter em conta que nos encontramos ante uma série de manifestações que têm a sua base mais profunda em determinados fatores técnicos, os quais condicionaram de maneira decisiva tanto o aparecimento destes meios como o seu desenvolvimento posterior; este fator, que se nos apresenta especialmente evidente em determinados momentos (pensemos na importância dos efeitos especiais e na sua rápida transformação no cinema atual), deve ser valorizado de maneira contínua, visto que adquire uma singularidade que vai mais além da meramente mecânica.

Neste sentido, uma característica muito interessante na evolução dos meios audiovisuais é o progressivo e contínuo vínculo entre os mesmos; esta circunstância, que adquire especial significado no decurso do século passado, foi configurada na “teoria em V”. (ESPADA, 1979) De acordo com a mesma, os meios audiovisuais se estruturam em dois blocos evolutivos conforme seja seu suporte fundamental (fotográfico ou eletrônico), de tal forma que se produzem duas forças sincrônicas: uma que marca um avanço cada vez mais rápido (cada vez é menor o tempo que separa uma contribuição técnica daquela que a segue imediatamente) e outra que dá um impulso a uma distância que progressivamente se vai reduzindo em relação à outra corrente conforme avançamos em direção ao vértice do V.

No gráfico adjunto podemos ver como cada uma destas correntes está marcada por uma dinâmica peculiar, de forma que se constata ritmos temporais distintos nos quais aparecem fases de maior aceleração, sobreposição de elementos novos (fundamentalmente na linha das fórmulas de base eletrônica) e, sobretudo, uma aproximação contínua entre ambas as correntes que nos conduz em direção a uma situação de “unidade total”.

Gráfico: Teoria em “V”



Teoria em “V”, gráfico elaborado pelo próprio autor, com base em Espada (1979).

De tal fato, surge a característica mais interessante desta situação: o desenvolvimento de uma progressiva interdependência de todos os meios e a todos os níveis, avançando em direção ao que Román Gubern denominou de “iconosfera”: “ecossistema cultural baseado nas inter-relações entre diferentes meios de comunicação, e entre estes e as suas audiências.” (GUBERN, 1996, p. 108-109).

É evidente que a fusão entre os diferentes meios audiovisuais se produz, em primeiro lugar, no âmbito técnico, como facilmente constatamos ao considerar a crescente importância da difusão cinematográfica através de meios eletrônicos ou informáticos (televisão, vídeo, Internet) ou a utilização das peculiaridades dos suportes magnéticos (a edição de imagens, por exemplo) para trabalhar com maior rapidez e economia no mundo do cinema.

A importância das imagens digitais está fora de questão, dado que a sua firmeza e difusão nos últimos anos tenha feito com que muitas das reflexões que tínhamos feito em relação aos suportes fotográficos ou eletromagnéticos tenham sido totalmente superadas.

Mas juntamente a esta questão, não podemos esquecer que os empréstimos entre todos os meios se produzem, também, noutras vertentes: a nível industrial assistimos a uma dedicação atual das companhias a diferentes campos audiovisuais comparando com situações passadas em que se trabalhava de maneira prioritária em alguns deles. A inter-relação empresarial, a importante integração em aglomerados empresariais que incidem em distintos âmbitos da comunicação (sem que isso seja verdadeiramente uma novidade) é uma das realidades que tem maior relevância industrial e comercial nos primeiros anos do século XXI.

Também devemos ter presentes as relações no mundo da narrativa e da estética, de tal modo que podemos constatar como se está produzindo uma pressão muito forte dos projetos televisivos sobre os cinematográficos (os filmes se parecem cada vez mais aos tele-filmes). Não podemos esquecer que o crescente consumo de filmes através de canais alternativos muito diferentes da histórica e tradicional exibição numa sala de cinema, tem como consequência mais imediata o fato de que a estrutura narrativa se vê organizada pelas fórmulas publicitárias (os cortes que as cadeias de televisão introduzem) que impedem uma linearidade contínua e obriga à criação de blocos temporais.

Finalmente, a homogeneidade temática vai sendo cada vez maior, o qual é condicionado em grande parte pela exploração comercial dos produtos através de canais muito diferentes, o que traz como consequência lógica a tentativa

de que não surjam problemas de censura ou de rejeição por parte de potenciais grupos de espectadores.

Não será demasiado lembrar neste ponto as afirmações de Jean Mitry (1978) quando, para explicar as inter-relações entre os diferentes aspectos da imagem, dizia que o cinema se tinha transformado em arte graças ao seu processo de industrialização, mas que não podia ter chegado a ser uma autêntica indústria se não fosse uma arte, um espetáculo de arte, um relato em imagens animadas.

Um segundo aspecto geral a considerar deriva da concepção do século XX como “o século da imagem” e o que isso representa para a etapa posterior, os anos que levamos da nova centúria. Não é que estejamos a defender uma postura de absurda ignorância sobre a importância que tiveram as imagens e as suas diversas formas de representação ao longo de toda a história, mas devemos, sim, constatar a força que alcançou o mundo icônico no século passado, o seu crescente e progressivo protagonismo na vida quotidiana e, sobretudo, duas características que, no nosso entender, definem de maneira radical esta presença: a sua extensão e a sua profundidade.

Extensão que faz menção tanto ao âmbito geográfico como ao social; os lugares mais recônditos e afastados do globo terrestre são testemunhas de manifestações audiovisuais, ao que se une a penetração em grupos sociais de todo tipo, de forma a que um mesmo modelo de filme pode ser aceito por pessoas pertencentes a ambientes muito diferentes, culturas radicalmente diversas e, ainda, gerações que têm muito poucos pontos em comum. Desta forma, frente ao elitismo que se tinha produzido ao longo da história em relação a outros tipos de manifestações culturais (não podemos esquecer o elevado grau de analfabetismo que se deu em muitos países até princípios do século XX e que, todavia perdura em sociedades marginais), vemos como o audiovisual se torna acessível, em maior ou menor grau, a entidades sociais muito diversas.

E juntamente a este fator, a profundidade. Frente à opinião de que as imagens ocupam somente aspectos ou momentos concretos da nossa existência, constatamos, pelo contrário, que o potencial espectador se vê envolvido pelas mesmas em todos os momentos da sua vida e até nos aspectos mais superficiais da sua existência.

Isto tem como conseqüência mais imediata o fato de que se vai produzindo uma freqüência que, como tal, pode chegar a se tornar um hábito; não há dúvida de que o processo de “ecranização” ao qual nos vemos submetidos se manifesta em todas as facetas e momentos da nossa vida (televisões, com-

putadores, telefones, etc.), de tal modo que é muito difícil de nos livrarmos da pressão dessas imagens. O resultado último de tudo isso é o possível desgaste do impacto das próprias imagens que podem chegar a se tornar em algo cotidiano para nós e por isso, pouco valorizado.

O último aspecto geral a citar faz menção a uma determinada perspectiva que a todos nós, que nos dedicamos à educação, nos preocupa desde já há bastante tempo: a ausência de uma clara concepção educativa em relação à imagem. Se por um lado constatamos que o homem se encontra submetido à presença de todo o tipo de imagens em momentos muito diversos da sua vida cotidiana (publicidade, imprensa gráfica, história em quadrinho, televisão, cinema, etc.), as quais lhe vão transmitindo mensagens muito diversas, pareceria lógico que de forma paralela se lhe facilitasse uma série de meios para poder interpretar essas imagens a fundo.

Um dos contra-sensos mais gigantescos no que caiu a sociedade contemporânea foi o de não dar às crianças e aos jovens os meios adequados para poder valorizar essas imagens com as quais convivem; ensinamos-lhes a interpretar a palavra escrita, mas não lhes damos os rudimentos mínimos para “ler” as imagens. Isso se deve talvez a uma forte tradição social que desenvolveu certo desprezo ante este tipo de imagens e que teria o seu fundamento na consideração de mero espetáculo que as rodeou desde o seu nascimento, o qual, sendo um fator real e que não se pode deixar de lado, não deveria impedir que se facilitasse aos seus consumidores ferramentas mínimas para poder interpretar aquilo que se lhes oferece perante o seu olhar.

Torna-se cada vez mais evidente a necessidade de um conhecimento, pelo menos rudimentar, dos elementos que entram para formar parte da sua técnica e de como evoluíram, do seu profundo vínculo com a sociedade na qual foram aparecendo e, sobretudo, da necessidade de adotar uma postura crítica e de valorização perante todas as imagens. Podemos lembrar aqui as palavras de Francastel quando dizia “o conhecimento das imagens, da sua origem, das suas leis, é uma das chaves do nosso tempo. Para compreendermos a nós mesmos e para nos expressarmos, é necessário que conheçamos a fundo o mecanismo dos símbolos que utilizamos.” (FRANCASTEL, 1988, p. 49)

Mas também, e em contraste com essa necessidade de uma aprendizagem, se desenvolveram uma série de posturas sociais que respondem em muitas ocasiões a atitudes muito elementares; desde a pessoa apaixonada que vive de e com essas imagens de uma maneira quase inconsciente (do qual seriam modelos paradigmáticos o “televisado”, o gravador obsessivo de vídeo ou o

cinéfilo compulsivo) até aquele que se aproxima até as mesmas com total superficialidade, dando-lhes uma importância muito pequena mas, sobretudo, adotando uma postura de superioridade depreciativa (um exemplo muito claro seria o dos “especialistas” em cinema que sem saber quase nada dele se permitem doutrinar sobre o mesmo).

A importância desta difícil situação agudiza-se conforme vai passando o tempo (inexorável sobre o mundo em que vivemos), pois são cada vez mais as gerações que se viram privadas do conhecimento de uns rudimentos icônicos que, em longo prazo, lhes permitiram ir construindo de forma paulatina uma visão social conjunta sobre os meios audiovisuais.

Tendo em conta estas considerações gerais, podemos passar a nos perguntar qual é a situação do homem perante o amplo conjunto de imagens que o rodeiam nesta situação cronológica do princípio de um novo século e milênio. E, a meu ver, o que mais chama a atenção é a sensação de perplexidade, de confusão em que se vê imerso o indivíduo, devido, sobretudo a que se veja submetido a uma série de pressões muito diferentes.

Porque não podemos deixar de reconhecer o fator que representa a rapidez e a variedade de avanços técnicos perante os quais o mero espectador ou consumidor se encontra totalmente indefeso; é muito freqüente que nos seja difícil seguir o ritmo dos avanços que nos vão oferecendo (percebemos isso com total clareza no campo da informática), ao que se une o fato de que gerações que tenham sido educadas em determinadas condições frente ao mundo da técnica se vejam obrigadas a realizar um rápido e esforçado processo de reciclagem para que não se vejam radicalmente desvinculadas da realidade circundante (a diferente atitude que têm perante os meios audiovisuais os pais e filhos dentro de um mesmo grupo familiar é um claro exemplo deste cenário social).

Podemos ver esta situação de confusão exemplificada através de cinco duplas opções que se oferecem ao indivíduo e que refletem outras tantas circunstâncias similares de um mundo complexo como o dos meios audiovisuais. Ainda que nesta ocasião as estructuremos por separado a nível metodológico, não as podemos considerar totalmente segregadas como se tornará visível através das referências mútuas que surgirão em determinadas ocasiões.

A primeira destas opções é a dicotomia entre **universalidade** e **individualismo**. Quando nos referimos a uma visão “universalizante” neste momento histórico, o fazemos constatando que nos encontramos perante um mundo cada vez menor, não tanto no sentido geográfico como no de acessibilidade,

visto que podemos conhecer a informação procedente de qualquer parte do globo de uma forma totalmente imediata; se destacou como o conceito de distância sofreu uma total alteração no mundo contemporâneo, pois a maior ou menor proximidade não se deve medir tanto em quilômetros como nas comunicações reais e de todo tipo que se possam estabelecer entre dois pontos. Desta forma, o homem, que possuía um mínimo de inquietude, viu como se iam ampliando de maneira paulatina os seus campos de informação, ao mesmo tempo em que lhe era mais fácil acabar por estabelecer nexos de união entre áreas temáticas que noutras circunstâncias ficariam totalmente separadas.

A isso se foi unindo, de forma paulatina, a pressão das grandes companhias do audiovisual que atualmente operam em âmbitos geográficos cada vez mais amplos, chegando a grupos humanos muito dispersos mas que, no entanto, vivem de forma muito similar acontecimentos que de outro modo lhes seriam totalmente alheios (é supérfluo lembrar a importância que alcançou na última década uma cadeia televisiva como a CNN e a sua importância ao oferecer em direto acontecimentos de todo o tipo).

Mas frente a tal situação se encontra a tendência “individualizante”. O espectador está sempre só perante a imagem, apesar de que em determinadas circunstâncias pode estar fisicamente rodeado por um grupo humano mais ou menos amplo; o diálogo que se estabelece entre o espectador e a imagem é sempre profundamente pessoal (podemos lembrar a popular frase que diz que “cada espectador vê um filme, o seu filme”), pelo que constatamos que há uma forma peculiar de interpretar e viver as imagens, de tal forma que aspectos significativos ou fundamentais para uma pessoa, parecem para outra totalmente irrelevantes.

Este duplo confronto nos obriga a ter uma grande cautela quando fizermos afirmações sobre as possíveis repercussões das imagens, pois deveremos ter sempre presente a ampla referência social que possuem, mas sem deixar de lado o fato de estarmos falando de indivíduos incididos de maneira radical por aspectos muito concretos como podem ser a formação pessoal, o meio social e ainda a própria sensibilidade.

A segunda alternativa a considerar é a presidida pelos elementos **homogeneidade** e **singularidade**. Ninguém pode negar que no momento presente, quando estamos iniciando um novo milênio, se vai observando uma maior semelhança entre todos os tipos de imagens; tendo em conta, em primeiro lugar, os aspectos técnicos, é cada vez mais difícil distinguir as fórmulas utilizadas para criar as imagens, fato do qual temos testemunhos muito recentes na evolução que experimentaram os desenhos animados que de forma

progressiva parecem mais humanos (recordem, por exemplo, as discussões sobre o “erotismo” de Pocahontas), ao mesmo tempo que nos deparamos com o feito de que as imagens geradas por computador são uma réplica perfeita dos seres humanos.

Mas a isso se une o fato da maior similitude que se vai desenvolvendo entre os elementos temáticos e narrativos, de forma que as notas que tomávamos ao nos referirmos à concentração da “teoria em V” encontram aqui uma das suas realizações mais concretas. Esta circunstância se constata facilmente ao visionar filmes que pertencem à época do cinema clássico, nas quais estruturas narrativas, estudo de personagens e elementos estéticos se apresentam radicalmente diferentes dos produtos atuais;¹ para além disso, esta situação se agudiza mais em direção ao espectador quando vemos que um dos canais mais habituais de difusão deste tipo de obras é a televisão que, por sua parte, consagra modelos narrativos muito diferentes.

A tendência homogeneizante que rodeia o espectador vê-se reforçada pela pressão das grandes multinacionais da imagem, sobretudo norte-americanas, que defendem uma concepção preferentemente espetacular dos seus produtos, de forma que tendem a evitar as obras que abordem problemas complexos ou individuais (os quais tendem a se expressar através das obras dos canais independentes) e procuram como uma das suas grandes aspirações a exploração dos seus filmes perante públicos diferentes sem que estes levantem o menor problema.

Mas, em paralelo temos a preocupação pela singularidade. É indiscutível que no momento atual da nossa sociedade se vejam claras inclinações em direção ao particular (tenhamos em conta a oposição política entre internacionalismo e nacionalismo que se vive em todos os países com maior ou menor força) que também encontram a sua clara aplicação nas imagens. O excepcional supõe um atrativo para determinados grupos de espectadores que defendem os direitos das minorias (seja o de um filme independente ou de uma cinematografia exótica, seja a possibilidade de visionar um programa televisivo não multitudinário) face a uma imagem plana e sem matizes na qual os claro-escuros estejam marginalizados, tudo tenha que ser “politicamente correto” e no final avancemos perigosamente em direção a uma sociedade de clones.

Tradução de Ana Karina Costa Siqueira e revisão do próprio autor.

¹ Cinema estudado de maneira excelente por David BORDWELL, Janet STAIGER e Kristin THOMPSON (1997).

Outro fator facilmente constatável nestas últimas décadas é a oposição cada vez mais radical entre **espetáculo social** e **consumo de imagens individualmente**. Não podemos esquecer que ao longo de grande parte do século passado os espetáculos de imagens se visionaram em condições muito especiais (e assim foram estudadas pelos sociólogos da censura) (CHIARINI, 1963. LÓPEZ, 1966), entre as que sobressaem de forma singular a vertente multitudinária e social, assim como determinadas peculiaridades técnicas (sala escura, ecrã de grande formato, som de considerável amplitude) e econômicas (fundamentalmente o pagamento de um bilhete). Mas estas mesmas condições experimentaram uma profunda transformação nos últimos trinta anos de tal forma que ainda que persistam alguns dos elementos anteriores que continuam nos falando de um espetáculo social, se incorporaram mudanças de especial singularidade que são facilmente reconhecíveis por todos os espectadores atuais (o modelo de multi-sala agrega muitos deles e evita mais comentários).

Mas junto a isso, ao espectador se oferece neste momento uma alternativa radicalmente oposta: consumir todo o tipo de imagens individualmente quer seja em casa quer seja através de qualquer das fórmulas alternativas (computador, reprodutores de DVD, etc.). A partir do aparecimento da rádio e de forma lenta, mas progressiva foi-se produzindo a incorporação de diversos avanços técnicos que facilitavam o uso dos meios audiovisuais sem necessidade de abandonar a nossa casa; posteriormente, se ofereceu esta possibilidade a partir de qualquer lugar, o que neste momento atingiu níveis de especial amplitude, reafirmando-se a relação com a tendência individualista que comentávamos anteriormente. (GUBERN, 1994)

Mas a diversidade de modos de acesso às imagens incide também, como não podia deixar de ser, sobre os níveis de recepção, pois é evidente que as condições ambientais e a atitude pessoal que se adota perante estas duas diferentes possibilidades apontadas (sala especificamente preparada e qualquer lugar e em qualquer momento) são radicalmente distintas; isso traz como consequência direta o estudo destas circunstâncias desde o ponto de vista psicológico para compreender as diferentes reações do espectador perante as mesmas imagens de acordo com o lugar concreto onde são contempladas.

Em íntima relação com tudo o que temos expressado encontra-se a alternativa entre **passividade** e **postura ativa**. Um dos grandes desafios que enfrentam as imagens no momento atual é a sua gigantesca acumulação; perante tão elevada quantidade o espectador pode se sentir totalmente indefeso, sem poder adotar uma postura de valorização, chegando a ser uma au-

têmica “sarjeta” de imagens que se vão acumulando sem ordem nem concerto na sua mente. Nesta situação pode ocupar um papel muito determinante a sufocante publicidade que nos rodeia em todos os momentos da vida quotidiana e que incide sobre os aspectos mais elementares da nossa existência. Assim surge uma pergunta preocupante: É possível que o espectador realize um autêntico “feed back” perante as imagens que recebe ou esta é uma situação totalmente utópica?

A sensação de que, sem nos apercebermos, nos vamos transformando nuns seres que vêm imagens unicamente, mas que não refletem sobre as mesmas é uma das sensações mais fortes do momento atual; apesar da grande resistência social em aceitar esta situação, não podemos deixar de reconhecer que avançamos perigosamente em direção a uma sociedade eminentemente receptiva. Tal situação uni-se a um elemento como o do evidente “desgaste” que sofrem as próprias imagens, de tal forma que o impacto que puderam produzir num momento concreto se vai perdendo devido à sua reiteração.

A solução, difícil solução sem a menor dúvida, é a da atitude ativa do espectador. Não podemos esquecer que, se por um lado há uma série de aspectos que tendem a desenvolver a passividade, também nos encontramos com muitos outros que se podem transformar em motor de arranque para uma autêntica ação de decisão por parte do espectador; não se trata só do fato de que o desenvolvimento dos próprios meios tenha potencializado a necessidade de tomar decisões em determinados momentos (por exemplo, a simples escolha perante um número gigantesco de canais de televisão), senão que algumas delas são dirigidas para um autêntico protagonismo do consumidor, como por exemplo, os programas interativos e as suas múltiplas possibilidades. (POPPER, 1989)

A tal se une no âmbito informativo a mudança radical que se produziu ao longo do século passado na concepção da notícia; somos conscientes de que, cada vez mais, não somos meros receptores de notícias senão que nos transformamos em seus “testemunhos” e, ainda em algumas situações, em co-protagonistas. Os acontecimentos do mundo circundante chegam até nós no mesmo instante em que se produzem e com um forte caráter de imediatismo, de forma que perante os mesmos não adotamos uma postura de mero conhecimento senão que passamos a desenvolver um protagonismo ativo, postura essencialmente diferente daquela que nos levaria a deixar passar os acontecimentos como algo sem importância e psicologicamente afastados de nós.

O último dos contrapontos que vamos considerar é a concepção das imagens como **testemunho informativo** ou **espetáculo**. Uma vez mais, a

situação na que se encontra o indivíduo perante as imagens, coloca-o frente a uma série de dilemas que tem que enfrentar para poder alcançar a visão mais perfeita possível do seu meio.

As imagens em movimento possuem em si uma forte carga de realismo. Tanto nos casos nos que se nos apresentam acontecimentos com uma clara finalidade documental ou informativa, como nos que se pretende uma recreação fictícia, a imagem tem um impacto no espectador com a sua proximidade e a sua carga de realismo; isto pode adquirir especial importância em determinadas ocasiões em que se reafirma o mero caráter de veículo que têm as imagens para servir de testemunho de determinados fatos ou situações concretas e reconhecíveis.

Mas, sobretudo, tal deriva do caráter “presente” que possui a imagem cinematográfica (e por extensão todas as animadas), pois como bem expressou Mitry “o passado enquanto tal não existe no cinema. Toda ação passada é um *atual* resgatado do *vivido* do drama por uma implicação lógica ou psicológica: é o presente *no passado*, mas sempre é presente.” (MITRY, 1978, p. 158)

Mas juntamente a essa questão encontramos outras imagens que estão presididas pelo mero conceito de espetáculo. O desejo de recriar determinadas circunstâncias vitais com uma finalidade de entretenimento foi sempre muito forte no mundo da imagem animada e enquanto tal foi estudada pelos psicólogos para poder compreender o atrativo que representa para os espectadores, e que os conduz a um consumo permanente mesmo em condições que, a priori, se poderiam considerar como adversas, como por exemplo, as guerras ou as crises sociais profundas.

Também não é de desdenhar a importância que teve a progressiva dramatização das imagens animadas, pois, como já foi apontado, (DUVIGNAUD, 1988) as formas de representação que estão dirigidas a coletividades mais ou menos amplas foram alterando paulatinamente a visão da história propondo uma perspectiva na que os elementos fictícios adquirem uma especial singularidade.

O problema adquire uma profunda radicalidade no momento atual não pela mera existência deste duplo projeto icônico, senão pela progressiva e perigosa combinação que se faz dos mesmos, sobretudo através dos meios televisivos e seus derivados. Esta mistura do espetacular e do informativo coloca os espectadores perante situações paradoxais, que se torna difícil distinguir a entidade e validade de cada um destes modelos de imagens (pensemos no impacto dos “reality shows” e a sua incidência sobre o público pouco

crítico, ou a apresentação da violência nos telejornais que vai seguida, sem solução de continuidade, de imagens similares em filmes de ficção).

Como conclusão de tudo quanto dissemos, podemos sublinhar, uma vez mais, a situação de complexidade na qual se encontra o homem perante as imagens que o rodeiam; não devemos considerar esta circunstância como radicalmente negativa, senão como um elemento interessante e atrativo que nos permite analisar as facetas com as que se desenvolve a sociedade atual e, graças a isso, poder incorporar novos elementos que contribuem para o seu estudo na dinâmica de transformação permanente à qual se vê submetida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDWELL, D.; STAIGNER, J.; TROMPSON, K. *El cine clásico de Hollywood. Estilo y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós, 1997.
- CHIARINI, L. *El cine, quinto poder*. Madrid, Taurus, 1963.
- DUVIGNAUD, J. *Sociología da arte*. Barcelona, Península, 1988.
- ESPADA, L. G. *história dos meios audiovisuais I (1828-1936)*. Madrid, edições Pirâmide, 1979.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa I. O limite imaginário da expressão figurativa*. Barcelona, Paidós, 1988.
- GUBERN, R. *O olhar opulento. Exploração da esfera iconográfica contemporânea*. 3ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- _____. *Do bisonte à realidade virtual. O palco e o labirinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- LOPEZ, M. V. *El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación*. Madrid, Alfaguara, 1966.
- MITRY, J. *Estética e psicologia do cinema*. México, Século XXI, 1978, vol. I.
- POPPER, F. *Arte, ação, participação. O artista e a criatividade hoje*. Madrid, Akal, 1989.

TELEVISÃO: OUTRA INTELIGÊNCIA DO PASSADO

Pierre Sorlin

Universidade de Paris III / Bologne

Depois de muito tempo os historiadores se tornaram familiarizados com a imagem fixa, mapas, gravuras, retratos e fotografias dispõem, portanto, tanto espaço em sua documentação quanto os arquivos escritos. O cinema, cujo desenrolar não controlamos e que é impossível de citar, finalmente teve reconhecida, depois de um século de desconfiança, sua dignidade de fonte íntegra. A televisão, em compensação, permanece largamente ignorada. Muito raros são os pesquisadores que se interessam pela instituição televisual, pelos conflitos de poder que ela provoca, pelo posto que ela ocupa no âmbito da informação. As emissões são tratadas, quando muito, como textos dos quais se cita a parte verbal, ignorando-se tanto a combinação imagem-som quanto a ancoragem das emissões, qualquer que seja o tema destas, na regularidade do “fluxo”.¹

Diversas razões parecem explicar esta reticência. Frequentar os arquivos televisuais não é tão simples quanto frequentar bibliotecas ou arquivos tradicionais, os métodos de conservação, os sistemas de classificação e as regras de comunicação variam consideravelmente de um acervo a outro. Quando chega a conseguir superar estes obstáculos de ordem essencialmente administrativa, o pesquisador se acha diante de programas que ele ignora como e partir de quais documentos foram constituídos. A superposição de dados de

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Soleni Biscouto Fressato e Jorge Nóvoa.

¹ Um recenseamento dos pesquisadores em ciências realizado em 1998, graças à paciência de Christine Barbier-Bouvet, mostra que os historiadores foram os mais numerosos dentre os inscritos na Inateca da França, mas esse grupo é o que oferece a conexão mais frágil entre inscritos e pesquisadores assíduos.

diferentes origens é particularmente forte na telinha. Darei simplesmente dois exemplos. Durante a guerra do Golfo a maioria dos canais transmitiu um dos raros resumos da vida em Bagdá registrado por um repórter da CNN: num cômodo, mulheres e crianças cantavam. Antes de enviar a seqüência o repórter indicou que ele tinha filmado num abrigo durante o segundo bombardeio sobre a cidade (17 de janeiro de 1991), mas ele não disse nada sobre as condições nas quais ele pôde trabalhar (por sua própria iniciativa ou sob instruções dos iraquianos?). O essencial de seu comentário foi que “estas pessoas compreenderam que se trata de uma verdadeira guerra”. Era esta sua opinião ou um resumo das conversas que ele tinha recolhido? Quem nos prova que estas pessoas não cantavam porque acreditavam ainda na vitória de Saddam? Há um duplo nível de informação, uma tomada e um texto, dos quais é difícil fazer uso. Mas aqui vai mais. Na manhã de 18 de janeiro, tomando conhecimento do primeiro ataque de *skuds* sobre Israel, a Fr3 divulgou quatro imagens:

- reconstituição virtual do trajeto percorrido por um míssil;
- fotografia aérea de Tel-Aviv;
- aviões americanos em patrulha;
- planos de bombardeio de usinas atômicas iraquianas pelos israelenses em 1982.

Para além do fato que a montagem, muito esmerada, dava a impressão que o míssil atingia Tel-Aviv, que a aviação americana iria reagir e que os israelenses estavam prontos a se lançar às represálias, a mistura das fontes estava patente e tornava a seqüência dificilmente explorável. Esta breve informação (menos de quatro minutos) é característica do tom peremptório que a televisão adota quase necessariamente porque deve agir rápido e não mergulhar seus expectadores na incerteza. Os historiadores se sentem embaraçados diante de emissões que não indicam suas fontes e traçam em algumas frases definitivas questões a respeito das quais seriam necessários mais nuances.

Longas horas perdidas para se obter o material, procedência dos documentos geralmente desconhecida, caráter abrupto dos comentários: se tratam de obstáculos reais que, no entanto, estão longe de serem insuperáveis. Os arquivos privados são em geral secretos, o que não impede os pesquisadores de conseguir abrí-los, os relatórios das assembléias são feitos de peças e pedaços que se prestam frequentemente a deslindar uns aos outros, os artigos de jornais simplificam tanto quanto os sumários dos apresentadores de televisão. As dificuldades para todos os efeitos reais, que denunciam os historia-

dores não serviriam para mascarar receios de outra natureza? Para dizer as coisas francamente, a verdadeira questão não é que a televisão ameça o porvir da pesquisa histórica tal como é praticada hoje? Eu precisei começar por aquilo que sempre é dito antes, devido a problemas práticos e objeções de detalhe, para chegar ao verdadeiro tema de meu artigo, a maneira como a televisão nos apresenta o conhecimento do passado.

AS DUAS ESTRADAS DO PASSADO, CRÔNICA E HISTÓRIA

É preciso, portanto, para começar operar um breve desvio e lembrar o que está em jogo no trabalho do historiador. Todo ser animado é, de um extremo a outro de seu percurso, integralmente marcado pela historicidade e cada instante que passa representa para ele uma mudança. Registrar o conjunto destas modificações seria impossível, indivíduos e coletividades não guardam vestígios a não ser de certos momentos dentre os quais alguns tiveram para eles uma grande importância, e outros foram registrados por acaso. A partir destas marcas do passado, duas condutas são concebíveis. A primeira consiste em estabelecer um levantamento metódico, sustentado pela idéia de que tudo o que sobreviveu é digno de memória: que é o que fazem os cronistas. Um preconceito bastante corrente visto na crônica² uma espécie de forma primitiva da história, doravante largamente ultrapassado. De fato, a tradição da crônica permaneceu extremamente viva, quer se trate do *Balço do ano*, da *Crônica do século* ou do *Resumo de uma década* a venda em livraria está largamente assegurada. A crônica oferece a imensa vantagem de constituir um reservatório de dados utilizáveis para sustentar a vasta dicotomia outrora / agora que cada um de nós faz funcionar mais ou menos conscientemente.

A história, que bebe nas mesmas fontes que a crônica, é uma aposta no fato que os eventos têm uma significação ligada a seu desenrolar no tempo. Partindo de uma determinação antecipada a análise histórica é necessariamente teleológica posto que ela reencontra, no fim, aquilo que ela propôs no começo: os fenômenos adquirem sentido, um certo sentido, uma vez que nós

² Nota destinada aos especialistas: para ser estritamente rigoroso seria preciso falar aqui em termos de anais, ou, dizendo-se de outra maneira, de compilações relembrando os eventos, ano a ano. A este registro puro, a crônica, tal como ela se desenvolveu a partir do século III de nossa era, acrescenta um programa apologético. Ela tenta mostrar como a cronologia entra no plano divino. Como a palavra crônica adquiriu um outro significado na língua corrente, nós a conservamos preferencialmente à palavra anais.

os encaramos a partir de uma perspectiva relacional fundada sobre datas. A intenção *a priori* está manifesta nos trabalhos abertamente ideológicos como a história santa preocupada em manifestar o plano estabelecido e seguido por Deus ou a história filosófica fixada em demonstrar por vezes o declínio, mais frequentemente o progresso da humanidade. Mas os estudos aparentemente “neutros” não são menos orientados nem menos fechados sobre si-mesmos: escrever a história da França ou da Europa equivale a transpor para épocas longínquas o que nós concebemos atualmente como França ou como Europa.

A partir da Renascença, os eruditos aplicaram às suas fontes métodos críticos que encontraram seu pleno florescimento com o positivismo, ou, dito, de outra maneira, quando nos pusemos a confrontar os documentos uns com os outros e a examinar minuciosamente seus pressupostos. O positivismo é uma maneira de trabalhar que não é em nada característica da história, as crônicas estabelecidas de nossos dias estão geralmente fundadas sobre um exame escrupuloso dos documentos e, inversamente, a introdução do positivismo não tornou a história menos teleológica; para não darmos mais de um exemplo, pensemos na história da Grã-Bretanha tal como foi escrita desde o século XVIII até os anos recentes: ela era de um rigor sem falhas, mas partia da idéia de que o sistema político inglês era um modelo para o resto do mundo e que a Inglaterra encarnava o espírito das ilhas britânicas; a seriedade metodológica não corrigia o viés apresentado, desde o começo, pelo anglocentrismo.

Resumamos: o positivismo é uma higiene mental que quase não encontra adversários declarados, a crônica é uma ferramenta cômoda para limitar aquilo que se passou “outrora”, a história é uma tentativa de se dar conta da existência dos homens ou das sociedades fundada sobre o plano da duração. Se chamarmos de ciência toda conduta que se impõe uma observação rigorosa do material disponível e não se desvia do balizamento ao qual ela se propõe, crônica e história são igualmente científicas. Voltemos a nos referir que a diferença entre estes dois modos de retorno ao passado não se atém aos procedimentos. Ela está ligada ao fato de que a crônica não escolhe mais do que aquilo que, do ponto de vista da história, não é mais do que um conjunto de mudanças que pode ser reconstituído na lógica de seu desenrolar, através de uma seleção e colocando-lhe em perspectiva. Talvez, sem estar sempre conscientes disto, os historiadores aplicam uma filosofia do tempo como movimento e é esta concepção da pesquisa que a televisão está em vias de ameaçar.

CINEMA / HISTÓRIA-TELEVISÃO

Porque o cinema não representou um perigo da mesma ordem, e porque acabou por encontrar seu lugar nos estudos históricos? Um pouco porque ele nunca ocupou mais do que os momentos de lazer enquanto que a televisão, onipresente e ligada durante cinco horas por dia em média nos países industrializados, progride nas zonas em vias de desenvolvimento, cobre com sua teia o conjunto do planeta e influi sobre a evolução social e cultural do mundo contemporâneo. Mas, mais essencialmente, porque o cinema se ateve majoritariamente às regras da narrativa clássica. Pensemos em um filme como *Elizabeth* (Grã-Bretanha, 1998), uma produção *standard*, sem grande originalidade mas realizada com esmero. Antes mesmo de entrar na sala, os espectadores que viram os cartazes ou leram as críticas sabem que eles vão acompanhar o destino de uma das fundadoras da Inglaterra moderna. O cenário e a filmagem foram concebidos de maneira a fazer compreender que nos encontramos introduzidos entre os “grandes homens”, lá onde se forja o destino do mundo. Algumas imagens contrastadas e uma montagem de início rápida sugerem a idéia de um período difícil, de uma era de divisão e de conflito onde corajosas decisões são necessárias. Tanto interna quanto externamente, a rainha deve agir. Um livro de história não procederia diferentemente, ele se abriria sobre um quadro geral e depois trataria os problemas um a um. O filme é simplesmente menos didático, ele leva vantagem quanto ao suspense, deixando entender que o curso das coisas poderia ter sido diferente, prolongando as seqüências no momento em que se apresentam escolhas dolorosas, mas todo seu desenrolar tende em direção a uma conclusão previsível: uma nova potência marítima nasceu sob o comando da rainha.

Retomando os escritos dos grandes historiadores europeus do século XIX, o americano Hayden White³ (1973 e 1978) mostrou como, no seu desejo de restituir os eventos segundo o próprio curso que eles tinham seguido, os escritores não acharam outro recurso que o da retórica; como fazer compreender as coisas sem as classificar e sem propor problemas a seu respeito, para mostrar em seguida como os obstáculos foram superados e as questões resolvidas? O historiador relata e, para sublinhar o interesse daquilo que ele estuda, ele é levado a colocar em evidência as tensões, a sintetizar a

³ Os trabalhos de Hayden White foram traduzidos em praticamente em todas as línguas, salvo em Francês.

partir de fatos esparsos, a destacar as mudanças ocorridas ao longo de um período. Os historiadores do século XX estão menos interessados que seus predecessores nas revoluções ou nas crises, mas o tratamento das estruturas não exige menos esforço retórico que o dos momentos trágicos, é preciso situar uma conjuntura, sublinhar os pontos fortes e as fragilidades, apontar-lhes seu lugar dentre os fatores de evolução. Mesmo que o historiador possa ficar chocado de ver Napoleão parecer-se com Marlon Brando, ele não se encontra, quando vai ao cinema, diante de uma ordenação do passado diferente daquela a qual ele está habituado.

O cinema, que faz grande uso de cenários e de “trajes”, situados num período indeterminado, se interessou muito pouco, afora isto, pelas reconstituições e os filmes históricos não constituem um gênero. A televisão é, em compensação, devoradora da história não somente nas emissões direcionadas ao passado, quer se trate de seriados ou de documentários, mas também dentro de sua rotina cotidiana. Se um sábio morre, se uma revolta eclode, se um tufão devasta os trópicos, existem materiais de arquivos para estabelecer comparações e, sobretudo para ocupar a tela durante os poucos minutos consagrados ao assunto. O principal centro de interesse de uma rede de televisão é sua própria existência; o desejo de fazer economia, agregado a uma cumplicidade silenciosa, com os espectadores que gostam de se reencontrar consigo mesmos revendo o que eles já viram alguns anos antes, garantem o sucesso dos programas retrospectivos e justificam o reemprego de emissões que não fazem senão reatar laços com o passado. Avaliar o peso da história nas telas é penoso na medida em que se trata de uma aplicação lacunar, feito de citações, quase sempre breves, mas parecerá que um quinto do tempo de antena disponível, tenha de uma maneira ou de outra, de se ocupar da história.

Os estúdios de cinema têm dinheiro suficiente para pagar as consultas históricas que os evitam de cometer anacronismos e os ajudam a reconstituir a atmosfera de um período passado. Salvo quando eles começam uma série de documentários muito anteriormente, os canais não têm tempo de chamar especialistas, os documentos de arquivo que difundem são comentados por jornalistas ou acompanhados por investigações de um testemunho que compara as lembranças com as imagens que se propõe. As observações de qualquer um que sabe olhar são raramente desprovidas de interesse, mas elas não concernem o próprio material, sua origem, as circunstâncias nas quais foi filmada, elas se justapõem numa montagem onde a lógica não é exposta, um relato de outra natureza. Mesmo uma série extremamente cuidada como *The*

cold war (CNN, 1998) as imagens (cuja origem não é mencionada) tecem sua trama, os testemunhos fazem parte de seu sentimento e a voz *off* tenta assegurar a coerência de do conjunto.

AS IMAGENS TELEVISIVAS

Ainda que reunidos sob o rótulo de “produções audiovisuais”, cinema e televisão utilizam de maneira contrastada seus elementos de base, imagens e sons. O enquadramento mais freqüente no cinema é o plano dito americano que quase retira inteiramente os personagens e situa seu ambiente. Os filmes se servem raramente do grande plano e, somente para assinalar um detalhe essencial ou para endereçar uma piscada de olho ao público. O grande plano é, ao contrário, o formato normal da televisão, originalmente por causa das dimensões reduzidas da tela, de mais a mais porque o televisor é um aparelho doméstico, que devemos escutar mesmo quando não olhamos para ele, e um meio “tagarela” mesmo em seus programas ficcionais. Na medida em que a maioria dos programas é de longas palestras entre diversas vozes, o que os palestrantes fazem enquanto conversam importa pouco, mas o espectador consegue identificá-los quando lança um golpe de vista em direção à tela. Desde seu lançamento, as emissões históricas souberam explorar o caráter indiscreto e falsamente confidencial do grande plano. *You are there*, série lançada pela CBS em 1950⁴ e continuada durante quase uma década se impôs graças a seu enquadramento ao mesmo tempo hábil e perturbador. Quer se tratasse da Antiguidade, da Idade Média ou da época moderna, os eventos eram relacionados alternativamente por um jornalista, se exprimindo como se ele tivesse feito no decorrer de um telejornal, e por pseudo-testemunhas que, afetando a emoção ou a timidez, não cessavam de se movimentar, de forma que a câmera parecia passar seu tempo a procura de bocas que dariam conta do que se passou. A telinha se torna então aquilo que não cessou de ser, uma superfície de fragmentação e de recomposição. Muitos programas históricos, que tem poucas peças originais a oferecer, sugerem a autenticidade buscando fixar e examinar o rosto de testemunhas que, simulando ignorar os limites estreitos do quadro, tem sempre o ar de desejar escapar dele.

⁴ Na França, a primeira emissão histórica, *Les énigmes de l'histoire*, surgiu em 1956; ela foi seguida por *La caméra explore le temps* (1957-1965). Para tudo que concerne a relação televisão / história na França, eu definitivamente recomendo a tese de Isabelle Verat-Masson que analisa as diferentes emissões mencionadas aqui.

O cinema é, por definição, arte do movimento. Ele progride ao expor gestos ordenados seguindo uma lógica temporal e espacial. A telinha não está apta a fazer ver ações rápidas e desenvolvidas tais como corridas e perseguições, vez que ela carece de amplitude e de profundidade de campo. O cinema não se limita a jogar com a representação da distância: pela montagem, encaideamento de planos filmados por ângulos e com enquadramentos variáveis, ele sugere um mundo que não é outro senão aquele que o espectador imagina ao ajustar mentalmente os diversos pontos de vista que lhe são oferecidos. A televisão não se beneficia da mesma latitude, ela se dirige a um público que quer estar em condições de seguir a emissão, mesmo se ele está ausente ou se distrai durante uma parte da emissão. Os primeiros seriados históricos, que fizeram sua aparição nos Estados Unidos em 1960, já estavam orientados para um público em trânsito e suscetível de pular um episódio. *Combat* depois *The Gallant Men* (ABC, 1962) que acompanhavam um grupo de soldados americanos durante suas campanhas na Europa não contava história, seus episódios sucessivos, rodados ao ar livre e sob luz natural para melhor fazer pensar em num trabalho de reportagem, se limitavam a evocar o cotidiano de soldados de infantaria desconhecidos, não havia nenhuma voz em *off* encarregada de situar as operações no seu contexto, a série se limitava a sublinhar pequenos detalhes, a fazer alternar escaramuças armadas e rotina, em suma, a seguir a guerra onde os livros e filmes não se aventuram nunca.⁵

Estes primeiros seriados inauguraram um tratamento da história que foi largamente reutilizado depois deles. Falava-se, nos anos 1960, de “filmes de trabalhadores”, não porque se evocava operários, mas porque os realizadores se consideravam como operários mais do que como cineastas. O realizador alemão Klaus Widenhahn (1975), que foi um pouco o teórico desta orientação, empregava igualmente a expressão “filmes sintéticos”, filmes feitos a partir de toda espécie de materiais que pudessem esclarecer os aspectos e a aparência menos notáveis de existências comuns. É isto que Francesco Casetti (1988) nomeou, um pouco mais tarde, “glorificação da vida cotidiana”, uma tendência que se afirmou extremamente cedo na produção histórica. Eu dou somente um exemplo, tomado de empréstimo da *Norddeutscher Rundfunk* que difundiu, em novembro de 1969, *Nachrede auf Klara Heydebreck*, uma tentativa de reconstruir o itinerário e a morte de uma pessoa que não tinha deixado quase nenhum traço de sua vida: o que permanece de um indivíduo uma vez

⁵ Os filmes de guerra rodados em Hollywood na mesma época tem, ao contrário, personagens nitidamente caracterizados e se constroem sobre um conflito que termina por ser finalmente resolvido.

que ele desaparece? A emissão era uma investigação histórica conduzida no nível mais obscuro possível, uma pesquisa desenvolvida num meio onde ninguém está habituado nem a falar nem a escrever, onde não há nenhuma lembrança a relatar, onde só se expõem objetos cuidadosamente conservados, mas eventualmente desprovidos de toda significação para seus proprietários. A abordagem era bem histórica, mas a emissão não reconstruía uma “história popular”, pois ninguém estava em condições de afirmar que os detalhes recolhidos ou as coisas examinadas fossem características – características de quem aliás? Havia toda uma vida, um apartamento, objetos que remetiam a um passado mas a história, esta não estava lá.

Colocando cara a cara o cinema e a televisão, ao reencontrarmos as primeiras emissões históricas, nós delimitamos uma paisagem. Pessoas comuns filmadas em primeiro plano: tal seria a definição sumária de uma televisão onde entrevistas reais ou reconstruídas, testemunhas falsas e verdadeiras são quase impossíveis de distinguir. Num livro, é o historiador que conduz o jogo. Num filme o ator precede sua voz, seu corpo, seu rosto se torna os de Joana D’Arc ou de Jaurès. Na telinha é sempre difícil saber exatamente não quem fala, mas quem é o enunciador, qual é a intenção que se dissimula atrás das palavras pronunciadas – se é que há alguma. E, entretanto, as palavras são bem essenciais, é a matéria fundamental da transmissão televisiva. Nós reencontramos aqui uma diferença crucial entre cinema e televisão, cujas conseqüências são importantes para levar a história às telas: a televisão se baseia pouco nas fontes escritas. O cinema parece também não ter nenhuma necessidade de textos, mas ele os tem sempre em sua pauta. Pensemos simplesmente em *Terra e Liberdade* (Land and Freedom, 1986) realizada por Ken Loach. Sem mencionar George Orwell, o filme se inspira muito diretamente em sua *Homenagem à Catalunha* na qual ele ilustra brilhantemente o argumento para o POUM e o ataque contra os comunistas. O roteiro toma como base os recortes de jornais, panfletos e cartas que uma jovem lê depois da morte de seu avô e a partir das quais ela empreende sua investigação.

A televisão ignora este gênero de recurso. Fora as entrevistas, que lhe asseguram aquela impressão de autenticidade que livros e filmes buscam no escrito, ela se serve de três tipos de documentos visuais: imagens fixas, filmes de arquivos e filmagens recentes. As imagens sejam pinturas, desenhos, mapas ou fotografias, quase não têm lugar no cinema, sua imobilidade e o tempo que é necessário para bem examiná-los não convém a um meio de expressão cujo movimento permanente é a principal característica. Os livros de história

têm ilustrações, mas, é raro que elas constituam a arquitetura da obra e entrem em diálogo com o texto; com demasiada frequência elas são escolhidas de um golpe só por um documentalista que não o autor. Acontece da televisão empregar muito mal suas imagens, quando, por carência de material, ela se eterniza num retrato, mas quando são inteligentemente distribuídos, desenhos e fotografias tem um real poder de evocação. As imagens cuidadosamente exploradas oferecem uma gama de informações que não foram nunca verdadeiramente exploradas pelos discursos históricos tradicionais.

Depois de muito tempo o cinema faz uso de citações, o filme dentro do filme serve muito mais para restabelecer uma verdade obscurecida pelos falsos testemunhos do que para evocar uma época anterior ao momento onde se desenrola a ação. O processo tem um fim narrativo, permite, particularmente, pela oposição entre preto e branco / cores, sugerir a passagem do tempo. A televisão é mais atenta ao valor ilustrativo dos documentos que à sua coerência estilística ou à sua pertinência. Uma emissão como *Mourir à Verdun* (Fr3, 1995), da qual é preciso sublinhar o esmero com que foi preparada e a emoção que se esforça em provocar ao falar do massacre dos soldados franceses, se desenrola sem nenhuma consideração para com o fato de que as filmagens antigas são de qualidade muito desigual e o de que as fotografias, em particular, foram feitas em datas muito diferentes. A montagem é um *patchwork*⁶ de planos filmados com intenções variadas, às vezes simplesmente por que se apresentava a ocasião de uma captura de armas, às vezes para alimentar as “atualidades” projetadas nos cinemas, às vezes para constar nos filmes de propaganda e, como é o caso dos raros documentos alemães, às vezes mesmo dez anos depois dos combates⁷. Meu propósito não é criticar uma emissão deste tipo que, vista por certos ângulos, bem mereceria um livro a respeito do mesmo assunto. Eu queria simplesmente mostrar o que aqui está em jogo. Apresentados em desordem, os documentos de arquivos remetem a um passado indiferenciado; a mescla de tomadas anteriores ou posteriores ao ano de 1916 não fica evidente senão, todo mundo sabe disso, aos olhos dos jovens telespectadores, o preto e branco parece sempre “histórico”. E a introdução de planos rodados em 1995 para evocar 1916 não arruma as coisas: não so-

⁶ Literalmente, colcha de retalhos. Em Inglês, no original. (N. do T.)

⁷ Existem, a respeito de Verdun, tantos documentos alemães quanto documentos franceses mas muito poucos dentre eles foram utilizados para esta emissão. Tocamos aqui em um problema que eu não abordo, o do custo: por falta de dinheiro e sem dúvida também de tempo muitos programas se atém a um ponto de vista estritamente francês.

mente as casamatas de Douaumont - filmadas num dia de sol pleno, tem um ar leve, não somente as trincheiras, bem conservadas e cobertas de grama têm o ar de honradas fossas comuns, mas, sobretudo, ninguém, no momento da batalha, percebia o terreno tal como aparece no fim do século. Será objetado com razão que o conhecimento dos lugares é importante e que uma tomada com distanciamento é preferível a uma tela vazia, assim como uma fotografia recente de vinte anos vale mais do que uma ausência de fotografia. A discussão é vã: a história televisionada é o que é. Ela tem atrás de si um passado já longo e ela prossegue sobre seu ímpeto. No lugar da narração contínua de livros e filmes, ela oferece uma informação feita de segmentos sumariamente comunicados uns aos outros. As narrativas clássicas, literárias ou cinematográficas, partem do pressuposto que os eventos tiveram lugar em alguma parte, numa dada data, e eles tentam explicar *como* eles se desenrolaram. Nesta perspectiva, é o projeto definido com antecedência que condiciona o avanço da pesquisa, sendo o objetivo final fazer compreender uma situação. A história televisual mergulha *no interior* do evento, ela é um avanço de exploração que privilegia a variedade, o estilhaçar dos pontos de vista, as múltiplas facetas da memória em relação com a coerência explicativa.

A VIDA NO DIA A DIA

No começo dos anos 1960 os jornalistas consideravam com uma ponta de ironia a revista histórica da televisão *La caméra explore le temps*. Revistas hoje, essas emissões inspiram três reflexões. Elas são, antes de tudo, de uma pobreza espantosa; textos tirados de documentos autênticos, mas escritos, servem de base a diálogos esquemáticos que são interpretados por atores excelentes, mas indiferentes ao que poderia ter sido o espírito de uma época passada. Portanto, o segundo ponto digno de atenção, este teatro tagarela e estático foi imensamente popular, foi o programa aglutinador de um público que, a bem da verdade, não tinha nada para ver, mas que, em numerosas circunstâncias, manifestou sua profunda satisfação.⁸ Enfim, esses programas já possuíam as principais características da história televisionada, tal como nós a delimitamos, cada um

⁸ Uma sondagem de 1964 coloca a emissão a frente das preferências declaradas. No ano seguinte, a supressão do programa, brutal e mal preparada, provoca um movimento geral de protesto. Lembremos que a segunda rede de televisão não foi inaugurada senão em abril de 1964; *La caméra explore le temps* persistia desde setembro de 1957.

estudando um fato particular, por vezes extremamente frágil, dos quais expõem as características e sobre o qual lançam luzes contrastantes; existem datas, um debate a respeito dos pontos obscuros, opiniões divergentes se exprimem, quer na introdução da qual se encarregam os apresentadores, quer em cenas reconstituídas em estúdio. Trata-se, portanto, muito exatamente, de crônicas, tão fatuais e pouco sintéticas quanto possível. E, sobre este ímpeto, se aproveitando aqui de um aniversário, lá de um falecimento, alhures de uma guerra ou de um branco na programação, todas as televisões contribuíram para difundir uma gigantesca crônica desordenada de incidentes ou de grandes momentos que marcaram o passado, sobretudo, aliás, do século XX.

Era fácil ironizar as crônicas históricas, que não passavam senão quatro ou cinco vezes por ano, numa época onde canais pouco numerosos, emitindo durante uma pequena parcela do dia, tocavam um público limitado. Depois dos anos 1970, a televisão subverteu profundamente a relação dos indivíduos à sua volta e deu a todos a ilusão de ser uma testemunha permanente do que se passava no mundo. Mais do que um simples meio de informação ou de divertimento, a televisão se tornou, na sua maneira de apresentar e descrever os eventos, um instrumento de conhecimento e é extremamente difícil para uma pessoa que cresceu à sombra da telinha não encarar o retorno ao passado através das grades de leitura que propõe o televisor.

Superficialmente, as crônicas históricas procuram mais satisfações que os livros ou os cursos de história dos colégios. Elas oferecem vistas variadas e cambiáveis e seu fundo musical as torna agradáveis de acompanhar. Nelas reencontramos depressa o fio da narrativa, caso tenhamos sido obrigados a abandoná-lo por um momento. Muito mais profundamente, elas constituem uma alternativa para a pesquisa histórica na medida em que privilegiam o saber em relação à reflexão. Uma crônica alinha os fatos, ela indica o que se passou em tal momento e depois em outro; ao evocar a crise que atinge um país ela remete aos primeiros sintomas de problemas, às manifestações públicas, às tomadas de posição dos responsáveis. Visto que a história quer ser problemática, a crônica é assertiva e, na telinha, ela deixa ver o que anuncia, prova que houve cortejos, choques, violência. O historiador, se está consciente das hipóteses sobre as quais baseia sua pesquisa (é preciso admitir que este não é sempre o caso...), conhece igualmente seus limites, sabe que sua exposição não abrange todos os dados relativos ao seu tema. A crônica traz informações nítidas, deixa sempre a impressão de que tudo foi dito e que alguma coisa de objetivo foi estabelecida.

A abordagem conduzida através das datas e dos fatos descamba por vezes para a piada. Certa rede de televisão, sob o pretexto de fornecer ao público o material documentário em toda sua originalidade (na realidade para fazer a economia de uma montagem), difunde às vezes informações em avalanche ou atualidades entregues a granel. Trata-se de um abuso, como há livros atabalhoados e de cursos mal feitos. E, na maioria dos casos, as crônicas televisuais têm tanta virtude positiva quanto os melhores trabalhos de historiadores. Pensemos simplesmente nesta espantosa empreitada que foi, a partir de 1990, a *história paralela*. Semana após semana, a emissão animada por Marc Ferro recorda o que se passou cinqüenta anos antes, ou de preferência o que os contemporâneos do evento enfocado viam. A experiência não tinha sentido a não ser na longa duração consentida pelos encontros televisivos e na descontinuidade introduzida pelo fracionamento em momentos distintos. Os documentos foram analisados, comentados, criticados, no estreito horizonte de seu imediatismo e o programa se tornou o modelo ideal daquilo que seria uma crônica indefinidamente prolongada.

HEIMAT OU A HISTÓRIA EM QUESTÃO

Neste caso, a crônica escolheu a forma ingênua. Ocorre também que ela se fez muito sofisticada. Entre muitos exemplos, eu guardo o do primeiro *Heimat* difundido pela ARD de setembro a novembro de 1984, repetidos em seguida por todas as redes de televisão ocidentais. O interesse que eu dispensei a esta série não bastaria para justificar minha escolha, é a data de transmissão que me retém, sobretudo: faz muito tempo que Edgar Reitz realizou esta obra apresentando-a como um desafio aos historiadores culpados, segundo ele, de terem “confiscado” em seu proveito o passado sob o pretexto de explicar o que, por natureza, escapa à toda explicação. Reitz é um cronista voluntarista que assume plenamente seu método, mas os historiadores parecem ter ignorado sua conduta e permaneceram indiferentes ao itinerário que ele lhes propunha através da Alemanha do século XX.

Depois de haver percorrido durante longos meses o Hunsrück, trabalhando como um funcionário de uma televisão e não como historiador, ignorando as obras dos eruditos e recolhendo o máximo de informações sobre as tradições e a vida local, Reitz instalou sua equipe técnica na região e, empregando alguns atores profissionais, mas, sobretudo cento e cinqüenta amado-

res, realizou um programa de dezesseis horas repartido em dez episódios. *Heimat* não comporta nenhum relato, o programa se desenrola, ou se desenvolve, entre 1919 e 1982, em Schabbach, uma aldeia imaginária reconstruída utilizando-se as ruas e as praças de diferentes localidades vizinhas.⁹ A orientação geral da série aparecia desde o primeiro episódio que evocava o retorno ao país de um jovem soldado, Paul Simon, desmobilizado no começo de 1919. Tem às vezes ligeiros resumos temporais, mas, no conjunto, a chegada de Paul e os reencontros coincidem exatamente com a duração do episódio. *Heimat* se apresenta assim como uma evocação dos momentos que passam, uma reflexão sobre o esvaír-se dos dias e a maneira como os homens vivem a passagem dos anos. A série evolui cronologicamente, sem *flash-backs* nem antecipações, ela salta às vezes longos períodos ou segue a lenta progressão adotada pelo primeiro episódio. Mas esta elasticidade rítmica não se molda sobre os eventos tidos como essenciais tais como o advento do nazismo ou a declaração de guerra ou a mobilização. “A história oficial”, aquela dos livros e dos filmes não está ausente, ela não faz senão intervir lateralmente, através de algumas palavras ou indícios visuais, os uniformes nazis que atravessam as ruas de Schabbach, a penúria em que se encontram as pessoas idosas e as mulheres obrigadas a cumprir as tarefas ordinariamente reservadas aos homens jovens. Os aldeãos têm sem dúvida uma noção de que algo se passa, mas não parecem fazer disto uma idéia muito clara e não exprimem nunca opiniões sobre esses temas.

Dois meios são utilizados para sugerir o escoamento do tempo sem recorrer aos artifícios fílmicos do gênero calendário que vai se desfolhando. Existem, antes de tudo, lugares ou objetos que se transformam ao longo dos anos. O monumento aos mortos é um dos vestígios visuais que produzem efeito nos primeiros episódios; evocado do começo ao fim das conversas, ele é construído, inaugurado e se torna um daqueles pontos diante dos quais passamos sem prestar-lhes a menor atenção. Outro mecanismo permanente se manifesta através de um dos personagens, Maria, que tinha dezenove anos quando começa a série e morre com vinte e quatro anos, quando termina *Heimat*. Maria não é a protagonista de uma obra que não quer se construir em volta de um ou de vários personagens, acontece somente que ela reaparece, alternativamente em seqüências curtas ou longas, em cada episódio. Recusan-

⁹ Uma Segunda série, *Die Zweite Heimat. Chronik einer Jugend*, difundida em 1993, e que segue certos habitantes de Schabbach depois de sua partida para Munique, é parcialmente fundada sobre testemunhos, parcialmente ficcional.

do-se a construir um herói, entendido no sentido narratológico do termo, a série não desvela nada a respeito dos personagens além daquilo que mostra, tudo o que não se manifesta na tela está perdido para o espectador; tampouco existe narrador e, ao contrário da maior parte dos filmes históricos, *Heimat* evita a voz *off* que, tradicionalmente, apresenta o relato ou preenche os vazios entre os episódios. Em certos momentos, a câmera parece passear ao acaso, percorrendo as ruas, descobrindo uma esquina até então desconhecida, uma silhueta inabitual, ou recordar, sem neles demorar-se, personagens vistos anteriormente, mas já esquecidos. As pessoas vão e vem, é a passagem delas diante da objetiva que determina o que será guardado a respeito delas.

A mistura de intrigas entre percebidas, raramente levadas a seu termo, o número de pessoas colocadas em jogo, a dificuldade que experimenta o público em entender as relações entre os personagens são características de uma obra que não conta nada, mas sugere uma atmosfera e desdobra uma rede de mudanças sociais. Reitz realmente esmerou-se por fazer compreender que se tratava de uma série televisiva e não de um filme ao fazer alternar passagens brilhantes, filmadas com arte e privadas de diálogos com seqüências longas feitas por uma câmera preguiçosa e cheia de conversa fiada. Um curioso procedimento, que surpreendeu muito no momento da primeira difusão, a alternância das cores: no meio de uma cena, e sem nenhum motivo, passamos da cor ao preto e branco ou vice-versa. Este abuso de autoridade repetido evita que os espectadores criem que certos planos (os que foram montados em preto e branco, por exemplo), são mais autênticos que os outros. *Heimat* se apresenta como uma ficção que, realizada para a telinha, segue-lhe escrupulosamente as regras e os hábitos. Assim o programa, como toda produção televisual, é resolutamente auto-referencial, fotografias, filmes, o rádio preenchem a cena de fundo, Paul Simon é um rádio-amador apaixonado, os progressos da radiodifusão, os filmes recentes ritmam a passagem dos anos mais do que os fatos políticos, a mídia se atém à mídia.

A monotonia das tarefas cotidianas e o prazer da festa, nascimentos e falecimentos, guerra e retorno ao lar, *Heimat* trata de rotinas sociais e da percepção do mundo, de atitudes diante do amor e do sofrimento, de família, de patrimônio, de tradições e de mudanças tais como as que se traduzem no itinerário de pessoas simples. Os especialistas consideram Reitz como um historiador de domingo; assinalam com razão que o enorme sucesso de sua obra não prova nada, senão que ela é bem feita e agradável de acompanhar. Eles não reconhecem, entretanto, o fato de que o realizador não trabalhar ao

acaso, mas, se apoiando sobre uma reflexão crítica, desenvolve um ponto de vista original sobre a nossa relação com o passado. A empresa dos historiadores lhe parece vã por que se perde no interior de uma temporalidade abstrata: “a Alemanha contemporânea” ou “a Alemanha de Weimar” são expressões forjadas à posteriori, por eruditos que se colocam fora da época a respeito da qual falam. Sobre o momento, os habitantes de Schabbach não pensavam senão nestes termos e, portanto eram eles mesmos quem viviam o evento.

CRÔNICA DOS DIAS COMUNS

Interrogado sobre o porvir de sua profissão, um dos decanos da pesquisa histórica dos Estados Unidos, Bernard Bailyn (1995), confessou que, sentindo-se mais e mais embaraçado pela duração e pelo grau de sofisticação dos trabalhos universitários, encorajava os jovens estudantes a assistir as séries televisivas nas quais a existência deveria desembocar sobre uma miríade de perspectivas. Estas jamais totalmente esgotadas se achavam em total contraste com o mundo lógico e normatizado dos livros. Bailyn teria *Heimat* em mente quando ele emitiu esta opinião? Ele não o diz e outros programas merecem tanta atenção quanto o de Reitz. O professor americano tinha, em todo caso, razão de chamar a atenção de seus colegas para o que as crônicas televisuais apresentam como novidades.

Nós temos até aqui empregado quase indiferentemente os termos “evento” e “fato” considerando que eles não mereciam ser elucidados. As crônicas televisuais obrigam a se interrogar sobre estas noções. Para o historiador o fato não é outra coisa que um sintoma. Ele sinaliza uma evolução da qual é importante trazer à luz os aspectos principais. A investigação parte do evento que ela perde de vista no trajeto posto que não é nada senão uma bóia convidando a ir pesquisar mais a fundo. A televisão evolui no fio dos acontecimentos que ela relata sem procurar avaliar o alcance. O importante não é a cena de fundo a partir do qual o fato se define, mas a sua própria enunciação; o que mostra o televisor merece, por si mesmo, que lhes prestemos atenção. E as séries prolongam a operação sobre a duração, evidenciam os detalhes a respeito dos quais seus personagens se interessam no momento mesmo, sugerem assim que as existências se constroem no cara a cara com os eventos. As crônicas oferecem uma visão estilhaçada do passado, elas se atêm a uma perspectiva estreita que não permite compreender como o presente resulta, em parte, das épocas anteriores, elas criam uma sensação de enclausuramento no

imediatos, aumentados pela falta de colocação em perspectiva e pela ausência de reenvio a outros fatos e outras tendências. Mas, para achar um sentido, todo destino individual deveria necessariamente se ligar a uma evolução geral? A questão merece ser debatida. A televisão nos oferece uma perspectiva fascinante na sua maneira de manifestar, diante de nossos olhos, a duração. Os espectadores que tem encontro marcado com os habitantes de Schabbach durante dez semanas mantêm com eles uma relação absolutamente diferente daquela que eles estabelecem, brevemente, com os personagens evocados em um livro ou filme. O lento escorregar de uma época a outra proíbe assimilar os indivíduos às grandes correntes da história e constrange a encará-los cada um por si mesmo. Assim, a televisão abre uma janela sobre um presente que se prolonga sobre o que as pessoas experimentam sem ter consciência de estarem atravessando a história.

Seria injusto não reconhecer que certos historiadores questionam uma visão do passado entendido como encadeamento de causas e de efeitos. Vimos se desenvolver, depois dos anos 1980, uma “micro-história”, que renuncia a encarar os fenômenos globais, as grandes tendências onde uma época encontrou sua fisionomia, para se debruçar sobre os indivíduos. Para além dos testemunhos de líderes políticos ou econômicos, de memorialistas, de chefes de estado, os micro-historiadores visam os vestígios deixados pelos anônimos aos quais só os acasos do estado civil fazem menção. Concentrando-se, entre outros, em escravos negros na Virgínia, em trabalhadores piemonteses, em artesãos de Perche, os “peludos”¹⁰ da Grande Guerra, estes pesquisadores aplicaram os refinamentos do positivismo e as sutilezas da abordagem científica a um tipo de narração, que lembra aquela que oferece cotidianamente a telinha, a história de vida.

A micro-história representa uma tentativa minoritária no campo histórico, mas seu projeto reúne uma prática essencial da televisão. É, com efeito, quase impossível que a existência de uma pessoa qualquer não reserve nenhuma surpresa e não comporte detalhes comoventes nem resenha original. O testemunho pessoal, duplamente vantajoso por sua gratuidade e seu caráter arrebatador faz a alegria da televisão e, necessariamente, remete ao passado, recente ou longínquo, da pessoa entrevistada. Filmada em plano fixo, contra um fundo neutro, sem movimento de câmera, a confissão é a célula televisual

¹⁰ Termo pelo qual eram conhecidos os soldados franceses que atuaram no primeiro conflito mundial (N. do T.)

elementar, um elemento de base a partir do qual podemos organizar toda espécie de combinações. Quer fale livremente ou responda perguntas, a testemunha enuncia fatos e dá seu sentimento sobre a maneira que os experimentou. Repetidas tais e quais, suas palavras ilustrarão uma evocação histórica tanto quanto um programa de atualidades ou um estudo de “fatos sociais”: reinterpretadas, amplificadas, reescritas, elas figurarão num folhetim ou numa série ficcional; existe, assim, uma cadeia contínua que vai do banal “correio sentimental” a *Heimat* passando pelos mais bem elaborados documentários. E a micro-história se inscreve lateralmente nesta cadeia. Ela exige sem dúvida bem mais pesquisas que o rádio de passeio, mas nem por isso visa menos um objetivo idêntico: reencontrar o vivido primordial, o sentimento das coisas e do mundo compreendido na expressão imediata. Salvo se quiser fazer papel de historiador (mas, neste caso, ele fala como um livro, não como um indivíduo), a testemunha não tem perspectiva global, apercebe e julga o que acontece a seu alcance. Assim, a história de vida e a micro-história são igualmente crônicas apaixonadas, surpreendentes, derramadas na concretude.

Não há nenhuma razão para fazer distinções entre história e crônica, a depender da maneira como são realizadas, as duas abordagens são igualmente interessantes ou enfadonhas. Elas dividem ainda o traço comum de serem utopias. A história se empenha em descobrir um ponto de vista que dá sentido aos acontecimentos, mas o ângulo de ataque não pára de mudar, o esclarecimento que damos às coisas hoje, em função das preocupações do momento, será dificilmente compreensível amanhã quando outros cuidados serão prioritários. A crônica se atém aos fatos, sem ver o meio de controlar o que deixa um vestígio nas memórias daquilo que, não menos essencial, desaparece assim que é vista. Estas inseqüências quase não contam posto que a meta permanece idêntica: ajudar os humanos a não perder a noção do tempo que se esvai. Crônica e história co-existem desde muito tempo, mas a suas influências respectivas variam. A história foi uma das grandes aventuras da era industrial, ela acompanhou os progressos científicos e técnicos depois da época das “luzes”. Se a crônica assume atualmente a frente é, em parte, por causa do declínio dos “grandes relatos”. Mas é bem mais porque a televisão, se insinuando por toda parte e a todo o momento, faz da atualidade uma crônica permanente a qual ninguém escapa, nem mesmo aqueles que não têm televisor. A crônica coloca os fatos no presente e apresentam-nos num enfoque idêntico: ela é perfeitamente televisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILYN, Bernard. *On the Teaching and Writing of History. Responses to a Series of Questions.* Hanovre, University Press of New England, 1995.

CASSETTI, Francesco. *Tra me e te, strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione.* Roma, RAI, 1988.

WHITE, Hayden. *Metahistory. The historical imagination in Ninetenth Century Europe.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

_____. "The burden of history". In: *Tropics of discourse.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

WIDENHAHN, Klaus. *Über syntestischen un dokumnetarischen Film.* Frankfurt, Campus, 1975.

OS MISTÉRIOS DA RECEPÇÃO

Daniel Dayan

*Diretor de pesquisas do Instituto Marcel Mauss,
(CNRS e École des Hautes études en Sciences Sociales-Paris),
New school for social Research, New York*

ETNÓLOGOS, MISSIONÁRIOS, VENTRÍLOQUOS

A identidade do grupo repousa, em uma parte não negligenciável, sobre estratégias de exclusão. Quando este grupo é um público, estas estratégias se traduzem de maneira específica. Trata-se, com efeito, menos de exclusão do que de resistência à inclusão. Distingue-se uma curiosa impaciência diante da cultura dos outros uma vez que os outros ameaçam lhe englobar através de um “nós” que você não deseja. Como “os cheiros e os ruídos” de vizinhos por demais diferentes, a televisão representa a irrupção de uma cultura incomodativa num espaço de intimidade. Ela provoca uma repulsa próxima do racismo de vizinhança: o lugar da televisão, como as caixas de escadas, constitui um espaço de co-habitação... e como as caixas de escadas, ela suscita fantasmas de contaminação, temores focalizados sobre a impureza das misturas: misturas de culturas, misturas de gêneros, misturas de públicos.

Se o espectro desta contaminação tende a ser exorcizado nas emissões de denominação significativa (Caldeirão de cultura), não é menos verdadeira que uma segregação se produz entre dois grandes tipos de público, segregação particularmente visível nas emissões de estúdio onde estes públicos são exibidos. Em certas emissões, os participantes são equipados com um microfone de lapela, discretamente colocado na parte interna de suas vestes. Outras emissões se constroem sobre o périplo de um microfone elevado, delicadamente segurado ou firmemente empunhado, circulando como um Santo Graal entre os participantes. Nas emissões com microfone de lapela, a palavra está permanentemente autorizada. Ela constitui um direito indiscutível, direito do qual, os participantes supostamente farão bom uso. Nas emissões com microfone suspenso, a

palavra é concedida, sempre sob a condição de ser retirada. Ela não constitui um direito, mas um privilégio passageiro, uma concessão, uma prova de boa-vontade. A palavra da qual se trata aqui é, com efeito, a palavra dos “bárbaros”, daqueles que a instituição escolar não preparou para se exprimir em público ou respeitar o limite do seu momento de falar.

O recuo dos primeiros e o progresso dos segundos sugerem que a guerra silenciosa travada pelos diferentes públicos está em vias de ser ganha. Uma “instituição de ambição universalista” é monopolizada por públicos populares, dos quais eles se tornam progressivamente o “espelho”, provocando assim o ressentimento dos grupos despossuídos, provocando também uma rejeição da co-habitação. Num fenômeno que reproduz o da desafeição americana pelos centros urbanos, desafeição traduzida por uma fuga perturbada em direção aos subúrbios das grandes regiões metropolitanas, a instituição televisual explode, se vê submissa a um processo de desmembramento conduzindo aos “guetos” culturais temidos por Dominique Wolton.¹ Um “drama social” que dura há quase meio-século e está em vias de se resolver por um cisma. A “grande separação” destacada por Adorno entre uma verdadeira cultura da modernidade e a que propõem as indústrias culturais se repete no próprio seio destas. A entrada na modernidade perdeu sua centralidade, permanece o enfrentamento entre o público que guarda o monopólio da instituição escolar e outras, em função dos quais ele se define.

Diante do problema colocado pela existência destes outros públicos, numerosos discursos sobre a televisão não fazem senão exprimir um sentimento de expropriação. Seu tom imprecatório explica em parte seu sucesso. São as versões teóricas de uma querela das escadas. Existem, entretanto, outras abordagens menos ligadas ao cuidado de proteger ou de delimitar um território. Estas abordagens tentam propor uma mediação entre a cultura dominante e os públicos populares. Elas se dividem em duas correntes. Uma é marcada por uma sensibilidade etnológica; a outra por uma ambição pedagógica.

Em nome de uma universalidade de princípio o discurso pedagógico nega a diferença dos públicos. Os pedagogos não têm o mau gosto de se ater nos públicos populares. Eles se atêm nos responsáveis de abandono destes, definindo-os como espectadores sem defesa, passivos e a procura de protetores. Tais

Tradução de Gabriel Lopes Pontes, revisão de Soleni Biscouto Fressato e Jorge Nóvoa.

¹ A noção de “Gueto cultural” remete à defesa por uma televisão generalista proposta por Dominique Wolton (1990). A televisão como “espelho” é analisada por Éric Macé (1992).

“protetores” vão então afrontar os produtores de cultura popular por sobre a cabeça do público, num combate maniqueísta, marcado por um requisito contra as falsas crenças. Trata-se de salvar os espectadores de sua indignidade, mas ao preço de uma conversão e de uma abjuração de seus gostos. O modelo proposto para resolução do cisma, é a “assimilação”. Condenando as abominações do pluralismo, a exortação dos pedagogos estabelece que fora de uma concepção normativa da cultura, não há salvação. Quanto aos públicos, eles não existem a não ser na aparência. São tantas ficções produzidas pelo discurso da indústria, tantos rebanhos discursivamente constituídos e provisoriamente alienados e perdidos. Os pedagogos se comportam aqui como missionários e, enquanto tais, não se interessam pela recepção. Pouco lhes importa, com efeito, os detalhes do culto, do momento em que este se dirige a ídolos.

Em contraste com tal abordagem, os estudos de recepção que partem do princípio da existência de públicos, não se contentam em falar “do” público ou “em nome do” público. Eles tentam fazer escutar sua voz, pois estão ligados a um duplo projeto. Projeto de conhecimento da cultura dos outros; projeto de reconhecimento, da legitimidade ou da validade desta cultura. Estudar a recepção é entrar na intimidade destes outros e encarar que os universos de significação que aí são elaborados podem ser caracterizados de outra maneira que não em termos de alienação ou de carência. A aposta dos estudos de recepção é instaurar entre as culturas próprias a diferentes tipos de público o tipo de comunicação que os antropólogos tentam suscitar entre culturas afastadas. A cultura que é a dos críticos e dos pesquisadores é capaz, então, de ultrapassar seu texto-centrismo, sua propensão didática? É ela capaz de - como as culturas européias souberam fazer em relação àquelas que lhes pareciam as mais estrangeiras, comunicar com o que lhe é exterior, mesmo ao preço de um abalo reflexivo de seus fundamentos?

Tal projeto – que se traduz pela existência mesma da etnologia – parece agora andar no ritmo dos missionários. A pesquisa sobre a recepção constitui assim um dos primeiros terrenos de uma etnologia “aproximada”. Isso não lhe põe acima de críticas possíveis. Como a etnologia “distanciada”, a etnologia “aproximada”, é provedora de mitos, suscetível de idealizar seu objeto, de produzir uma visão idílica dos públicos populares, de proceder-lhes retoques embelezadores que contribuiram para desacreditar pesquisas muito famosas sobre Samoa. No purgatório dos etnógrafos, John Fiske (1978) juntar-se-á talvez um dia a Margaret Mead. Face ao público de televisão, há missionários, há etnólogos, mas, para retomar os termos mesmo de Fiske, há também bardos.

Este artigo parte da vontade de compreender e reconstituir a abordagem destes que são aqui designados como “etnólogos”. Preocupados em dar a palavra ao público, eles reconhecem a multiplicidade de formas que pode assumir esta palavra, tanto quanto os limites de tal pluralidade. Esta posição nuançada os conduz a se dissociar de uma vez das teorias que deploram os efeitos homogeneizantes ligados a uma suposta toda - potência dos programas. E daqueles que, colocando em princípio a imunidade do receptor a todos os efeitos induzido pelas mídias, proclamam a diversidade infinita das interpretações. Concretamente, ele aborda duas questões.

A primeira é a da produção de sentido pelos telespectadores. O problema aqui se trata de avaliar as contribuições dos numerosos trabalhos que tentaram explorar o espaço misterioso que se estende entre texto e leitor. Para dar conta de seu sucesso – ou de seu fracasso – não é inútil escavar nas bagagens – conceituais, ideológicas, metodológicas – dos exploradores.

O segundo é o da produção ou da constituição destes públicos mesmos. Estes públicos existem em algum lugar além da cabeça – ou dos escritos – dos pesquisadores? Se existem tais públicos, estão cientes de sua própria existência? Entre aqueles que crêem no público e aqueles que não crêem, se instaura aqui um debate cuja aposta é fácil de resumir: franqueando a palavra ao público, os estudos sobre a recepção estão fazendo outra coisa que não linguagem ventríloqua?

AS BAGAGENS DOS EXPLORADORES

O modelo texto-leitor

Propor um discurso sobre as mídias sem nada saber do sentido que adquirem as emissões para os espectadores, é se privar do elo essencial dos processos que conduzem a seus “efeitos”. É também crer que é possível estudar organizações midiáticas abstraído-se de sua finalidade. Paradoxalmente, a pesquisa das mídias se esforça por contornar o principal de seus objetos, ao desarticular o processo do qual deveria dar conta e ao se subdividir em trabalhos especializados que tratam, por exemplo, das configurações econômicas das mídias, do universo profissional dos jornalistas, dos produtores e dos animadores e ainda, sobre os efeitos das mídias. Qualquer que seja a importância destes estudos, o momento da comunicação ou, pelo menos, o da transmissão de um sentido é deixado entre parênteses.

A semiologia dos anos 1960-70 parecia anunciar o fim desses parênteses. O momento da transmissão do sentido é enfim chamado a sair da caixa preta onde esteve provisoriamente consignado, depois completamente esquecido. Forçoso é constatar que o anúncio não é seguido de efeitos. Os trabalhos de semiologia se voltam para a descrição formal dos textos propostos pelas mídias. Eles estudam as estratégias de significação manifestadas por estes textos, mas não o destino que lhes reservam seus destinatários. Mesmo quando alguns se interessam pelos receptores, é para analisar a posição de um receptor ideal, de um receptor de alguma forma dedutível do texto do qual ele será a imagem vazia, e se contentar com essa análise. Do texto, unicamente, se pretende deduzir a natureza de sua recepção pelos seus espectadores ao descrevê-los como fixos, sem recursos, pelo jogo de códigos e pelo de papéis que se impõe tal ou tal estrutura de enunciação. Mal saída da caixa preta, a problemática da transmissão do sentido se faz objeto de um retorno ao emissor. Ela é substituída no interior do texto, o problema do destinatário não sendo mais do que aquele dos signos que o representam.

A questão da recepção de significações propostas pelos programas retorna, entretanto, à ordem do dia no fim dos anos 1970, com a aparição de um espectador de carne e osso. Os estudos sobre a recepção colocam um termo no reino exclusivo do *lector in fabula* para analisar as relações concretas entre os textos difundidos pela televisão e as significações que alcançam efetivamente os telespectadores. A análise semiológica representa aqui um recurso maior, mas os textos são doravante relacionados ao contexto de seu reencontro com seus usuários.

Lança-se um ponto entre a proposição midiática que constituem os “textos” (concebidos aqui num sentido amplo como conjuntos discretos de signos regidos por leis discursivas, qualquer que seja a natureza do material significante) e os processos interpretativos aplicados, de seu lado, pelo público. Combinando análise textual e pesquisa empírica, semiologia e sociologia do público, teoria literária e ciências sociais, a pesquisa sobre a recepção se dá um objeto que não é nem a psicologia do espectador individual nem a coerência estrutural do texto, mas a natureza da relação entre texto e leitor. Assim se constitui o que hoje se convencionou designar como “o modelo texto-leitor”. Este modelo pode ser resumido em algumas proposições: (LIVINGSTONE, 1989. WOLF, 1992)

1. O sentido de um texto não faz parte integrante do texto. A recepção não é a absorção passiva de significações pré-construídas, mas o lugar de uma produção de

sentidos. A ambição da análise textual – deduzir a leitura (e o leitor) do texto – está, portanto rejeitada.

2. Esta rejeição passa pelo abandono de todo modelo de interpretação que privilegie o saber do analista. Uma vez que a pesquisa a respeito da recepção se reivindica de uma abordagem empírica, é preciso reconhecer que as estruturas do texto não são senão virtuais tanto como leitores ou espectadores não venham ativá-las. O saber de um texto, por sofisticado que seja não permite predizer a interpretação que ele receberá.

3. Em ruptura com uma concepção linear da comunicação, o princípio que quer que os códigos que presidem à produção das mensagens sejam necessariamente aqueles aplicados ao momento da recepção está igualmente rejeitado. Uma vez que reconheçamos a diversidade dos contextos onde a recepção se efetua e a pluralidade dos códigos em circulação no interior de um mesmo conjunto lingüístico e cultural, não há mais razão para que uma mensagem seja automaticamente decodificada como foi codificada. A coincidência da decodificação e da codificação pode ser sociologicamente dominante, mas teoricamente não é mais do que um caso de figura possível. (HALL, 1980)

4. Os estudos de recepção remetem a uma imagem ativa do espectador. O espectador pode não somente retirar do texto satisfações incompreendidas pelo analista, mas pode também resistir à pressão ideológica exercida pelo texto, rejeitar ou subverter as significações que o texto lhe propõe. A latitude interpretativa deixada para o espectador está ligada à relativa polissemia dos textos difundidos, polissemia que os torna dificilmente redutíveis à simples presença de uma mensagem.

5. Passamos assim de um receptor passivo e mudo a um receptor não somente ativo, mas fortemente socializado. (GHIGLIONE, 1992) A recepção se constrói num contexto caracterizado pela existência de comunidades de interpretação. Através do funcionamento destas comunidades, a inscrição social dos espectadores resulta determinante. Ela se traduz pela existência de recursos culturais partilhados cuja natureza determinará a da leitura.

6. A recepção é o momento onde as significações de um texto são constituídas pelos membros de um público. São estas significações, e não as do texto em si, e ainda menos as intenções dos autores, que servem de ponto de partida para as cadeias causais conduzindo às diferentes espécies de efeitos atribuídos à televisão. O que pode ser dotado de efeitos, não é o texto concebido, ou o texto produzido, ou o texto difundido, mas o texto efetivamente recebido.

Vemos então que o modelo texto-leitor permite colocar de uma maneira nova o problema da influência exercida pelas mídias. Este poder parece escapar dos textos difundidos para se tornar o dos receptores, aparentemente emancipados de uma influência que eles podem filtrar pela sua capacidade de resistência, de interpretação e de reinterpretação.

Mas a questão da influência exercida pelas mídias não desaparece por causa disso. Qualquer que seja a importância da recepção, ela permanece tributária do leque limitado dos textos oferecidos à interpretação. A recepção não exerce efeito senão e unicamente sobre os textos difundidos. A atividade de recepção é assim determinada por uma agenda que remete à natureza da oferta em matéria de programação. Os melhores espectadores do mundo não podem interpretar senão os programas que podem ver. Sua capacidade interpretativa é, de outro lado, submissa a limites internos. Estes limites são os dos registros culturais disponíveis ou indisponíveis às diferentes comunidades interpretativas. A recepção depende de um leque de recursos culturais que o espectador pode dispor ou não dispor. O número destes discursos, sua disponibilidade varia segundo os grupos. Face ao poder dos textos, os recursos interpretativos são muito desigualmente distribuídos.

UM ECUMENISMO EM TROMPE L'OEIL²

O sucesso de uma formulação teórica não impede de se chocar com problemas e com um mal-entendido. Os problemas colocados pelo modelo texto-leitor são aqui de duas espécies: ambigüidades metodológicas que constituem tanto bombas de efeito retardado; extrapolações precipitadas a partir de resultados parciais, desembocando em novas mitologias. Quanto ao mal-entendido, é o que se aplica sobre a maneira em que o próprio modelo foi recebido e mobilizado no quadro de diferentes debates onde se afrontam as diferentes correntes de pesquisa sobre a televisão.

A história do modelo “texto-leitor” é paradoxal. Este modelo aparece, com efeito, no quadro de pesquisas que anunciam o fim de um parêntese de trinta anos marcado pelo eclipse da Escola de Frankfurt e dominado pela pesquisa empírica americana. É, entretanto, reivindicado pela sociologia pós lazars-feldienna, cujas posições ele parece confortar. Ele representa então uma convergência entre as diferentes correntes? Seu “ecumenismo” aparente voa depressa demais em estilhaços, designando-o de fato como um campo de batalha, e colocando o problema da recepção dos estudos sobre a recepção.

² Expressão francesa originalmente referente a um efeito pictórico que, através do emprego de recursos de perspectiva dava tal impressão de tridimensionalidade a uma pintura plana, sugerindo que um espaço inexistente na verdade existia. Por extensão e alusão, ilusão de ótica. (N. do T.)

Formulado por Stuart Hall, e aplicado no seio da escola de Birmigham, o programa de uma exploração dos efeitos ideológicos das mídias – domínio “rechaçado” pelas pesquisas dominantes em comunicação – tornou-se possível pelo que chamamos eixo Paris-Birmigham. A aparição de tal eixo se traduz pela “apropriação” de certos conceitos ligados ao desenvolvimento da semiologia francesa. Esta permite ver, na seqüência de Barthes, como uma ideologia dominante se traduz na estrutura das mensagens, e, na seqüência de Althusser, como os receptores de um texto são ideologicamente posicionados por uma “interpelação” que os constitui em sujeitos. (HALL, 1982) Este programa ambicioso foi colocado em aplicação notadamente por Charlotte Brundson e David Morley (1978).

A realização do programa se traduz, entretanto por uma série de rupturas e de reorientações. O principio mesmo de um estudo empírico da recepção, a adoção de procedimentos visando estudar o público efetivo (entrevistas, etnografias, observações participantes) implicam uma ruptura com o modelo puramente textual dos estudos semiológicos sobre as mídias e, em particular, com as pesquisas formais conduzidas em volta dos *Cahiers du cinema* ou da revista inglesa *Screen*.

Quanto aos resultados destes estudos empíricos, eles levam de sua parte, a um questionamento da tese althusseriana da “interpelação”. O espectador empírico se revela mais ativo do que o deixam supor as hipóteses de partida. Ele é capaz de identificar a posição onde ele é interpelado e de se dissociar desta posição, de negociar seu papel tão bem quanto o sentido dos programas que lhe são apresentados.

A rejeição das teses althusserianas não significa, entretanto pelo abandono de um estudo das dimensões ideológicas da atividade da recepção. Este programa é reformulado em termos gramscianos. O discurso monolítico da ideologia dominante cede assim lugar aos jogos móveis de alianças que permitem a influência hegemônica de certos discursos, permitindo também que uma resistência se exerça ao encontro destes discursos.

Tal evolução é então reivindicada como uma vitória pelos representantes da pesquisa empírica. Para estes, o itinerário dos *cultural studies* é exemplar. Os teóricos críticos aceitaram submeter suas hipóteses a uma verificação empírica e estas foram invalidadas. Donde a acolhida positiva reservada aos estudos que desenvolvem o modelo “texto-leitor” pelos defensores dos “usos e gratificações”. Donde também os ataques virulentos (revisionismo, traição) dos quais eles são objeto.

É preciso então ter em conta a consonância ou a dissonância entre os resultados obtidos e o conjunto de um paradigma. É assim que, nascida de um questionamento do tipo marxista, a noção de uma “leitura resistente ou oposicional”, capaz de identificar e de rejeitar a ideologia veiculada pelos textos, se encontra, de fato, em harmonia com as teses da sociologia empírica, que depois das “duas etapas do fluxo das comunicações”, não cessam de afirmar a existência de uma filtragem da informação proposta pelas mídias e o papel primordial de um contexto de recepção fortemente socializado. A sociologia pós lazars-feldienna não precisa fazer um grande esforço para adotar o modelo texto-leitor. Basta-lhe, para tanto, reencontrar os limites colocados pela organização dos textos aos “usos” que pode fazer o leitor e as “satisfações” que ele pode retirar. O caminho é fácil, e o é com *The Export of Meaning*. (LIEBS, KATZ, 1990)

Os pesquisadores culturalistas são então confrontados com um dilema: serem absorvidos pela tradição rival ou manter sua escolha de se apresentar como teóricos “críticos”. É significativo que uma separação se produza entre eles segundo uma linha divisória ligada à natureza da grande narrativa sobre o público. Alguns, como Fiske (1987), se filiam à celebração de um público livre e ativo. Outros, como Morley (1992) ou Ang (1989), denunciam a acolhida reservada aos seus resultados – acolhida que, segundo eles, resulta de uma incompreensão ou de uma mistificação – e contestam a utilização que dela é feita.

DEVANEIOS MITOLÓGICOS

Eles não são efetivamente os únicos a constatar as derivações mitológicas ligadas ao sucesso de noções como a de “polissemia”, a de “resistência” do espectador ou a de um “público ativo”.

A noção de polissemia é emprestada de Barthes. Ela está ligada ao reconhecimento da pluralidade de códigos aplicados em um texto. Entretanto, ela aparece num contexto onde Barthes evidencia o trabalho interno através dos quais esses textos que se reclamam de um estatuto de “legibilidade” que privilegia um sentido dominante acordando-lhe um estatuto “denotativo”. Extensivamente generalizada, a noção de polissemia vem a caracterizar todos os textos e aí compreendidos aqueles que Barthes mostrava que o combatiam ferozmente. Em uma “polissemia galopante”, todos os programas de TV se

tornaram “abertos”, todos são suscetíveis de se prestar à pluralidade anárquica das leituras. As dificuldades do texto se esvaecem e, com estes, a distinção, portanto crucial para Barthes, entre a rica textura conotativa das ficções e o monologismo denotativo ao qual aspira, por exemplo, o discurso de informação. Servindo antes de qualquer coisa para afirmar a toda-potência do leitor face ao texto, a “polissemia” assim utilizada acaba por neutralizar as aquisições da semiótica com a ajuda de seus próprios conceitos. Morley (1992) relembra oportunamente que, se os textos das mídias manifestam tal tipo de polissemia, a noção mesma de “resistência”, não tendo mais razão de ser, se esvazia de todo conteúdo.

Mas a noção de “resistência” é ela mesma transformada em dogma. Diante das emissões de informação cujas disputas explicitamente ideológicas se traduzem pelo privilégio dado a uma “leitura preferencial” dos eventos apresentados, Morley constata que as leituras preferenciais, ainda que elas sejam geralmente adaptadas pelos espectadores, se tornam assim “dominantes”, não o são sempre.

Os espectadores podem também proceder a uma “leitura negociada” (contestando certos aspectos da apresentação que lhes é ofertada), a uma “crítica do silêncio” (recusando globalmente o interesse desta apresentação) e enfim a uma “leitura oposicional” (rejeitando as premissas desta apresentação). As leituras oposicionais estão, portanto apresentadas num contexto onde são fortemente minoritárias. Elas se vêem sem dúvida, arrancadas à sua raridade estatística para se tornar signos de reconciliação. (MORLEY, 1992)

Uma mesma sorte desemboca com o tema da “apropriação” em Michel de Certeau. Este sublinha que o fato de “assimilar” não significa necessariamente se tornar semelhante ao que se absorve, mas significa também “torná-lo semelhante ao que se é e fazê-lo seu, se apropriar ou se re-apropriar dele.” (CERTEAU, 1980) Esta reivindicação de um espaço de criação deixado aos dominados - aos quais só resta o apanágio de arranjar as significações dos produtos culturais sobre os quais eles não têm nenhum outro controle, é arrancada de um contexto onde ela é apresentada como o último recurso. Insignificante, esta bricolagem se torna triunfal. O consumidor domina doravante um espaço cultural onde nenhum discurso pode acabar com sua resistência.

A utilização progressiva da mitologia dos estudos de recepção culmina com o tema do “espectador ativo”, antítese heróica do habitual zumbi. Conquista-se, assim, um sistema binário no qual vem se acomodar em duas colônias os atributos do espectador. Do “bom” lado, encontramos um espectador

ativo, crítico, participante. Do lado mal, encontramos um espectador estúpido, passivo, ingênuo, apático. O espectador ativo e atento é supostamente capaz de escapar à influência das mídias. O espectador passivo, distraído, supostamente sucumbe a elas. O fato que nada disto seja provado – as pesquisas recentes, diz Livingstone (1992), sugerem antes o contrário – importa pouco aqui porque não são levadas em conta senão as pesquisas que podem alimentar uma narração aparentemente inexpugnável. Esta narração não estando perto de desaparecer, ou mesmo de recontar, o que faz Morley num pequeno conto cujo feliz desenlace pode aparentemente ser atribuído ao papel providencial desempenhado pelos estudos da recepção:

Cada um sabe que, há pouco tempo, os públicos da televisão eram seres infelizes e passivos. Estas criaturas – das quais os comentadores jamais fazem parte – tinham a escolha entre o estado leguminoso, o estatuto desprezível de consumidores, e a catalisação pela ideologia burguesa. Muito felizmente descobrimos um dia que este museu de horrores revelava um mal-entendido. As supostas vítimas da sociedade de massa se comportavam bastante bem. Longe de serem catatônicas, elas estavam, ao contrário, alertas e ativamente empenhadas em alfinetar as conotações furtivas, a resistir às reduções da hegemonia, e mais geralmente a contrariar sobre seus postos as armadilhas da ideologia. Nós podemos doravante guardar nossos lenços. Os consumidores passivos não existem mais. (MORLEY, 1990, p. 35)

OS ROMANCES DA RECEPÇÃO?

Os exploradores da recepção se revelam assim prisioneiros das grandes narrativas a respeito do público que eles trazem em suas bagagens e que eles se dedicam febrilmente a verificar no terreno de suas pesquisas. Escreve Elihu Katz: “um campo ‘prova’ que o público da televisão é mal-informado, indiferente, anônimo, alienado e vulnerável. O outro campo ‘prova’ que o espectador é atento, informado, integrado numa comunidade de interpretação, capaz de uma relação crítica frontal para com as mídias, suscetível de influenciar a opinião pública.” (KATZ, 1992) Mas as bagagens dos exploradores contêm também metodologias, e estas vão, por seu turno, emprestar o flanco à crítica. É particularmente visada a noção de “texto”. O é também o tipo de atenção que tal noção pressupõe e o estatuto que é preciso atribuir à palavra dos espectadores.

Os espectadores assistem a programas específicos, ou a “da” televisão? E se eles assistem a programas específicos, como o assistem? Podemos dizer que existem ainda “textos” discretos que seguiremos numa relação semelhante àquela que a cultura de elite preconiza diante das obras? Existe, certamente, mas constituem a regra ou a exceção? Não podemos antes falar do fluxo das emissões, de um emaranhado de textos individuais, tomado num texto mais vasto que a grade da programação? Devemos, no mais, ignorar, que diante do “supertexto” que constitui a grade dos programas, os espectadores organizem “borboleteando” o itinerário caprichoso de sua própria programação? (WILLIAMS, 1974) Este itinerário - que revela menos da obra que do devaneio dos situacionistas ou da visita numa grande loja, é o verdadeiro “texto” a estudar?

A incerteza sobre a natureza do texto responde um questionamento sobre o tipo de atenção que ele suscita. Decerto, a vida pára, às vezes, para permitir ao conjunto de uma população - e às comunidades que a constituem - entrar em acordo no que respeita a atenção sem partilha a um dado programa. Mas a relação com os programas é muitas vezes caracterizada por uma atenção partilhada. Os espectadores vêem um fragmento de programa, mudam de canal, atendem ao telefone, continuam a acompanhar as imagens enquanto falam, acompanham o som da transmissão do cômodo ao lado, etc.

Este tipo de atenção faz objeto de críticas virulentas e inconscientemente sexistas (fora do mundo do trabalho, a possibilidade de uma atenção concentrada se revela, com efeito, um privilégio masculino). (MODLESKY, 1983) Diante de tais críticas, é interessante que Benjamin (1991), desde os anos trinta, sugira a legitimidade de uma atenção flutuante. A percepção da arquitetura, diz ele, não é incompatível com um estado de distração. A experiência que ela procura, releva menos da atenção que do hábito. Solicitando aos espectadores que reajam a programas específicos, constituídos em “textos”, os estudos de recepção não se arriscam então a suscitar a seu respeito uma intensidade de atenção que sem eles não teriam jamais recebido? Os pesquisadores não se arriscam também, ao solicitar aos espectadores que verbalizem suas reações, de entregar-se a uma abordagem não somente inabitual (pela dignidade que ela confere aos sujeitos interrogados), mas inevitavelmente artificial?

Dar a palavra ao público é escolher tornar visível uma atividade subterrânea. Mas certos processos se prestam dificilmente à verbalização, pois são freqüentemente inacessíveis aos sujeitos. A outorga da palavra pressupõe um público reflexivo. (WOLF, 1992) Ora, por mais reflexivo que seja um público, existem níveis - dos processos cognitivos, por exemplo - que escapam a esta reflexão. Se ater à palavra, é se ater ao que o público quer (ou pode exprimir).

Ao colocar a legitimidade da palavra dos espectadores, levamos estes a explicitarem, num discurso semi-público, reações que, freqüentemente, não são nem discursivas nem argumentadas; levamo-nos a adotar um papel, a proceder a uma “apresentação de si”, marcada, a depender do caso, pela complacência ou pelo desafio. Se bem que este problema seja superável, (LIVINGSTONE, 1990) a situação de manutenção arrisca constantemente a flexibilização dos enunciados que ela permite captar. O reconhecimento de tal problema se traduz pela generalização das abordagens que, num estilo etnográfico, repousam sobre a observação participante do funcionamento de comunidades de interpretação. Ademais os problemas espinhosos colocados pela generalização de seus resultados, tais remédios se revelam com freqüência piores do que o mal, na medida em que (a partir de critérios bons ou maus) os limites da comunidade são geralmente definidos pelo entrevistador. O paliativo implica então uma intervenção suplementar, intervenção suscetível de tornar coletiva uma atividade que pode ser, ou não ser, ou ser diferentemente. Poderíamos sugerir que o modelo “texto-leitor” oscila entre duas referências: a referência etnográfica, da qual ele se reivindica, a referência experimental, da qual ele não se reivindica, mas da qual de fato está mais próxima. As dificuldades reencontradas estariam então ligadas à originalidade de um projeto ambicioso: o de uma etnografia experimental.

Não é menos importante que os exploradores da recepção multipliquem os artefatos, artefato textual, privilegiando um dado programa ou artefato de público, consistindo em propor a “etnografia” de uma comunidade constituída a convite. Artefato participativo, ligado à atenção intensificada dos membros desta comunidade. Em suma, e se temos em conta todos estes artefatos, o modelo “texto-leitor” consistiria em dar a palavra à uma ficção de público a propósito de uma ficção de texto, inventando uma relação fictícia entre os dois. Seria preciso então recusar os trabalhos que ele inspirou guardando-os entre as construções romanescas?

AQUELES QUE CRÊM NOS PÚBLICOS E AQUELES QUE NÃO CRÊM

Públicos imaginários

As indústrias televisuais falam ao público. Os pesquisadores de diversas denominações falam ao público ou em seu nome. Os estudos de recepção são os que mais se aproximam de uma resposta do público. Eles deixam falar o

público, mas um público que eles constituíram previamente. São atingidos, então, em cheio pela crítica de Hartley, crítica que denuncia na noção de público uma ficção entretida por aqueles que falam em seu próprio nome, os que a estudam, os que procuram constituí-la, os que procuram protegê-la por legislações. A noção de público é construída de todas as partes pelos discursos que a ele se referem. Esses discursos que representam interesses distintos podem formar alianças mais ou menos passageiras, mais ou menos estáveis. Assim, os teóricos críticos e os organismos reguladores se rejubilam na ficção “pedocrática” de um público eternamente em busca de proteção. Assim acusam-se as pesquisas empíricas de caucionar a imagem de um público adulto, responsável, e, portanto livre para escolher... Mas, afirma Hartley (1987), não existe grupo social constituído como o público de tal ou tal programa. Nós fazemos parte do público de uma dada emissão, mas nós não nos definimos por nossa pertença a esta audiência, quaisquer que sejam os qualificativos com os quais o enfatizamos. Sendo o seu estatuto o de criações discursivas, é absurdo querer estudar os públicos na realidade. Tal realidade é fisicamente invisível, mas observável textualmente e textualmente... apenas. Ela não revela então mais do que uma única disciplina: a análise dos discursos.

Em uma palavra, se os estudos de recepção pretendem estudar um público, eles devem começar por inventá-lo; se eles pretendem estudar sua palavra, eles devem começar por produzi-la, pois o público não está mais dotado de palavra que de alegorias clássicas tais como a liberdade ou a igualdade. O público não é suscetível de palavra, mas somente de prosopopéia.

Hartley certamente tem razão de sublinhar o aspecto imperceptível do público de televisão. A constituição de um público repousa sobre escolhas individuais, mesmo se se trata aqui de desimpedir os elementos que determinam tais escolhas. Ou, diante da televisão, a escolha de se constituir em espectador e os comportamentos que isto acarreta se tornam invisíveis. Os públicos tradicionais repousam sobre o princípio de uma agregação. Ajuntam-se a outros. Forma-se um público (com outros). Com as mídias de massa, tal agregação se torna impossível. Se público há, é um público “diaspórico” (DAYAN, KATZ, 1987), um público que não aparece mais apreensível em termos de agregação física, mas somente em termos de aglomeração estatística. Aparentemente já não é mais reivindicado sob forma de um “nós”, mas colocado desde o exterior como um “eles” ao qual cálculos complexos ou formulações teóricas conferem um mínimo de estabilidade. Os autores e os utilizadores destas aglomerações vêm a confundi-las com a realidade de

grupamentos efetivos. Se eles formam um público, os indivíduos interessados não saberiam, portanto nada. Eles formaram públicos sem o saber, como o senhor Jourdain fez da prosa. Concretamente, não haveria experiências ou os membros destes “públicos” reconheceriam sua pertença a um mesmo grupo, sem mitos fundadores, sem história partilhada, sem rituais de pertença. Os espectadores nada teriam de comum a não ser as formulações das quais eles constituem objeto.

Hartley se faz aqui de advogado do diabo. Podemos, entretanto duvidar que a noção de “público” informa unicamente sobre a natureza dos textos onde ela circula. Se o público é uma “realidade” promovida por certos discursos em vista de certos interesses – e compreendidos interesses de conhecimento – quer dizer que o público não tem outra realidade senão a de ser o significado destes discursos? Não há verdadeiramente nenhuma outra coisa a estudar?

Que não exista grupo social constituído como o público de tal ou tal tipo de programas é contradito pelos estudos empíricos que sublinham, que a noção de “grande público” tende de fato a mascarar a existência de públicos específicos e heterogêneos. (SOUCHON, 1992) As emissões que estes públicos específicos assistem tendem a se parecer entre elas. As leituras que eles propõem tendem igualmente a se juntarem. Como, com efeito, explicar – sem levar em conta a existência de um público – que as interpretações propostas pelos seus leitores de romances de amor da série “Harlequin” se revelem aberrantes em relação à leitura destes mesmos textos por pesquisadores, mas manifestem, entretanto uma evidente homogeneidade temática? (RADWAY, 1985) Como explicar que as emissões inglesas de debates com o público sejam majoritariamente percebidas por seus espectadores não como troca de argumentos, mas como narrações épicas: o triunfo de uma palavra popular sobre a autoridade ilegítima dos discursos dos *experts*? (LIVINGSTONE, 1992) Como, mais geralmente, explicar, sem fazer intervir a noção de público que na Argélia a vida pare para a transmissão de *Dallas* e que personagens como J.R. ou Sue Ellen se transformem em apelidos, mas que, no Japão, o mesmo programa seja retirado do ar depois de dois meses de difusão, diante do desinteresse manifestado pelos espectadores por uma intriga “inutilmente frenética e construída encima da exclusão de toda possibilidade de solução harmoniosa dos conflitos”? (LIEBES, KATZ, 1990) Se existem “ficções” de público, existem certamente também públicos identificáveis como tais. Existem públicos que se reconhecem principalmente assim. Que fazer de tal reconhecimento? Podemos decerto criticá-la, nela reconhecer a marca de uma

alienação. Mas, podemos simplesmente recusar? Podemos negar aos membros de um grupo o sentimento de formar uma coletividade?

Os grupos que formam um público se manifestam. Eles o fazem antes de tudo saindo de sua dispersão, se reunindo. As grandes cerimônias televisivas levam assim seus espectadores a sair de sua dispersão estatística para se reagrupar fisicamente – ou, na ausência dessa possibilidade, telefonicamente – em comunidade de celebração. Eles se manifestam também tomando posição no espaço público. Podemos assim citar as tomadas de posição dos espectadores dinamarqueses sobre a oportunidade de uma difusão da série *Dynasty*, onde as tentativas por um público dado de interditar a difusão de um texto. (O caso Rushdie como as cruzadas levadas a cabo pelos fundamentalistas americanos oferecem excelentes exemplos de públicos negativamente fundidos na classificação de não-leitores e não-espectadores). Existem, enfim públicos cuja identidade flamejante acaba paradoxalmente por tornar invisíveis. As “sub-culturas” descritas notadamente por Hebdige (1979) se caracterizam pela emergência de novos grupos sociais dos quais os emblemas e os signos de reunião são deliberadamente emprestados de alguns dos repertórios das culturas de massa. Punks, mods e roqueiros ilustram este fenômeno, que, como aquele dos patrocinadores das equipes de futebol, que retém menos a atenção dos mediólogos que dos criminólogos. Permite, portanto ver como os membros de um público tendem, desfraldando alguns sinais, de converter uma realidade simplesmente estatística em realidade experiencial ou comunitária. A escolha de uma identidade “punk” implica uma atitude de confrontação, de agressão ou de desafio. Mas esta dimensão remete, contudo ao ethos “limítrofe” pelo qual se forjam as comunidades segundo Victor Turner. Sob a capa, sarcástica ou guerreira, de uma “fronteira” agonística,³ um público se dota de uma identidade por meio de signos de pertencimento, de mitos fundadores e de rituais celebratórios desenhados em diversos registros ficcionais. Por discutíveis que sejam os meios pelos quais chegam, se torna um grupo reconhecido. A questão é então de se saber se não acontece o mesmo com os públicos menos visivelmente ostentados e se mais do que constituir abstrações estatísticas, estes não formam, de fato, meios observáveis.

Para sustentar sua tese sobre o estatuto imaginário do público, Hartley apela à caracterização de Benedict Anderson das comunidades nacionais

³ Na antiguidade, relativo aos combates entre atletas, reais ou em ginástica (N. do R.).

como comunidades “imaginadas”: se a comunidade nacional é, como escreve Anderson, uma comunidade “imaginada”, a noção de “público nacional de televisão” não o é menos. Assim, “uma construção imaginária – a comunidade nacional – permite inventar outra”. A comparação é sugestiva. Ela despreza, entretanto uma distinção fundamental. Para Anderson, a comunidade nacional é “imaginada”, não “imaginária”. O fato que ela seja imaginada – que ela comece por ser uma antecipação ou uma ficção – não a impede de se transformar em realidade, de beneficiar, apesar de seu caráter de artefato, de uma “profunda legitimidade emocional.” (ANDERSON, 1983) O problema colocado por Anderson – assim como por Hobsbawm e Ranger – é precisamente saber o que faz com que uma ficção datando de menos de dois séculos tenha efeitos tão colossais sobre a realidade, o que faz que construções, imaginações falsas possam definir formidáveis realidades políticas. O fato de que tradições nacionais sejam inventadas não impede comunidades reais de se reconhecer nestas invenções. Benedict Anderson sustenta, portanto não que as comunidades nacionais sejam ficções, mas que elas sejam socialmente construídas e que sua construção passe por ficções, ficções cuja disseminação e limites são, precisa ele, os do *público* estabelecido pela extensão da imprensa.

A referência a Anderson remete assim à questão que supostamente se resolve. Permite, entretanto, clarificar certos pontos. Em paralelo com as comunidades nacionais permite ver que o estatuto ficcional do público não o impede de ser também uma realidade, mas uma realidade não estática, uma realidade concebível em termos de processo. Se conceber como um público se faz em referência a uma imagem de público. Esta imagem é uma ficção. Ela é também o instrumento de um processo pelo qual um público se torna real ao se identificar com outro imaginado. A noção de público não é, portanto, simplesmente fictícia, isto que é diferente, especular.

Em outros termos, o que depõe contra o argumento de Hartley, face às três ficções de “público” que ele incrimina – aquele dos críticos e pesquisadores, aquele das indústrias culturais, aquele dos organismos de tutela -, é dar-se conta de uma quarta ficção: aquela que constrói o próprio público ele mesmo e em relação ao qual ele se define. Um dos objetivos dos estudos de recepção é então o de passar ao estudo desta quarta ficção: propor uma etnografia dos estudos de auto-reconhecimento dos públicos.

PÚBLICOS IMAGINADOS

Descrever o fenômeno da recepção tal como ele é vivenciado pelos espectadores não pode ser feito sem se ter em conta o horizonte que constituem os públicos, o que Benjamin assinala desde 1936, a partir do momento que sublinha que “as reações individuais (do espectador) são predeterminadas pela reação da massa que eles estão a ponto de produzir.” (BENJAMIN, 1991) Que estas reações sejam reações de massa ou, mais simplesmente, reações coletivas importa menos aqui que a necessidade de uma ultrapassagem da díade texto-leitor. Tal ultrapassagem está em curso. Ela se produz em duas direções.

A primeira é delineada por Livingstone (1992). Assistir a um programa dado é fazer parte de uma entidade coletiva. Toda atividade de recepção remete a uma negociação identitária se referindo sobre a natureza desta entidade, entidade que determina a experiência participativa dos telespectadores. Tal experiência varia em função dos gêneros ou dos tipos de emissão. Se a noção de “gênero” repousa com efeito sobre um contrato que apela às características formais (formato narrativo ou conversacional, grau de abertura ou de fechamento do enunciado), ela faz também intervir em características que não o são. Estes são, por exemplo, os critérios de validade aplicada (julga-se a emissão quanto à sua objetividade ou à sua autenticidade?). Estes são, sobretudo, os elementos que contribuem para construir um “quadro participativo”.

A noção de um quadro participativo remete à identidade dos outros membros do público onde a presença serve de referência à *performance* dos participantes em uma emissão, ou a experiência que daí retiram seus espectadores. Estes outros podem ser reais, mas, na situação de recepção seu estatuto é essencialmente imaginado.

Como estes participantes são imaginados e quais são os discursos que podem participar na construção das suas imagens? Podemos aqui retornar a Hatley e à análise que ele propõe das “ficções” em circulação a propósito de um público. Mas o ângulo de enfoque mudou radicalmente, desde que este público cessa de ser somente um público de papel para se tornar um público “mental”, um conjunto de representações graças ao qual o espectador negocia sua participação na emissão. Um dos elementos essenciais da recepção consiste então em aceitar ou não a companhia dos “outros” que o imaginam; a sentir-se parte de uma imagem de público que julgamos aceitável, desejável, ou inaceitável, aviltante; a entrar no jogo ou a abandoná-lo. Receber uma

emissão é entrar em interação “para-social” não somente com o exibido, mas também com o que está fora de campo; é se reconhecer “conviva”. A televisão não se dispõe a ser vista. Ela se dispõe a ser vista “com”.

Ien Ang (1989) propõe uma segunda contextualização da díade “texto-leitor”. Os programas difundidos são não somente recebidos em companhia de tais ou tais outros imaginados, mas eles têm o estatuto particular de terem sempre sido “já recebidos” por outros. Assim o interesse dos espectadores holandeses por *Dallas* é acompanhado de um sentimento de transgressão ligado às condenações das quais a série americana é objeto. “Pegos entre seu interesse pela série e a condenação oficial desta, levados a se justificar por seus gostos, eles devem, na sua interpretação do programa, ter em conta a contradição entre suas próprias preferências e os cânones da cultura oficial”. O fato que os espectadores de *Dallas* se sentem sob vigilância revela um contexto conjectural, histórico e, de fato, móvel. Tal contexto pode mudar: uma vez constituídos pela *Cahiers du cinema* em “cinema clássico americano”, os filmes de Ford, Hawks ou Huston se prestam a leituras que não são mais defensivas, ou sobressaídas pela Espada de Damoclès da reprovação crítica.

Para nos darmos conta destes exemplos e de alguns outros, Ien Ang (1989, 1992) propõe a noção de “recepção secundária”. Reencontrar um texto é se aventurar num espaço já estruturado, se juntar a um público já designado, é fazer atuar sua própria leitura num contexto previamente balizado. O receptor está condenado a receber com cada um dos programas a recepção de outro. É preciso então reconhecer que, muito freqüentemente, a recepção de outros é o único elo que entretém com um dado programa. Ele pode assim recebê-lo sem o ter visto, pelas referências dos quais ele faz objeto ou pelo jogo de devoluções intertextuais que caracterizam a “neo-televisão”. É preciso igualmente assinalar que muitas emissões, e em particular as emissões ao vivo, consistem essencialmente em oferecer o espetáculo de sua própria recepção, quer se trate “do vaivém de referências cruzadas relacionando as conversações que tem lugar pelo mundo a propósito da guerra do Golfo” ou do público exibido de emissões de debates ou de jogos; quer se trate, enfim, das multidões participativas que constituem o contra-campo obrigado de toda cerimônia televisiva.

A recepção de todo texto pressupõe que lhe é, que lhe foi ou que poderá vir a lhe ser, reservada por outro público. Receber uma emissão é também entrar em conversação com este outro público, o que confere uma dimensão suplementar à noção de um “ver com”. Ser espectador é fazer parte de um

“nós”, mas este “nós” se constitui se opondo a “outros” e as leituras que outros manifestam, ou que lhe emprestam.

Donde o embaraço que pode ser ressentida desde que o acaso coloca, lado a lado e frente ao mesmo aparelho de televisão, os representantes de duas comunidades de interpretação: desejam elas a mesma coisa? Pelas mesmas razões? Os outros fantasmáticos com os quais eles acompanham a emissão não interpõem de toda sua espessura multidões imaginárias?

A grande questão atual dos estudos de recepção não é mais aquela – ligada à semiologia – do estudo das leituras operadas pelos espectadores, mas qual é – a mais sociológica – da constituição dos públicos: Escreve Sorlin:

A idéia que o público representa uma entidade social é tardia. Ela aparece no fim do século XIX, quando a sociologia começa a se interrogar sobre a natureza de toda formação social... O que a sociologia submete ao historiador, é a noção de uma rede se constituindo em torno do espetáculo e incluindo os participantes numa série contínua de mudanças. Um público é uma comunidade passageira que, entretanto, tem suas regras e seus ritos e não se dissolve, quando a ocasião de sua reunião já passou. (SORLIN, 1992, p. 78)

Convertido em objeto sério no século XIX, o público se converte num objeto crucial no século XX, uma vez que, longe de se dissolver, ele se estabiliza ao contrário e se vê mesmo reivindicado como o fundamento da entidade – aparentemente menos volátil – da nação. Isto nos conduz às teses de Benedict Anderson posto que, para o historiador inglês, a nação institucionaliza um público ligado à nascença da imprensa. Ela traduz a existência de uma comunidade nascida de uma homogeneização lingüística, da partilha de um quadro de referência temporal – o tempo homogêneo e vazio das novelas e da imprensa e da colocação em lugar de um quadro de referência geográfica manifestada na sua complementaridade das intrigas especialmente distantes que reúne a unidade (temática, política) do romance. Estas três características ligam a emergência da nação à existência de um público ele próprio saído, numa concepção inspirada de Benjamin, do que advém do tempo, do espaço e da linguagem, na idade da reprodução mecânica.

Os estudos de recepção herdam então um problema extremo, posto que eles se obrigam de saber como se constituem os públicos, desta vez na idade das transmissões eletrônicas, e refletir sobre as conseqüências de uma

tal constituição. São levados a mudar de objetivos e a mudar de escala. É assim que o papel do leitor não é mais concebido como o “simples sitio de uma articulação entre um texto e um conjunto de referências culturais ou de seres sociais concebidos de maneira impessoal.” (LIVINGSTONE, LUNT, 1992). É assim, igualmente, que a etnografia dos públicos se dota de um novo programa, desde que se coloca em lugar, e de maneira aparentemente irreversível, um sistema midiático transnacional. “Partir do que há de planetário no local, e do local no planetário”, e isto “tendo visível e legível, materializando e ilustrando as táticas fragmentadas, invisíveis e marginais por aquelas que os públicos das mídias se apropriam simbolicamente um mundo que eles não criaram.” (ANG, 1992)

Se ver, é “ver com”, tal apropriação desemboque sobre a aparição potencial de novas identidades coletivas. Tal é a questão colocada por certo número de estudos recentes e, em particular, pelas pesquisas sobre as grandes cerimônias televisivas cuja difusão mobiliza não somente a maioria das cadeias do país onde são produzidas, mas afeta suficientemente países para que possamos falar de “mundo visão”. Díficeis de avaliar, as conseqüências de tal fenômeno conduzem a prolongar a reflexão de Anderson. O que acontece, com efeito, desde que o sentimento coletivo se depreende de suas raízes étnicas ou nacionais para se desdobrar sobre um território inédito? O que acontece uma vez que aparece um “nós” que não se deixa circunscrever no interior de formações sociais dotadas de uma existência institucional? (DAYAN, KATZ, 1992)

Cabe agora aos estudos sobre a recepção identificar este tipo de “nós” e avaliar sua longevidade. Devem reconstruir sua pré-história e descrever os processos através dos quais eles se constroem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflexions on the origin and spread of nationalism*. Londres, Verso, 1983.

ANG, Ien. “Notes sur le public et la reception”. Artigo apresentado no colóquio “Public et Reception”, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.

_____. “Pour une ethnographie critique: internalisation des programmes et problèmes de la réception”. In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

BENJAMIN, Walter. “L’Oeuvre d’art à l’âge de la reproduction mecanique”. In : *Écrits Français*. Paris, Gallimard, 1991.

- BROWNE, Nick. "The political economy of the television (super) text". In: NEWCOMB, H. *Television, the critical view*. New York, Oxford University Press, 1984.
- BRUNDSON, Charlotte. MORLEY, David. *Everiday Television: Nationwide*. Londres, B.F.I., 1978.
- CERTEAU, Michel de. *L'Invnetion du quotidien*. Paris, U.G.E., 1980.
- CORNER, Jonh. "Genres télévisuels et analyse de laréception". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.
- CURRAN, James. "The new revisionism in mass communications research: a reappraisal". In: *European Journal of Communication*, vol. 5, N °2-3, 1990.
- DAYAN, Daniel. KATZ, Elihu. "Perfoming Media Events". In: CURRAN, J. WINGATE, P. *Impacts and influences, essays on media power in the twentieth century*. Londres, Methuen, 1987.
- _____. *Media events: the live bradcasting of history*. Cambridge, Harvard Univesity Press, 1992.
- FISKE, John. HARTLEY, John. "Bardic television". In: *Reading television*. Londres, Methuen, 1978.
- FISKE, John. *Television culture*. Londres, Methuen, 1987.
- GHIGLIONE, Rodolphe. "Psychologie et réception". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.
- HALL, Stuart. "Enconding, decoding". In: HALL, Stuart *et alii*. *Culture, media, language*. Londres, Hutchinson, 1980.
- _____. "The rediscovery of ideology. The return of the repressed in media studies". In: GUREVITCH, M. *et alii*. *Culture, society and the media*. Londres, Methuen, 1982.
- HARTLEY, Jonh. "Invisible fictions: television audiences, paedocracy, pleasure" In: *Textual Praticce*, Vol. I., N° 2, 1987.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Londres, Methuen, 1979
- LIEBES, Tamar. KATZ, Elihu. *The export of meaning*. New York, Oxford University Press, 1990.
- LIVINGSTONE, Sonia. "The text-reader model of the television. Audience". Artigo apresentado no colóquio "Public et Reception", Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.
- LIVINGSTONE, Sonia. *Making sense of television*. Londres, Pergamon Press, 1990.
- LIVINGSTONE, Sonia. LUNT, Peter. "Un public actif, um spectateur participant". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.
- KATZ, Elihu. "L'Origine d'un paradigme: le programme de Gabriel Tarde, pour la recherche en communication". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.
- MACÉ, Eric. "La television du pauvre. Sociologie du public participant." In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

MODLESKY, Tania. "The rhythms of reception: daytime television and women's work" In: KAPLAN, A. *Regarding television*. Los Angeles, A.F.I., 1983.

MORLEY, David. "Retour sur nationwide". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

_____. *The "nationwide" audience*. Londres, B.F.I., 1980.

RADWAY, Janice. *Reading the romance: womem, patriarchy and popular culture*. Chaepl Hill, University of North Carolina Press, 1985.

SORLIN, Pierre. "Le mirage du pyublic". In : *Revue d'histouire moderne et contemporaine*, n° 39, 1992.

SOUCHON, Michel. "L'apport des méthodes quantitatives à la connaissance du public de télévision". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

WILLIAMS, Raymond. "Programming, distribution and flow" In: *Television, technology and cultural form*. New York, Schoken Books, 1974.

WOLF, Mauro. "Analyse textuelle et recherche en communications: une convergence problématique". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

_____. "L'analyse de la réception et son rôle dans la recherche sur les médias". In : *Hermès*, n° 11, Paris, 1992.

WOLTON, Dominique. *Éloge du grand public: une theorie critique de la télévision*. Paris, Flammarion, 1990.

CINEMATÓGRAFO: PASTOR DE ALMAS OU O DIABO EM PESSOA?

TÊNUE LIMITE ENTRE LIBERDADE E ALIENAÇÃO PELA
CRÍTICA DA ESCOLA DE FRANKFURT.

Soleni Biscouto Fressato

Universidade Federal da Bahia

Para historiadores e cientistas sociais é mais que possível, é necessário se pressupor a totalidade como categoria do real. Se o real é síntese de múltiplas determinações é necessário adotarmos uma perspectiva ao mesmo tempo totalizante e transdisciplinar de abordagem dos fenômenos sociais. Marc Ferro, muito referenciado nos estudos históricos, é reconhecido como um dos pioneiros a refletir sobre a problemática da relação entre cinema e sociedade. Num texto dos anos 1970, no seio do movimento da Nova história, ele, inicialmente perguntava - e depois afirmava - que **o filme é uma contra-análise da sociedade**: “o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história.” (1995, p. 203) Analisando não somente o filme (a narrativa, o cenário, o texto), mas também o que não é a obra final do filme (o autor, a produção, o público e a crítica) pode-se compreender a obra, mas fundamentalmente, a realidade que representa. Porém, adverte Ferro, essa realidade não se apresenta diretamente. Deve-se buscar o não-visível no visível, o conteúdo latente no que é aparente, ou ainda, como diria Marx, e antes dele, Hegel, buscar a essência partindo da aparência. Para Ferro, os enredos dos filmes, notadamente os ficcionais, possuem um conteúdo aparente, uma imagem da realidade, matéria-prima para os investigadores das ciências humanas, por meio de diversos métodos, buscarem o conteúdo latente, a realidade social não visível: “um filme, qualquer que seja, sempre excede seu conteúdo. (...) [atingindo] uma zona da história que permanecia oculta, inapreensível, não visível.” (1995, p. 213)

Com essas afirmações, Ferro reabriu um promissor canteiro de investigação para os pesquisadores interessados em analisar como as sociedades se representam por meio do cinema, ou ainda, como compreender a realidade social utilizando como fontes as películas. A importância da abordagem histórica das relações entre o cinema e as sociedades preocupou também cientistas sociais outros, além de Marc Ferro, cujas contribuições poderão se fundir com a deste pioneiro no campo da história. A importância em se assinalar tal fato diz respeito à possibilidade desta abordagem relacionada à outras formas de conhecimento das ciências sociais e das ciências psicológicas, permitirem a elaboração de um conhecimento ainda mais completo e mais profundo. Pretende-se aqui chamar a atenção para a importância no estudo dessa problemática de alguns pensadores da chamada Escola de Frankfurt. Suas contribuições não se excluem, mas são complementares, ainda que nem sempre coincidentes em suas conclusões. Desse modo, as contribuições desses pensadores ajuda-nos a explorar o fenômeno do cinematógrafo, ampliando o alcance da abordagem cinema-história.

O fenômeno do cinematógrafo, aparelho que simboliza, de uma só vez, a captura de imagens do real (sejam elas ficcionais ou não) e a sua projeção, ganha, assim, uma abordagem ainda mais completa. A verdade é que a série de aparelhos que foram inventados no final do século XIX e mais intensamente nas primeiras décadas do século XX, proporcionou um avanço das técnicas de reprodução audiovisual (cinema, rádio, disco) e da indústria da diversão, que modificando, por conseguinte, os costumes e a relação dos homens com a arte e a cultura, tornando-as mais próximas e cotidianas das grandes massas da população. Tal tecnologia de captura de imagens, de suas reproduções nas telas do mundo deu ao cinematógrafo uma dupla função que termina produzindo o extraordinário fenômeno de massas que foi a venda de projeções de imagens e suas recepções por um público cada vez maior, pelo menos até o início dos anos 1960 do século passado. A ambigüidade de um valor de uso (ingressos para assistir uma película como simples diversão ou obra de arte) multiplicou exponencialmente o valor de troca dessa mercadoria específica (imagens de uma película que conta uma história para divertir, informar ou produzir deleite estético), mudando, assim, a face do planeta e as relações entre os indivíduos de suas sociedades e das classes sociais às quais pertenciam. Um dos fenômenos fundamentais ao qual se viu confrontada a população do planeta sem se dar conta disto, foi o fato de que o capital estandardizou o tempo do “descanso”, dele também se apropriando.

Se o capital e seus proprietários encontraram no cinema um celeiro para a reprodução ampliada de seus lucros, seus líderes políticos e o próprio Estado, percebendo a extraordinária potencialidade dos novos meios de comunicação e do cinema em particular, passaram a utilizá-los para veicular suas ideologias, concepções políticas, valores, etc. Nesse novo contexto, muitos pensadores da cultura convergiram suas preocupações para, pelo menos, dois fenômenos de certa forma inter-relacionados: o surgimento de novas mídias e a ascensão de grupos sociais inspirados no fascismo. Os pensadores do Instituto de Pesquisa Social, mais conhecido como Escola de Frankfurt, que se organizou no início dos anos 1920, não ficaram alheios a essa discussão, mas, também, não chegaram a um consenso. Mas é quase inevitável considerar, inicialmente, as posições dos dois mais conhecidos representantes do Instituto, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Para esses pensadores o ponto nevrálgico era que o potencial estético e cognitivo das diversas mídias havia sido acorrentado às formas da economia e da política capitalista. Preocupavam-se, sobretudo, com a transformação da arte e da cultura em mercadoria, capaz de iludir negativamente, no sentido de manipular as massas. Muito já se escreveu sobre como os filmes manipulam e constroem a realidade social, muitas vezes deturpando-a, levando aos espectadores apenas uma visão de determinada classe social, geralmente integrantes das camadas dominantes das sociedades, para legitimar certos fatos, seus pontos de vistas e interesses. Porém, não haveria outra saída? Aos filmes caberia apenas essa função de veículo e legitimador das ideologias das classes dominantes?

REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA E INDÚSTRIA CULTURAL

Diferentemente de Adorno e Horkheimer, Walter Benjamin entende o cinema e as manifestações culturais na época do capitalismo pós-liberal, não apenas a partir da perspectiva fatalista de manipulação, mas como um instrumento de revolução, pois tem o potencial de educação das grandes massas. Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ([1935/1936]1994), Benjamin tem por objetivo esboçar um histórico da obra de arte e de sua relação com o produtor e o consumidor. O ponto fundamental é a “desaturização da obra de arte” ou a “perda da aura”. Benjamin explica que, desde o Paleolítico com as pinturas rupestres a arte possuía um “valor de culto”. A obra artística era produzida e conservada secretamente e sua impor-

tância estava no fato de existir para não ser vista por todos, todo o tempo. Na origem as obras de arte cumprem uma função na religiosidade inerente aos homens. Secretas, vistas somente pelos “espíritos”, elas possuíam uma função ritualística, ligada à magia, mesmo nos casos de obras secularizadas. O valor de culto e a função de ritual conferiam à arte uma autenticidade e uma aura definida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (1994, p.170). Unicidade e distância seriam as características fundamentais da aura e, por conseqüência, da obra de arte, marcando sua natureza.

Com o desenvolvimento das tecnologias de produção em série de cópias, esta situação modificou-se radicalmente. A obra de arte deixou de estar reservada aos diferentes olhares e de estar exposta apenas para alguns eleitos. Passou a ser vista e admirada por um grande número de pessoas, adquirindo um “valor de exposição”. Alterando-se o seu valor, altera-se também sua função social: a obra de arte separa-se do ritual e da magia e passa a ter outra função, além da artística, a política. Por fim, e mais importante, os meios técnicos permitiram e determinaram a “desaturação da obra de arte”. Sendo reproduzida tecnicamente ela perdeu as características de unicidade e distância que conferiam sua aura. As cópias tornam-se cada vez mais comuns aproximando a arte dos consumidores. Para Benjamin esse processo (mesmo com a perda da aura) é positivo porque permite uma democratização do acesso à obra de arte, que passaria a ser usufruída por um número bem maior de pessoas, quiçá por toda a sociedade e, fundamentalmente, poderia ser utilizada como instrumento de politização das grandes massas da população. Desta forma, portanto, apesar de analisar a reprodução da arte de forma positiva, Benjamin, também aponta, de forma muito lúcida, que esse mesmo processo pode ser utilizado para manipular a população, consolidando a ordem existente ou na construção de uma dominação totalitária. Em *Exposição perante a massa*, sem citar os nomes de Hitler ou Mussolini, Benjamin reflete sobre como as novas técnicas permitem aos políticos serem ouvidos e vistos por um grande número de pessoas, disseminando suas idéias e posições, influenciando comportamentos e decisões. É bastante conhecido o fato de que Hitler soube utilizar tanto o rádio como o cinema, a favor de seu projeto político geral, no qual a xenofobia desempenhou um lugar de grande visibilidade. Tais instrumentos foram muito importantes para a consolidação do seu poder. *O triunfo da vontade (Triumph des willens, 1935)* encomendado por Hitler diretamente a Leni Riefenstahl, é uma obra impressionante que retrata o 4º Con-

gresso do Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP) ocorrido entre 4 e 10 de setembro de 1934, em Nuremberg. Nessa produção, com um excelente domínio da técnica cinematográfica e inovando em muitos aspectos, Leni transforma o Führer num enviado dos céus, num iluminado, no messias libertador do povo alemão, que tudo faria por ele e pela Alemanha. São imagens que, somadas aos discursos teatrais de Hitler, empolgam e contagiam o espectador, as massas alemãs. Capturando a religiosidade, a necessidade de crer dos homens, tal filme se torna um exemplo de como o cinema pode ser utilizado para disseminar a ideologia de uma fração dominante do capital, que se expressa através de Hitler.

Já Adorno e Horkheimer tiveram um posicionamento distinto ao analisarem esse processo de uma perspectiva mais negativa. Para eles a arte e a cultura foram transformadas em mercadoria, assimiladas pela produção capitalista e integradas à lógica de mercado. Acentuam na cultura, portanto, sua transformação em valor de troca. Seu valor de uso não somente está subordinado ao seu valor de troca, como reproduz unicamente tal dominação. Se em Benjamin existe o reconhecimento do cinema como uma espécie de “pastor de almas que pode salvar o seu rebanho”, em Horkheimer e Adorno, o cinema – e tudo mais que denominaram de indústria cultural – transformou-se no “diabo” entre os homens. Nos anos de 1950, após seu retorno à Frankfurt, já em outro contexto, com a vitória dos aliados sobre os regimes fascistas, Adorno manteve seu posicionamento crítico, dedicando-se cada vez mais aos estudos sobre cultura, notadamente a música, que culminaria com a formulação de sua teoria da estética, revelando uma crescente tendência ao pessimismo cultural. Para Adorno e Horkheimer, o cinema, assim como o rádio, não poderia ser considerado arte, uma vez que era apenas um negócio e o que lhe bastava era a ideologia. Enquanto negócio, seus fins comerciais seriam realizados pela exploração de bens culturais. Essa exploração Adorno denomina de “indústria cultural”. O termo surgiu pela primeira vez em 1947, no texto *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, que integra uma coletânea de ensaios denominada *Dialética do esclarecimento*, escrita em parceria com Horkheimer. Nesse texto, ao que parece inspirado em Benjamin, é afirmado que, o valor da “arte” na época em que analisavam, não era mais de culto, de contemplação, mas de exposição e isto submetia aquilo que se chamava de arte à lógica da mercadoria, revelando, assim, segundo os próprios autores, o regresso do esclarecimento à ideologia. Em 1962, por meio de conferências radiofônicas, Adorno explicou que o termo “indústria cultu-

ral” substituiria o de “cultura de massas”. Segundo ele, o termo “cultura de massas” era utilizado para atender os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa, querendo dar a entender que se tratava da veiculação da cultura das próprias massas. É interessante observar também que, ao utilizar o rádio, meio de comunicação de massa contra o qual se insurgiu, Adorno demonstra, na prática, que esse mesmo meio de comunicação pode ser utilizado para conscientização e não apenas para manipulação e ideologização, como previa seu conceito de indústria cultural. Ao sugerir o termo indústria cultural Adorno queria esclarecer que esses veículos não apenas adaptariam seus produtos ao consumo das massas, mas determinariam o seu consumo. Este era fruto da exploração capitalista de bens considerados culturais. A indústria cultural seria, assim, um produto da sociedade capitalista e um dos seus motores, mais que sua cúmplice, exercendo o papel específico de fabricante e portadora da ideologia dominante, dando coerência e buscando homogeneizar todo o sistema. A indústria cultural, ao criar necessidades para o consumidor, submete-os e impediria a formação de indivíduos independentes e conscientes.

No período em que Adorno e Horkheimer criaram seu conceito de indústria cultural, os meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, tornaram-se um poderoso instrumento que as elites urbanas usaram para manipular as massas de trabalhadores, de desempregados e a chamada classe média, projetando na ordem simbólica de seus imaginários um desejo de padronização de hábitos, de consumo e de comportamentos. Explicam criticamente que a cultura contemporânea “confere a tudo um ar de semelhança”. Ela homogeneiza não apenas as obras arquitetônicas, os modelos dos veículos (independente de suas marcas), mas as práticas, os costumes, as expressões artísticas e culturais, identificando e responsabilizando o cinema e o rádio quase que exclusivamente como veículos dessa padronização. Os “interessados” (entenda-se beneficiados pela homogeneização) justificam tal uniformização, afirmando que, se os consumidores possuem necessidades iguais não precisam de produtos diversificados. E difícil aqui não reconhecer a dose de correção na análise deles, sobretudo se conseguimos observar que a sanha de lucro do capital é facilitada na sua realização se a produção é em série, padronizada, tanto quanto o seu consumo. Para Adorno e Horkheimer, a técnica ao buscar a unidade e a coesão, transforma-se num instrumento que estaria no exercício do poder e da dominação, para além da exploração. Sem dúvida eles se acham impactados pelas práticas dos métodos industriais fordistas

que se alastravam nos EUA, Europa e Japão. Estão pensando numa economia de escala, no padrão e no idêntico, não apenas da materialidade, mas também das consciências dos seres sociais.

O CINEMA E A CULTURA COMO O DIABO DAS MASSAS

No que concerne a homogeneização massificadora, a maior crítica dos dois alemães é feita à indústria cinematográfica. Os filmes são marcados por um conteúdo *standard* independente de suas companhias produtoras. Têm os mesmos clichês, tanto com relação ao papel dos personagens, como aos ritmos das músicas, como às seqüências das cenas e até mesmo os enredos: “desde o começo do filme já se sabe como ele termina” (1985, p. 118). Segundo eles, as consciências dos expectadores acabam se subordinando a essa mesmice, dificultando o surgimento de novas estruturas mentais capazes de agirem sobre o mundo transformando-o. Ou seja, o cinema age alienando as grandes massas da população, embotando suas consciências, disseminando falsas consciências. Pela utilização freqüente de clichês, a indústria cultural acabou por eliminar a Idéia, que era uma das características inerentes às obras artísticas. Em função da exposição massificadora o cinema eliminou os efeitos harmônicos e complexos (dos sons, das cores), as particularidades estéticas e o efeito psicológico da “verdadeira” obra de arte. A técnica que tudo padroniza, continuam Adorno e Horkheimer, transforma o filme num prolongamento estandardizado da vida sob o capitalismo. Pelo fato do cinema reproduzir o cotidiano desse modo de existência de forma quase perfeita, consideram não existir ruptura entre o filme e a vivência. Os espectadores são levados assim, a transformarem suas vidas num apêndice dos filmes que assistem. São “adestrados” por eles, identificando-os imediatamente como a realidade. Existe, pois uma dialética diabólica, entre a realidade que é reproduzida no cinema e a realidade que o cinema produz.

Para Adorno e Horkheimer não apenas os filmes, mas todas as manifestações da indústria cultural são marcadas pelo lugar comum, pela banalização, pela vulgarização, muito além da simplicidade. São fáceis de serem consumidas porque reproduzem por assim dizer, o senso comum médio das grandes massas. Para parafrasear Marx na *A ideologia alemã* (2004), poder-se-ia dizer que as idéias dominantes de uma época são as idéias das classes dominantes. A facilidade não decorre senão, do lugar comum, de um senso comum dissemina-

do em largas parcelas das populações. Por isso mesmo, com muita eficácia inibem o desenvolvimento do pensamento dos indivíduos – que não são capazes de pensar senão o que suas categorias, suas classes sociais são capazes de pensar - em direção a verdadeira complexidade da vida, as suas contradições. Essa característica da indústria cultural ajuda à reprodução de uma subjetividade humana que promove a coesão da vida social sob o capitalismo, possibilitando-o continuar sua marcha em direção ao lucro, explorando a sede de consumo dos indivíduos que compõem o mercado.

Uma das formas que a indústria cultural exerce seu controle sobre os consumidores é por meio da diversão. Ela é, em geral, fútil e ilusória. Seu fetiche não enriquece o patrimônio existencial dos indivíduos de uma sociedade. Enriquece e fortalece, em contrapartida, os proprietários de seus meios de produção. A diversão, “prolongamento do trabalho no capitalismo tardio” (1985, p. 128) é por ele dragado. Todos os sentidos do homem são apropriados pelo capital através de suas mercadorias culturais, favorecendo a resignação e prometendo a felicidade. Através de seus fetiches diabólicos as mercadorias culturais dominam o espaço do lazer das grandes parcelas da população, transformando o cotidiano infernal das massas numa fuga ilusória em direção a um paraíso ainda mais ilusório. Estas vivem, de fato, uma repetição do vazio existencial destituído de verdadeiras emoções, ou numa palavra, a coisificação. No capitalismo tardio a cultura de massas se caracteriza pela inexistência de reais novidades em contraposição à fase capitalista do liberalismo avançado.

A indústria do prazer planeja a diversão coletiva, mas em função dos critérios de seus proprietários. É, pois, um lazer que não é livre. O lazer se transforma na continuidade da vida alienada, dissolvendo os limites entre a realidade, a ilusão de realidade e a pura ficção. Enquanto nova produção cultural, a indústria cultural surge com um objetivo específico de ocupar o espaço de lazer e de diversão do trabalhador assalariado para reproduzir lucrativamente seus capitais. Mas adquire uma contrapartida não menos importante: amplia a hegemonia do capital sobre o trabalho. Nestes espaços, contrariamente, o trabalhador busca recompor suas energias através da evasão, da emoção, da reflexão para enfrentar mais uma semana de trabalho. Mas, de fato, a substância que absorvem não lhes devolvem, senão ilusoriamente, suas energias, vez que não podem revelar as fraturas sociais desde suas origens, desde suas causas. De forma progressiva, a indústria cultural difunde a ideologia de que a felicidade já se acha concretizada no presente, impulsionando as massas

a consumirem o “novo” produto – o novo filme, a nova música, sem que este possa lhes revelar sua alienação vez que ele é o seu próprio prolongamento material e ideológico. O consumo torna-se um *deus ex machina* e deixa-se dragar pelo seu fetiche, é o suposto caminho para a realização pessoal e a própria redenção social. Ao misturar os planos da realidade com os da representação, a cultura dos meios de comunicação de massa anula, segundo tais frankfurtianos, os mecanismos de reflexão e de posicionamento crítico frente à realidade vivida. Dessa forma, a cultura, que deveria ser o fator de diferenciação e de negação totalizante no capitalismo, se torna em mais um mecanismo de reprodução do mesmo e não o menos importante.

LIMITES DA CRÍTICA FRANKFURTIANA E VIGÊNCIA DO APORTE DE BENJAMIN

Ao nos referirmos em geral à Escola de Frankfurt, temos em mente as figuras de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Mas outras figuras se ligaram a este Instituto e são também importantes para buscarmos uma compreensão larga das relações entre o cinema e as sociedades. Este foi o caso de Walter Benjamin e de Siegfried Kracauer. Se Benjamin posicionou-se de forma mais progressista e positiva em relação ao fenômeno das relações entre o cinema e as massas, Adorno e Horkheimer assumiram uma perspectiva mais negativa e crítica. É verdade que podemos nuançar suas visões. Estes também admitiram ser interessante a possibilidade de acesso de um grande número de pessoas aos bens culturais. No entanto, para eles o problema mais fundamental não era este. Eles estavam mais preocupados com o fenômeno da indústria cultural como produtora de massificação.

O maior mérito do posicionamento de Adorno e Horkheimer é apontar para a transformação da arte em mercadoria, numa sociedade capitalista pautada pela necessidade de realização da mercadoria. Para eles a indústria cultural é a reprodução em massa, é a produção de uma “pseudo-arte”, orientada para consumidores massificados. Sendo reproduzida, a arte é desvirtuada e banalizada, perdendo seu caráter crítico e pedagógico e seu aspecto especial. Legitimando e veiculando a ideologia dominante, ela se transforma na própria ideologia. A indústria cultural é a forma como as produções artísticas e culturais são organizadas no contexto capitalista, ou seja, produzidas e postas no mercado para serem consumidas. Apesar da importância dessas

considerações, vale lembrar que Adorno e Horkheimer desprezaram completamente o fato de que, somente com esse processo de transformação da arte em mercadoria, é que as massas, antes excluídas da fruição da arte culta, passaram a ter acesso às produções artísticas.

Essas afirmações, mesmo com os limites apresentados, ainda podem ser consideradas legítimas e perspicazes, pois Adorno e Horkheimer apontam para uma perspectiva de análise que ainda - principalmente com o avanço cada vez maior dos meios de comunicação de massa e com a transformação cada vez mais significativa da arte e da cultura em mercadoria, está muito longe de ser superada, esclarecendo muitos aspectos sobre a cultura. Porém, convém ressaltar que, Adorno e Horkheimer simplesmente desprezaram a possibilidade de os filmes poderem cultivar a arte e representar a diversidade de situações vivenciadas nos diversos lugares. Os filmes de Federico Fellini, Pedro Almodóvar ou István Szábo, apenas para citar alguns, pouco ou nada têm de indústria cultural. São filmes críticos e políticos que nos levam a refletir sobre as mais diversas situações sociais. O conceito de indústria cultural só é pertinente e eficaz quando se trata de produções medianas, sob a égide da perspectiva dominante de Hollywood, e ainda assim, podem ser feitas algumas ressalvas. O filme classe B, *O exterminador do futuro* (*Terminator*, James Cameron, 1984), por exemplo, que revelou Arnold Schwarzenegger, pode perfeitamente ser considerado um exemplar da indústria cultural. Porém, do mesmo modo, se bem analisado, torna-se um excelente documento revelador de importantes aspectos dessa sociedade. Oferece-nos uma radiografia ao reverso. Dela pode se traçar um perfil da sociedade ocidental às portas do século XXI: a incerteza quanto ao futuro, o receio de que as máquinas controlem os homens, ou ainda, o medo que as classes dominantes têm das revoluções. Claro que todas essas questões vêm envoltas numa história de ficção científica, com muitos tiros e carros em alta velocidade, quando um ciborgue viaja do futuro para o passado com o objetivo de assassinar a mãe daquele que é a única esperança dos humanos no futuro recriado. Muitos outros exemplos podem ser citados. Os filmes do diretor-historiador, como é denominado Oliver Stone por Robert Rosenstone (cf. seu artigo nesta obra), são um grande exemplo desse fenômeno. Sem dúvida, *JFK, a pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991), *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*, 1994), ou ainda, *Nixon* (1995) são filmes fabulosos, que nos levam à reflexão crítica sobre determinado período histórico ou a barbárie e a decadência da sociedade ocidental. Mas, o que pensar de *Alexandre* (*Alexander*, 2004)? Revela-nos algum aspecto da

atualidade? Com pouco esforço percebemos a vontade do seu diretor em querer fazer uma pregação moral e conjuntural dizendo “atenção, todos os impérios do passado desabaram por serem insaciáveis e por quererem dominar o mundo”. É visível assim um limite na análise de Adorno e Horkheimer, pois, se os veículos de comunicação de massa (cinema, rádio, televisão, internet) podem ser transformados em indústria cultural, também podem ser utilizados contra ela, apresentando, portanto, um potencial que pode se contrapor ao capital, mesmo se é forçoso de constatar também que, como fenômenos críticos conscientes são minoritários. É pertinente, portanto, assinalar que a fusão da abordagem frankfurtiana com aquela desenvolvida por Marc Ferro é de grande utilidade para o pesquisador das ciências sociais, particularmente nesses casos dos filmes de baixa qualidade estética que não podem ser apenas denunciados como fruto da indústria cultural, pois eles nos permitem também, virar pelo avesso as sociedades e os homens que os produziram.

Se por um lado a conjuntura em que Benjamin, Adorno e Horkheimer produziram seus textos modificou-se, por outro, alguns de seus aspectos não apenas sobreviveram como se acirraram. Atualmente, mais que nos anos de 1930 e 1940, a arte tem sido reproduzida tecnicamente e o fenômeno da cooptação pela ideologia das classes dominantes também se acirrou. A reprodutibilidade técnica, com o avanço das técnicas de informação e comunicação (rádio, cinema, televisão, cassetes, CDs, DVD, CD-ROM, internet e as mais diversas mídias), assumiu proporções gigantescas. O que eles vislumbraram foi apenas a ponta do iceberg, por isso o pensamento desses autores permanece pertinente e atual para análises sobre o tema da cultura, notadamente sobre o cinema, orientando muitas reflexões.

O conceito de indústria cultural formulado por Adorno e Horkheimer foi bem recebido e teve excelente aceitação nos meios intelectuais, no período em que foi formulado, devido à sua lucidez e crítica aos meios de comunicação de massa. Mas, como diz Denis Collin (2006), é importante observar que estes dois alemães foram pensadores que a Segunda Guerra irá torná-los ainda mais conservadores. Em 1968, por exemplo, diferentemente de Marcuse, eles olharam “com desconfiança e mesmo hostilidade os movimentos estudantis contestatórios”. (COLLIN, 2006, p. 246) No plano teórico, foram influenciados por Wilhelm Dilthey e, sobretudo por Max Weber. Já Benjamin foi considerado romântico e ingênuo pelo fato de não perceber o quanto a incorporação da técnica à obra de arte e à cultura, poderia transformá-las em veículos de uma ideologia dominante. Contudo, atualmente a situação se in-

verteu. Habermas (1980) - que teve como mestres Adorno e Horkheimer - ao comentar as obras destes mestres, se aproxima mais de Benjamin, afirmando que ele percebeu o quanto as alterações na base material de produção da arte e da cultura, alteraram seu caráter e funcionalidade. Habermas percebe a importância de Benjamin quando este acentua que o acesso de muitos e das massas à obra de arte ou aos produtos da cultura pode ser muito positivo. Inspirando-se em Benjamin, Habermas (1980),¹ mesmo que tenha criado outras ilusões com suas idéias com relação ao que chama de democracia comunicativa, sustenta que o que instaura a manipulação e a dominação, também é condição de emancipação. A verdade é que muitas vezes existe uma contradição flagrante quando observamos num mesmo autor, de cinema, por exemplo, como no caso de Oliver Stone, filmes profundamente reveladores e que cumprem um papel fundamental na crítica histórica da sociedade americana contemporânea e outros piegas, lugar comum - quase puramente ideológicos. Esse fenômeno pode ser estendido ao conjunto da produção cinematográfica, para ficarmos nela, mesmo aquela de Hollywood.

Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural é a forma como as produções artísticas e culturais são organizadas no capitalismo e postas no mercado para serem consumidas. Numa sociedade em que todas as relações são mediadas pela mercadoria, os produtos artísticos e culturais se realizam antes pelos seus valores de troca. São avaliados não por seus valores estéticos, filosóficos ou literários. Existe assim, inevitavelmente uma dimensão anti-cultural nessa indústria que a torna ideal para que a sociedade burguesa perpetue seus valores e sua dominação. Mas se as análises desses frankfurtianos guardam atualidade e ajudam a esclarecer muitos aspectos da cultura contemporânea, elas soçobram no prognóstico de uma linearidade e de uma evolução inevitável do capitalismo. No entanto, as reflexões de Benjamin sobre a incorporação dos meios técnicos aos bens culturais parecem ser mais corretas para enfrentarmos as relações entre cinema, ideologia e sociedades na atualidade. Isto por vislumbrar que o cinema pode possuir uma dupla função, representando e consolidando a ordem existente, ao mesmo tempo em que a critica, denunciando suas imperfeições e contradições. A crítica benjaminiana torna-se mais perspicaz ao perceber que a cultura pode ser utilizada para legitimar e divulgar a ideologia das classes dominantes, seus valores, sua política, mas também para se contrapor a essa ideologia. Pensava que os novos

¹ Sobre Habermas conferir a leitura de Denis Collin em *Marx, a filosofia e a ética: novas reflexões e propostas de estudo*, artigo do livro *Incontornável Marx*, organizado por Jorge Nóvoa.

artistas deveriam usar os novos meios de produção artística para desnudar o mundo que os condiciona, para explicá-lo e à própria arte, revolucionando-o, transformando-o em alguma medida. Entregues a si mesmos as diversas mídias perpetuará a inadequação entre a necessidade da criação livre e as imposições do capital que cria uma falsa integração da produção cultural com as relações sociais gerais. Benjamin não apenas reconhecia o valor das obras artísticas passadas, como as venerava também, mas pensava que se satisfazer com os alcances dos patamares dos séculos precedentes da obra artística e de suas auras como critério absoluto abria o flanco à barbárie social e artística. Entendia que um esforço crítico e político deviam levar aos artistas a organizarem suas criações atendendo às finalidades humanas e anticapitalistas. Ao reconhecer que o nazismo soube estetizar a política dizia que os “novos” artistas deviam politizar a arte. Enquanto Adorno e Horkheimer consideraram apenas “um lado da moeda”, que a cultura, sendo reproduzida tecnicamente, transforma o esclarecimento e a informação em ideologia, Benjamin observa também o fenômeno da sua negação. Benjamin aponta para a possibilidade de uma relação dialética entre cinema e ideologia. Deixa-nos ver que produção de um mesmo cineasta, ou ainda, de um mesmo filme, pode ser pautada por tal contradição. Pode divulgar e legitimar a ideologia dominante, sendo um verdadeiro exemplar da indústria cultural, mas também pode revelar e até mesmo denunciar os conflitos e as contradições sociais do mundo que lhe condicionou. Revoltado contra a idéia de progresso permanente, se revolta também contra a idéia de uma história universal baseada numa totalidade vazia e linear.

Slaughter (1983), num livro esquecido, chama a atenção que Benjamin viveu praticamente isolado e, salvo Brecht, foi vilipendiado por stalinistas e social-democratas. E os caminhos cruzados com Adorno e Horkheimer criaram uma profunda “incompreensão de Adorno em relação à obra de Benjamin”. Diz, com ênfase, que, a tese de Marx, de que “toda a superestrutura ideológica do capitalismo entra num processo de transformação contraditória uma vez que acentua a contradição entre as relações sociais de produção e o desenvolvimento das forças produtivas”, foi o ponto de partida de Benjamin, que considerou correta também, a observação, deste outro alemão, de que não se pode analisar as referidas “modificações na superestrutura (...) com a mesma precisão com que se pode analisar a economia” (Slaughter, 1983, p. 159-160). Benjamin não fetichizou de modo absoluto a transformação de tudo em mercadoria e acentuou a contradição desse processo - que para ele

não era uma via de mão única, nem fatal, assinalando também a impossibilidade de uma hegemonia absoluta, mesmo se as condições não são as mesmas para os artistas revolucionários. Portanto, como diz Slaughter (1983), existe uma distinção fundamental entre a posição de Adorno e Horkheimer que se colocam pesarosos diante da vitória nazista e da facilidade com que as massas educadas pelas novas tecnologias submetem-se ao despotismo e a posição de Benjamin que rejeita a simples interpretação da atividade das massas apenas como joguetes da ideologia e da tecnologia. Benjamin enxergou as brechas por onde devia penetrar a ação consciente dos homens engajados com uma verdadeira ética de negação do capital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.” (1947) In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.” (1935/1936) In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- COLLIN, Denis. *Comprender Marx*. Paris, Armand Colin, 2006.
- FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In. LE GOFF, Jacques.
- NORA, Pierre. *história. Novos objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995, p. 199 a 215.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo, Brasiliense, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. *Política, arte, religião*. Rio de Janeiro, Ática, 1980.
- _____. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo, Martin Claret, 2004.
- NÓVOA, Jorge (org.). *Incontornável Marx*. São Paulo, EDUFBA, EDUNESP, 2007.
- SLAUGHTER, Cliff. *Marxismo, ideologia e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

O CINEMA COMO FONTE DE HISTÓRIA

Michèle Lagny

Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle

A utilização do filme pelo historiador, por longo tempo inconcebível e em seguida admitido formalmente, parece constituir doravante o objeto de uma tendência cujo sucesso é crescente, visto que, mais do que nunca, todos, os cineastas na frente, mas também sociólogos, etnólogos, filósofos e historiadores, afirmam a estreita relação entre o cinema e a história. Imediatamente, por causa da correspondência que parece evidente, à primeira vista, entre a imagem animada e o real. Filmar a vida: eis o que fizeram os operadores Lumière, cujas primeiras tomadas de cena testemunham a saída de trabalhadores da usina que possuíam (que pode também ser lida como ancestrais da publicidade empresarial), a refeição deles com seus filhos (modelo do filme de família) assim como manifestações públicas da vida política ou de acontecimentos jornalísticos que rapidamente nutrirão os jornais de atualidades. Em seguida, por causa do efeito marcante da imagem sobre a memória como consequência daquilo que ela solicita afetivamente: inesquecível, a jovem apreendida pela câmera de dois estudantes de cinema enquanto protesta contra o retorno ao trabalho depois da greve das usinas Wonder, o corpo teso, o rosto crispado, a voz rouca, marca viva da decepção dos trabalhadores franceses em junho de 1968. Enfim, porque o valor estético do binômio imagem-som, o faz dizer, às vezes, mais do que aquilo que mostra imediatamente. Como com outros sinais da arte, ocorre ao cinema de fazer o papel de revelador: eis porque Dziga Vertov, “o homem da câmera”, queria perseguir com seu olho mecânico o invisível do visível, e porque Godard em *história(s) de cinema*, sabe que nos lembraremos dos campos de concentração graças a alguns planos de um filme de ficção polonês *A passageira (Passazjerka)* de Andrzej Munk em 1962, como nos lembramos de Guernica graças a Pablo Picasso e a Alain Resnais.

Ainda no século XX se afirmou a idéia de que ele seria aquele da imagem em movimento e do “cinema como portador de uma relação intrínseca a determinada idéia da história e da historicidade das artes que está ligada a ele”. Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como “fonte da história”, para nos aventurarmos numa incursão no domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem. Isto é o que dizem tanto Jacques Rancière (1998), quanto Pierre Sorlin (1999). O primeiro com certeza absoluta, dando seqüência a certa idéia de cinema de Jean-Luc Godard “como agente da história que se liga à pujança estética do filme”. Sorlin (1999), muito mais prudente, sublinha que, se o século XX viu se modificar nossa relação com o mundo das imagens - na medida em que, primeiramente com o cinema e em seguida com a televisão, nós somos mais e mais condicionados pela mediação audiovisual, conhecemos ainda bem mal as modalidades e, sobretudo, os efeitos destas.

De qualquer maneira, as publicações, os colóquios e as associações como a IAMHIST (International Association for Audiovisual Media in History), se multiplicam para afirmar a afinidade entre cinema e história e atestam, portanto, de uma causa assumida, ao termo de um longo debate. No que concerne às afirmações de princípio, consideramos que, prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam os vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos.¹

Melhor ainda, que certas análises “colocam resolutamente o cinema na ordem de uma renovação da disciplina e das pesquisas históricas”. (BAECQUE, DELAGE, 1998, p. 13) Os filmes, pois, nos levam a repensar a historicidade da própria história, através da reflexão que eles impõem sobre as modalidades de narrativas, assim como a propósito da questão do tempo, tanto quanto a propósito da relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história.

Contudo, o cinema permanece relativamente pouco utilizado nos trabalhos históricos, salvo, por exemplo, quando confirma hipóteses tiradas de outros documentos. Foi o que fez na França Henri Rousso (1990), consagrando um capítulo dentre outros à análise de filmes evocando o regime do Estado francês durante a guerra. Será, sobretudo ao longo dos anos 1990 que os histo-

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Jorge Nóvoa.

¹ Assim afirma Marc Ferro na última edição de *Cinema e história* (1993). Ver também as obras essenciais de Peppino ORTOLEVA (1991) e de Gianfranco MIRO GORI (1982, 1994), como também o trabalho de Pasquale IACCIO (2000).

riadores de formação, tentam analisar os filmes como visão da história. E sito numa dupla perspectiva de reflexão sobre os fatos históricos e sobre as imagens culturais que constroem as mídias. É possível localizar esse procedimento em Christian Delage (1998) analisando Chaplin ou em David W. Ellwood (2000).

É que a utilização do filme como fonte e como instrumento de reflexão epistemológica, apresenta certo número de dificuldades, a ponto de tornar seu uso problemático. A questão do interesse do cinema como testemunho do mundo contemporâneo torna-se crucial. Se ele passou a fazer parte da cultura de massa já durante o século XX, acha-se atualmente, em grande medida, destituído desse papel. Em primeiro lugar porque ele se encontra cada vez mais sob o controle das “multinacionais”, muitas vezes dominadas pela indústria hollywoodiana, mesmo quando ele consegue guardar o caráter de uma produção local, particularmente nacional. Basta citar na França cineastas como Besson (sobretudo) ou Kassowitz para considerar a afirmação que Sorlin (2001) faz: *Cinema è come dire América*: as representações propostas seguem mais os modelos já aprovados na cinematografia dominante do que a observações diretas do mundo. (NOWELL-SMITH, RICCI, 1998 e ELLWOOD, BRUNETTA, 1991). Mas, também porque, para a história imediata, a verdadeira fonte de massa é a televisão, em particular nos domínios onde ela já substituiu o cinema (os noticiários) ou tende a superá-lo (documentários). É necessário lembrar, entretanto, que os desenvolvimentos da televisão, na sua lógica de fluxo e mais ainda de “novas imagens”, são de fato recentes e não se tornaram realmente ameaçadores a não ser depois dos anos 1970; para a história de um tempo que não é mais “o tempo presente”, mas aquele de pelo menos os três primeiros quartos de século já passados, o cinema preserva sua importância.

O CINEMA, POR QUE FAZÊ-LO?

A primeira medida que se impõe, para examinar em quais condições utilizarmos o cinema na pesquisa histórica, é precisamente a que se refere às questões às quais ele pode responder. Em outros termos, quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimula este tipo de fonte? O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica? Muitas questões diferentes para as quais as respostas atualmente são muito diversas.

A LEITURA DO MUNDO

Ortoleva, num artigo fundamental publicado em 1994, conduz com mãos de mestre a análise do problema colocado pela ambigüidade da representação fílmica (*O filme é, ao mesmo tempo, imagem e representação*), insistindo sobre o fato de que esta ambigüidade é também sua riqueza. Ele faz um balanço sobre a discussão interminável a propósito do valor documental da imagem. Para os pioneiros como Mura (1967) na Itália (mas pode-se pensar em Marwyck (1991) na Inglaterra), a função de “fidelidade ao real” da imagem analógica pode permitir obter informações sobre as “realidades”. Mas, como regra geral, a consciência da potência manipuladora da imagem assim como da organização narrativa, conduziu a se fazer antes de tudo uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito de sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens. Para além das dúvidas expressas por Georges Sadoul em 1961, os historiadores estão já bem convencidos que a imagem fílmica não é transparente para todo mundo. Não são mais, aliás, os únicos: as análises recentes sobre a televisão, em particular depois da exploração das imagens do Cemitério de Timisoara no quadro da revolução romena de 1989 e daquelas da guerra do Golfo em 1990-91, mostram que o público crê cada vez menos na realidade delas.

Examinadas de maneira crítica, seja procurando-se dados “autênticos”, seja desmontando os discursos enganadores, certos filmes utilizados como fontes primárias permitem confirmar ou, às vezes, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto, sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país. Após os estudos pioneiros dos anos 1970, notadamente os de Antony Aldgate,² numerosos trabalhos se desenvolveram, desde aqueles que tratam das imagens de propaganda (Delage (1989) a propósito do III Reich) àquelas de visões voluntaristas do progresso técnico e econômico dos anos

² Antony ALDGATE (1979). Podemos citar também para o mesmo período os trabalhos de MARWICK (1973), de Paul SMITH (1976) ou de Richard TAYLOR (1979); os estudos americanos a propósito das atualidades como dos de Raymond FIELDING (1972) ou os trabalhos de Barsam e de Barnouw sob documentário.

1950 (como descortinam os jovens pesquisadores sobre filmes encomendados por diversas instituições francesas entre 1945 e 1955 ou Pierre Sorlin nas crônicas semanais que aparecem na *Settimana Incom*) (CARON, 1998 e SORLIN, 2001) que mostram como se modifica a imagem social dos trabalhadores franceses nos dez anos decisivos do pós-guerra.

No entanto, mesmo tornando mais concretos os fatos representados, essas imagens animadas não aportam grande coisa de específico e, fora as interrogações sobre a influência do cinema sobre as realidades ou as crenças, esses usos históricos do filme não respondem realmente a uma questão fundamental: o que é que o cinema nos traz a mais do que os outros documentos?

AS REPRESENTAÇÕES E O IMAGINÁRIO SOCIAL

Outra hipótese é que a imagem fílmica escapa em boa parte a seus autores e sem dúvida, a seus espectadores. Isso sugeriria a Kracauer (1987) desde o pós-guerra em pesquisar, graças aos filmes, novas possibilidades de explicação dos comportamentos coletivos e a Marc Ferro (1974), a elaborar uma “contra-análise” das sociedades com um olhar desimpedido da carapaça dos pressupostos da história escrita a partir dos documentos tradicionais. O filme, com efeito, por vezes deixa aparecer falhas no discurso dominante, como num pequeno filme consagrado à República de Camarões em 1955, no qual se vê a integração dos negros pela cultura e pela técnica trazida da França. Há um detalhe significativo, porém: é que a voz atribuída ao ator negro é a voz – eminentemente branca – de Jean Debucourt, da *Comédie Française*. Por este estabelecimento de uma relação entre um corpo negro (visível na tela) e uma voz branca sem sincronia, nós discernimos de uma só vez que se trata do discurso oficial e quais as falhas que o minam. O primeiro está ilustrado por uma ficção, a do jovem negro fascinado pela técnica que vai seguir estudos de eletricidade na França. No entanto, a confiscação da voz do negro pelo branco marca, ao mesmo tempo, a persistência da opressão, pelo menos sob sua forma paternalista. É dentro desta ótica, a dos pesquisadores que vêem “a porta dos infernos, o caminho para penetrar em uma sociedade que não conhece a si própria” (ORTOLEVA, 1994, p. 323), que se desenvolve a tendência mais pesada dos estudos com caráter histórico. Apesar do relativo descrédito que atingiu a história das mentalidades, constatamos, sobretudo através dos filmes de representações, das imagens - dos grupos sociais, dos

grupos de idosos, dos jovens em particular, dos grupos sexuais – notadamente nos estudos feministas, dos grupos étnicos, por exemplo, a propósito dos negros no cinema estadunidense, que atestam supostamente de uma mentalidade coletiva, o mais das vezes manipulada por objetivos inconfessáveis, como o denotava Adorno (1990), em 1954, a propósito das séries televisivas estadunidenses. Citar todos os estudos desse tipo, inumeráveis, e, além disso, freqüentemente conduzidos na perspectiva de contra-histórias opostas às teses acadêmicas por pesquisadores que não são historiadores de formação diz respeito a uma interminável compilação. Entre essas representações, os historiadores se interessam com mais freqüência e especialmente por aquelas que os filmes reproduzem a respeito de experiências históricas recentes, ainda mal elucidadas ou mal compreendidas, ou objeto de censuras mais ou menos declaradas. Na Europa as favoritas são aquelas da guerra de liberação, da resistência, das guerras coloniais, como a guerra da Argélia, na França. Sobre esta questão que valor indicativo de filmes quanto ao imaginário social, às representações e mais ainda, às hipotéticas mentalidades coletivas, a discussão de fundo foi levada a cabo em particular por Robert Sklar em parceria com Musser (1990) e por Pierre Sorlin (1977 e 1991). Ela trata dos pressupostos que engajam seus procedimentos. Se podemos à rigor – e os progressos da história do cinema ajudam muito, projetar de saber o que querem e podem dizer os grupos encarregados da produção, é muito mais difícil de imaginar o que concerne realmente aos espectadores. O cinema, com efeito, excetuando o filme amador e o filme de família, não é como os ex-votos, por exemplo, uma prática de base. Ao contrário, na maior parte do tempo, trata-se de um produto cultural do tipo industrial, qualquer que seja o valor de certas obras. Podemos assim nos perguntar qual valor representativo real podemos atribuir a um filme: em que medida os apetites de poder, os fantasmas ou os medos de alguns não promovem uma “mentalidade” ou “representações dominantes” partilhadas por autores, mesmo se os filmes conseguem sucesso? Dentre essas representações, os historiadores se interessam, por conseguinte, mais especialmente por aquelas dos momentos da história, às vezes quase míticos – particularmente sobre eventos fundadores dos estados-nações, da Revolução Francesa ao Risorgimento, passando pela Guerra de Secessão, portanto, experiências históricas recentes, ainda mal explicadas. As guerras do século XX estão entre as favoritas, junto com aquelas anti-coloniais. Elas têm uma abundância de estudos. Aquelas que estudam as atualidades são consideráveis, assim como aquelas que analisam as “visões” propostas

pelos filmes de ficção. As pesquisas pioneiras de Isnenghi (1978) abriram uma via à propósito das imagens da Grande Guerra que são cada vez mais clarificadas, na Europa como nos EUA, mas a resistência à ocupação alemã ou a Guerra da Espanha são temas escolhidos com predileção também e assim como as guerras coloniais demandam novas pesquisas.³

O cinema, de ficção em particular, parece muito produtivo para refletir a noção de representação. Muito frequentemente é no mínimo conservador, na medida em que as imagens se alimentam menos das inovações que dos modelos de longa duração. Desse modo, a respeito da tradição operária inglesa que evocam os filmes de Ken Loach ou de Terence Davies nos anos 1980 e 1990 que lembram aqueles que concernem à antiga sociedade artesanal francesa, muito marcado em *Você camaradas (La belle equipe)* de Duvivier em 1936, ou artesãos desempregados que ganharam na loteria e constroem uma taberna à beira d'água. Porém, e como sintoma de nostalgias, os filmes podem também ser portadores de desejos novos e às vezes contrariados. Assim, a representação em demasia de automóveis (e esse é o mesmo caso dos telefones) nos filmes europeus dos anos 1960 manifesta seu valor simbólico enquanto sinal de riqueza e de poder, muito mais que de crescimento real do parque de carros ou de aparelhos telefônicos. (SORLIN, 1991) O cinema detém, por conseguinte, a vantagem de apreender simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história. No entanto, pouco útil para capturar as rupturas (salvo em caso excepcional) ele se torna competente quando se trata de compreender como estas se enraízam numa tradição e nas aspirações que a colocam em causa. Existe assim uma idéia dominante que concebe que o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social, sobre as coerências sócio-culturais, sobre as longas durações das representações. E nesse sentido, ele é mais eficaz como documento de história antropológica que da história propriamente social ou política. A utilização dos filmes permite então conceber melhor todas as discrepâncias no tempo que constituem os “tempos da história”; ela faz aparecer a complexidade das representações nas quais se embaraçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico. Medos conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social, como sublinha Peter

³ Como nos casos dos estudos sobre as representações, as obras são numerosas e tratam de cada problema em estudo específico, por períodos e por país. A título de exemplos, eu penso em Mario ISNENGUI (1978) ou em Peter ROLLINS e John O'CONNOR (1997), para a Segunda Guerra em Mario ARGENTIERI (1995) ou a propósito da resistência, do mesmo autor (1987), para a Guerra de Espanha Roman GUBERN (1986).

C. Rollins (1998). As películas cinematográficas se tornam preciosas particularmente para a análise de uma noção cada vez mais utilizada, apesar de sua ambigüidade e a frouxidão que ela encerra: a de identidade cultural. É possível sentir isso de maneira aguda através da leitura dos artigos que estudam as relações entre a identidade italiana e a européia através do cinema italiano. (BRUNETTA, 1996).

A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA

Uma tendência mais recente nas pesquisas consiste em se levar em conta as relações de semelhanças entre as possibilidades do cinema e certas missões que se dá a história. Para começar, no quadro da relação história / memória: certamente a memória não é a história, como lembra após Jacques Le Goff (1988), Paul Ricoeur (2000) – num *best-seller* muito atual. Mas a história tem freqüentemente como função - e de maneira cada vez mais afirmada num mundo contemporâneo do qual se tem medo que não seja consagrado á amnésia - de reconstruir “lugares de memória”, para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história.⁴ Entre os “monumentos memoriais”, doravante analisados com freqüência, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial que acontece, dele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procurou ocultar (KAES, 1989) e às vezes de investigar ele mesmo, como poderia fazer um historiador na sua fase de pesquisa, não somente testemunhos, mas também hipóteses, análises, explicações. Como exemplo lapidar aqui pode ser lembrado o filme *Retomada* (*Reprise*, 1996), de Hervé Le Roux, que tem como tema a investigação conduzida para reencontrar a jovem filmada em junho de 1968, que protestava com violência e paixão contra o fim da greve. A reportagem inicial serve como ponto de partida para tentar redescobrir, a partir, mas também para além das imagens, não somente a heroína da história (aparentemente desaparecida), mas a explicação da situ-

⁴ Ver na França as obras fundadoras da coleção *Les Lieux de mémoire*, dirigida por Pierre Nora, publicada pela Gallimard entre 1984 e 1993, mas também outros textos, em particular para a Alemanha os de Reinhart KOSELLECK, “Kriegerdentmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden”, em O. Marquard & K. Stiele, eds, *Identität*, Munich, Wilhelm Fink, 1979, p.255-276, traduzido para o francês sob o título “Les monuments aux morts, lieu de fondation de l’identité des survivants”, em *L’expérience de l’Histoire*, Paris, Hautes études, Gallimard/Le Seuil, 1997, p. 135-160.

ação e a análise das causas e das conseqüências da greve, assim como da retomada do trabalho trinta anos mais tarde. Pode mesmo ocorrer ao filme perseguir através do movimento da imagem aquilo que não deixou imagem: é isto que faz a beleza e a força da obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), seja pelos deslocamentos constantes que reenvia em direção dos campos apagados, a circulação de trens reencontrando trilhos desde já interrompidos, seja por uma imobilidade insistente que torna a humanidade deles denegada às faces e aos gestos das testemunhas ressurgidas de um esquecimento querido, a câmera que vem constantemente conferir o peso de uma verdade emocional, às hipóteses formuladas pelo historiador consultado no próprio filme. Sobre a questão da Shoah, evidentemente o cinema é cada vez mais interrogado, tanto pelos silêncios que pelas imagens que ele construiu. (AGUILAR, 1999 e LINDEPERG, 2000)

Outro dos aspectos interessantes do cinema, que sublinham os historiadores contemporâneos, concerne à capacidade do filme a descrever imediatamente – ainda que através de imagens recompostas, e a tornar “a temporalidade particular na qual se joga a história das pessoas as mais comuns que sejam”, autorizando a irrupção de seres singulares na narrativa de conjunto da história.

As reflexões epistemológicas são mais freqüentemente levantadas por filósofos do que por historiadores, que, no entanto, se arriscam, vez por outra, a algumas análises dessa natureza. Todavia, na maior parte do tempo, o trabalho a partir do filme permanece confiado a especialistas, mais ou menos à margem dos domínios da história. Arlette Farge (1998) que recupera filmes como o de Raymond Depardon sobre os marginais, insistindo particularmente a partir de *Les Dockers de Liverpool* (1996) de Ken Loach, sobre a capacidade do cinema de iluminar, bem mais do que qualquer arquivo, uma realidade histórica muito raramente levada em conta, como a do sofrimento das pessoas, sublinhando também o papel que tem o cinema para a percepção dos afetos de uma sociedade. Carlo Ginzburg em 1994, a propósito do *Dias de ira* (*Dies Irae*, 1943) de Carl Dreyer para sua própria análise da feitiçaria, o papel que exerce o cinema para a percepção dos afetos numa sociedade, quer se trate de testemunhos imediatos (os dos “dockers”) ou das possibilidades de sua reconstrução pelos historiadores (como no caso que diz respeito às feitiçarias). Assim, mais recentemente Jacques Revel (1996) se serve da relação entre a representação fotográfica e realidade, através de um filme como *Blow-Up*, *depois daquele beijo* (*Blow-Up*, Michelangelo Antonione, 1966), que se liga à

questão como ponto de comparação para estabelecer procedimentos de pesquisa para os micro-historiadores, cuja perplexidade pode parecer com aquela do fotógrafo para quem cada nova ampliação abre uma nova possibilidade de interpretação da imagem. Uns e outros evocam assim o papel que pode ter o filme na constituição da micro-história, aquela do “átomo social” e dos usos inventivos dos indivíduos ou dos grupos de base nos quais agem e interagem e cujas importâncias são atualmente essenciais.⁵

Enfim, os estabelecimentos de relação entre as modalidades de escrita (para alguns da “estética”) do filme e da escrita historiográfica levam a perguntar como o filme pode dar conta da complexidade da temporalidade histórica que consideramos há mais de meio século como plural e heterogêneo. Um breve exemplo a propósito dos *Les camisards* (1972) de René Allio, onde o interesse histórico foi largamente sublinhado especialmente em *La Storia al cinema* (1994). Ao recontar a revolta dos protestantes de Cévennes contra a repressão religiosa de Luis XIV, o cineasta procura reencontrar, por um lado, sua significação nos ciclos de “emoções” sociais dos séculos XVII e XVIII e o enraizamento da vida camponesa na longa duração da natureza. A fusão dos tempos históricos é conseguida através de um efeito de superposição: uma narração, feita em voz *off* e no passado por um dos personagens, comenta a representação no presente dos combates de 1702, enquanto que a inserção de longas pausas descritivas da vida dos campos ou dos insurretos na natureza, que vem suspender o tempo do conflito à favor da longa duração. Ainda que se produza um evento excepcional - os camponeses vivem como sempre o fizeram, é então a imagem, ela mesma, que graças ao jogo sobre o espaço, sugere as permanências, através de enquadramentos largos que associam estreitamente os homens e mulheres à paisagem e costumes onde as referências pictóricas (de Le Nain a Millet) impedem toda datação precisa, fazendo surgir um tempo estável. (MIRO GORI, 1994 e LAGNY, 1994 e 1994a)

Para além dessas questões concernentes ao lugar do indivíduo e de suas ações, de seus afetos, numa história que quase sempre não o considera senão como um peão sobre o largo tabuleiro do mundo, o cinema reencontra também as interrogações dos historiadores e as dúvidas que eles mesmos experimentam muitas vezes sobre suas próprias interpretações e, cada vez mais, sobre os vestígios deixados pelo passado. Da mesma forma também, o cinema traz ajudas

⁵ Ver REVEL (1996), em particular o capítulo 1 *Micro-analyse et construction du social*, mas também KALIFA (2000) e LÛSEBRINK (2000) e a considerável bibliografia italiana sobre a questão.

substantivas sobre a validade e a eficácia das diversas formas de narrativas, sobre o lugar da ficção e da reconstituição na investigação da verdade.⁶ São esses processos e questões que o historiador americano Rosenstone (1995) procura elucidar ao estudar a relação “filme histórico/verdade histórica” particularmente através dos filmes que ele definiu como “pós-modernos”, na medida em que eles não são organizados por uma narrativa linear tradicional e jogam com a fragmentação, multiplicando os pontos de vista, às vezes visando deliberadamente anacronismos, a mistura de fantasma e de ilusão de real, reiterando as pistas de reflexão.⁷ Assim, no domínio que nos diz respeito, fazem sentir a que ponto as explicações do historiador se tornam frágeis e às vezes sujeitas à garantia. Uma reflexão deste gênero pode ser feita sobre um filme como *Stavisky ou o império de Alexandre* (Stavisky, Alain Resnais, 1974) que retrata o itinerário de um vigarista mundano, desse personagem durante os poucos meses que precedem sua morte, entre 1933 e 1934, associando ficção e referências históricas. Toda a possibilidade de se estabelecer uma coerência na narrativa é arruinada por diversos procedimentos como incoerência da cronologia constantemente invertida pelos *flashbacks* e *flashforwards*, mistura de efeitos reais e de efeitos de teatro e, ainda que não haja nenhuma relação entre os dois homens, por alternâncias entre a vida de Stavisky e a de Trotsky, no seu breve exílio vigiado na França no momento do escândalo financeiro que abala o mundo político entre 1933 e 1934. A descrição dos eventos é em si mesma obscura e as frequentes inserções de jornais da época (de fotos trucadas em função das necessidades do filme) dão indicações contraditórias, e o discurso do personagem histórico principal é apresentado como o de um mentiroso, de um jogador, realmente de um espectro. A narrativa fragmentada, o artifício da imagem fotográfica e de fontes jornalísticas modificadas, tudo neste filme sugere uma verdadeira encenação ficcional, inclusive na narrativa histórica. Apresenta uma narrativa propondo uma crítica dela, respondendo a uma nova exigência dos historiadores: mostrar simultaneamente as certezas e os limites de suas pesquisas e de sua reflexão.

⁶ Jacques REVEL (1996) lembra que os processos de escrita da história são referenciados explicitamente por Giovanni LEVI em *Le Pouvoir au village* sobre uma novela de Henri James, *Dans la cage*, onde uma jovem telegrafista “fechada em seu guichê... reconstrói o mundo exterior a partir das informações que ela recebe para transmitir. Ela não as escolhe, ela deve produzir a inteligibilidade a partir delas.” Ver também Roger CHARTIER (1998), notadamente em *L'histoire entre récit et connaissance*, p. 89-91.

⁷ Ver Robert ROSENSTONE (1995) e as sínteses de teses desenvolvidas em obra que ele coordenou nos Estados Unidos, *Revisionning History, Film and the Construction of a new Past*, Princeton University Press, 1995.

Ademais, um estudo atento às diferentes formas de filmes de temática histórica em relação com o que podemos conhecer de sua recepção, permite ainda ao historiador avaliar a função social de sua disciplina. Foi dessa maneira que Thomas Elsaesser (1996) mostrou como se elabora uma pedagogia cinematográfica da Shoah, através da série de filmes produzidos após o sucesso da série televisiva *Holocauste* nos anos 1970. Filmes particularmente opostos também como *Heimat* (Edgar Reitz, 1984) e *Hitler, ein film aus Deutschland* (Jans Jürgen Syberberg, 1977), ou quanto *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e *A lista de Schindler* (*The Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993). Nestes dois últimos casos (e em particular no último, que evoca as teorias revisionistas e negacionistas a respeito dos campos de concentração), a desconfiança dos historiadores é despertada pelos tenentes do pós-modernismo, cujo excesso de relativismo e de historicismo nega toda possibilidade de conhecimento histórico. Viviane Sobchack (1996) na introdução que escreveu para *The persistence of history* mostrava como ressentimos à partir de certos filmes, a manutenção de uma nova forma de conhecimento histórico. O estudo recente de Phil Rosen (2000) demonstra, através de certo número de análises fílmicas, a maneira como o cinema permite pensar a própria historicidade, numa perspectiva bastante próxima daquela dos historiadores europeus, em particular na França, onde ela acaba de ser reformulada por Krzysztof Pomian (1999). Não somente a escrita da história está historicamente determinada (história da historiografia), como sua própria construção é constantemente relativizada pela contradição entre as permanências que se manifestam e as mudanças que se impõem. Através da noção de “hibridação do tempo” no cinema, Rosen (2000) desenvolve a idéia de um funcionamento dialético entre permanência e novidade que já tivemos oportunidade de assinalar a propósito da análise das representações.

Rosen (2000) mostra como o filme permite ter uma posição menos otimista que a crença no progresso, justificada pela cientificidade da história, mas menos desestabilizante que a desconstrução total determinada por um relativismo histórico que não deseja nada além das determinações *hic et nunc*, e desembocar sobre o fim da história reivindicada pelo pós-modernismo. Como sublinha Viviane Sobchack (1996) percebemos através do cinema como, sob uma nova forma, se mantém a consciência histórica. Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo”

direto da sociedade (DURGNAT, 1970), mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto, ele é fonte *sobre* a história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma. Em todos os casos, não faz sentido senão em relação com outras fontes documentais e em função das “questões dos historiadores”, elas mesmas sujeitas a transformações devidas tanto ao “enraizamento social” que aos interesses pessoais dos pesquisadores. (PROST, 1996)

ESCOLHER UM FILME-DOCUMENTO?

O cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. É feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado num museu, ainda menos em arquivos. Não obstante isto não o impede de deter funções sociais diferenciadas, graças às quais a instituição cinematográfica - através da imprensa profissional primeiramente, da crítica em seguida, do discurso analítico hodierno, produziu grandes categorias de classificação reformuladas há alguns decênios pela televisão: jornais televisivos para informar, documentários para educar, ficção para distrair. A essas funções se associam a priori, formas específicas opostas de modo binário. Os cines-jornal e os filmes documentários são tradicionalmente compostos por montagem de imagens tomadas do mundo real e assemelhadas a outras fontes familiares aos historiadores (textos, da imprensa notadamente, fotos, desenhos). As obras de ficção contam histórias imaginárias (“o grande filme”): elas supõem a redação de um argumento, a encenação de atores com paletó e gravata e um ambiente especialmente fabricado, filmagens em estúdio ou em locais escolhidos por sua adequação à história contada. Tais filmes de ficção são ainda mais suspeitos uma vez que têm uma função de divertimento, ainda que não raro um divertimento sério quando se trata de colocar grandes problemas humanos e culturais, como puderam também fazer o teatro e o romance. Como estes, o cinema suscita constrangimentos que têm uma parte de invenção que exigem e aquela simulação que abrigam. (JOST, 1995) Percebe-se logo que o que prevalece é a intriga e a organização da narrativa, uma e outra fazendo apelo a certo número de modelos formais e normas sociais que engendram fortes distorções com relação aos temas evocados e engendram uma certa desconfiança em relação a eles mesmo.

À primeira vista, a partir dessas definições simples, a escolha parece simples também. Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro momento, pelo “cinema do real”, como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores. É claro que, de fato, tudo não é tão elementar e os historiadores – já nos assinalaram – rapidamente experimentaram o mais vivo interesse pelos filmes de ficção. Esses, com efeito, impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente, sobretudo nos períodos de crise, para informar, registrar uma memória visual e sonora dos eventos cada vez mais regularmente. Em certos casos específicos, pode-se mesmo solicitar ao cinema de assumir um papel social ou político e lhe dar um efeito propagandístico ou militante. É o que permitiu a Marc Ferro (1993) distinguir entre o filme de “testemunho” e o cinema “agente”. Com efeito, as duas funções têm muitas vezes tendência a se confundirem: testemunham gratuitamente sem desejo de eficácia? Agem sem se apoiar sobre testemunhas? Desses filmes tornados clássicos para o historiador, encontramos força de exemplo em todas as grandes cinematografias inclusive a hollywoodiana, mas sem dúvida o neo-realismo italiano representa a forma mais acabada. De *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943) a *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1952), o historiador e o público da época podem reencontrar a atmosfera do fim da guerra e da época fascista, através das inquietações e dos dramas da história, cotidiana ou excepcional. O exemplo do neo-realismo pode parecer excessivamente acadêmico, mas, através das reflexões críticas e teóricas das revistas especializadas como, *Cinema*, *Bianco e Nero*, é possível compreender que foi o cinema italiano quem melhor formalizou a representação de seu tempo. Sua prática, em parte determinada pelas pressões políticas e materiais fortes, é o momento no qual se consegue a melhor formalização de um cuidado largamente partilhado por diferentes realismos cinematográficos e literários: testemunhar para combater. Notemos que os filmes que interessam aos historiadores se ligam o mais das vezes a questões sociais ou políticas tratadas em um tom sério, quase trágico. O humor e a caricatura, portanto, não são proibidos. Em 1939, Frank Capra em *Mr. Smith goes to Washington*, denunciava algumas das formas de corrupção na democracia em uma comédia “à moda estadunidense” a um só tempo, alucinada e sentimental, enquanto Chaplin intervém diretamente através do cômico burlesco na “grande história”, tanto política (*O grande Ditador*, *The great dictator*,

1940) quanto social (*Tempos modernos, Modern times*, 1936). Atualmente ainda, filmes de fantasia ainda mais desenfreada, como por exemplo, *Ou tudo ou nada* (*The full monty*, Peter Cattaneo, 1997), no qual um grupo de desempregados monta um espetáculo de *strip-tease* integral para tentar se fazer reconhecer, tratando a questão da desestruturação social do Reino Unido nos anos 1990. Por outro lado, mesmo se a temática do filme não se refere aos eventos ou as preocupações dominantes de uma época, as ficções respeitam (salvo em certos gêneros específicos que tem suas próprias leis, como os filmes de horror) as regras de verossimilhança que, como na literatura, questionam sobre as práticas sociais, ainda que por estereótipos que lhes ajudam a constituir e a perdurar. Por vezes de maneira caricatural, a ponto de ser a *posteriori* reutilizados pela publicidade, como a famosa série de filmes *Don Camillo*, que foi lançada por co-produção franco-italiana, de Julien Duvivier; mas o mais das vezes de maneira mais insidiosa, construindo a ilusão realista a partir de esquemas repetitivos.

De fato, a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção. *Ou tudo ou nada* começa com um filme publicitário ressaltando os méritos da siderurgia de Sheffield, 25 anos antes do período feliz da atividade industrial da Inglaterra negra. Rancière (1998) afirma provocando um pouco que “o filme documental é o cinema por excelência”: seu interesse estaria, de uma só vez, em sua “fidelidade maquinal ao real da visão”, mas também ao fato de que ele não será obrigado a respeitar os códigos expressivos dominantes e deixaria o campo livre para o ponto de vista do cineasta (pensamos evidentemente no “ponto de vista documentado” de Jean Vigo). Porém, para ser filmado, o real está submetido a uma verdadeira roteirização, segundo a expressão de Gerard Leblanc (1997), o que faz por vezes dizer, abusivamente para mim, que todo filme é um filme de ficção. Em seu trabalho, que se refere sobretudo à televisão contemporânea, mas cujo propósito pode inspirar a reflexão sobre todos os documentários, Leblanc insiste sobre a necessária direção de cena das “ficções da realidade”, cuja construção poética sozinha permite aceder ao visível aquilo que escapa da vista (como em Georges Franju, quer se trate do *Sanj des bêtes* (1949) ou em *Hôtel des invalides* (1952), censurando ao mesmo tempo “as ficções visíveis” por utilizar os esquemas desgastados da ficção realista, como o fez Depardon, que para os fatos jornalísticos e notícias policiais retoma na montagem os “truques” mais tradicionais. Sondando as reflexões admiráveis da historiadora Arlette Farge

(1998) a propósito desses filmes, podemos imaginar que esses empréstimos podem também ser uma forma de homenagem à ficção quanto a sua capacidade de fazer ressentir a emoção.

Para reconhecer o caráter ainda mais impactante do estudo da relação cinema-história, forçoso é de constatar que um dos maiores gêneros da produção cinematográfica é o “gênero histórico”. Seu interesse parece duplo para os produtores, no sentido de que tal gênero permite montar grandes espetáculos tendo, ao mesmo tempo, um alibi educativo. O cinema sempre teve a vocação, através de declarações daqueles que o vendem, como daqueles que o fazem, de ser testemunha viva não somente de um presente do qual ele vai perpetuar a lembrança (através de tomadas das cenas de seu tempo), mas mesmo de um passado que ele pensa poder reconstruir melhor que todo qualquer discurso. (LAGNY, 1999) É verdade que muitos dentre estes filmes suscitam a desconfiança dos historiadores para suas simplificações enganosas e suas cargas ideológicas. Mas eles não são menos capazes de fazer ressurgir um mundo na sua complexidade, marcando ao mesmo tempo as fontes que eles usam, como o fez numa obra tornada clássica, Natalie Zemon Davis (1983) a propósito de *O retorno de Martin Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1981). Ao mesmo tempo, testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade freqüentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história no momento em que são produzidos. Por isso mesmo, não são menos carregados de indicações sobre o espírito de seu próprio tempo. Pelo exemplo de *Les camisards* (René Allio, 1972) não importa qual espectador um pouco esclarecido, sente que a insistência do filme sobre a natureza e sobre o papel das mulheres na revolta evoca mais os sonhos de retorno à terra e o movimento feminista dos anos 1970 que os textos dos profetas ou dos combatentes do começo do século XVIII!

Agregam-se a estas categorias institucionais formas de filmes subestimadas por muito tempo, mas cujo valor de testemunho etnográfico ou sociológico é cada vez mais reconhecido; se trata dos filmes de empresa, dos filmes de família ou dos filmes amadores. (LEBLANC, 1983) Em relação a estes últimos, Roger Odin (1995) ressalta que falam, sobretudo para espectadores implicados no círculo de família, podendo, entretanto, ter “efeitos testemunhais”, mesmo considerando que em filmes menos institucionais, pais de família e cineastas amadores inventam, e às vezes re-copiam, formas de roteirização. É, pois, muito difícil subestimar a função social dos estereótipos! Todos esses documentos poderiam ajudar à re-elaboração da história da vida privada e íntima, que se

procura escrever filmicamente, como testemunham o charmoso curta-metragem *Saga familiare*, que retoma – e reorganiza, evidentemente, para oferecer ao telespectador – imagens privadas de uma família entre os anos 1930 e 1950.⁸ Eles correm o risco de servirem à história cultural, pois as atividades valorizadas (férias, viagens) fazem a câmera sair do casulo doméstico: pode-se assim evocar as tocas culturais observando através da película que realiza um jovem japonês quando de uma viagem aos EUA em 1927, a identificação deste com os americanos brancos da classe média. (ODIN, 1995)

Para além de todas as controvérsias sobre a validade da representação, sobre as possibilidades de conhecimento do real, questões permanentemente rediscutidas após (ou com) os filósofos, e que atormentam tanto aos historiadores (NOIRIEL, 1996) quanto aos cineastas ou aos romancistas, que não se pode escapar à idéia de que o cinema captura, por muito deformados que sejam, certo número de indícios sobre o mundo. De qualquer maneira, os filmes, assim como as fotos, as ficções rodadas em exteriores, assim como os documentários, nos deixam vestígios concretos do passado. Por exemplo, as cidades do pós-guerra ou as modas dos anos 1960: a Berlim de *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1945), assim como a Paris em *Os primos* (*Les cousins*, Claude Chabrol, 1959), dos *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), a Roma de *Mamma Roma* (Paolo Pasolini, 1962) como aquela de *Caro diário* (Nannu Moretti, 1993) foram belamente recompostas pelo enquadramento e pela montagem das imagens para as necessidades de seus enredos. Mas, não deixam de aparecer nesses filmes de tal modo que permanecerem nas películas, nas suas ruínas, suas permanências ou suas reestruturações. Ao mesmo tempo em que nossas nostalgias são alimentadas, elas podem, portanto, alimentar nossa história. Nenhuma dúvida, portanto, mesmo se devemos desconfiar do cinema do real e que não possamos crer totalmente à ficção, toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada. Mas ainda é preciso, como diante de todo objeto material (e por vezes mesmo virtual) saber como passar do vestígio à fonte, transformar o

⁸ Integrava uma emissão de Pierre Tchernia, *Objectif Amateur*, organizada pela Vidéotheque de Paris no final dos anos 1990, que pode ser consultada. Na Bélgica, André Huet anima uma equipe, *Association Inédits*, que coleta os documentos e apresenta a RTBF emissões realizadas a partir de imagens também exumadas.

filme em “documento”, e por isto como questionar essas imagens, ao mesmo tempo, verídicas enganadoras.

CINEMA: MODO DE EMPREGO

Como escolher e como examinar as fontes cinematográficas? De fato, as questões metodológicas, já bastante trabalhadas, são específicas somente sobre alguns pontos. O filme - como outros documentos - deve responder às preocupações costumeiras dos historiadores. Deve considerar a questão posta, estar inserido em seu contexto, ser decifrado em função disto, mas também interrogado em função disto, para ser lido e interpretado corretamente. Contudo, certas dificuldades de uso provêm da metodologia histórica propriamente dita, a qual todo historiador está habituado: a pesquisa das fontes, a crítica documentária, com o estudo da origem e da autenticidade das bandas fílmicas, a colocação cronológica e a construção das relações com o contexto, que necessitam a pesquisa de fontes escritas complementares. Em compensação, a maior parte dos pesquisadores de cinema, não especialistas, está mesmo familiarizada com as questões ligadas ao modo de expressão em si mesmo, às funções sociais da imagem animada, o modo de produção e de recepção dos filmes, a forte inserção do cinema nas instituições e uma história cultural que provocam às vezes entre eles certa angústia. Última questão, mas não de menor importância, é a elaboração de um modo de expressão “não-escrita”, na qual as modalidades de organização da imagem e de seu estatuto, estabelecendo um papel essencial para a produção de sentidos, para além do texto, do “roteiro” ou da história apresentada.

Sobre todas estas questões, que se referem tanto ao modo de expressão fílmico, quanto à produção e a recepção das obras, os trabalhos dos teóricos como aquele dos historiadores do cinema,⁹ que se desenvolveram consideravelmente nos últimos decênios, contribuíram substancialmente aos historiadores. Não obstante, as relações entre uns e outros permanecem difíceis, como o lembrava Antonio Costa (1994). Com efeito, o procedimento do historiador não é a do especialista de cinema: interroge o filme sobre pro-

⁹ Como se comprova no conjunto de volumes de *Storia del Cinema Mondiale*, uns e outros são largamente avançados no programa sugerido por Sorlin em *Sociologie du Cinéma* (1977) e já comprometido quando tentei há quase dez anos um balanço de Chantiers de l’Histoire du cinéma em *De l’histoire du cinéma, Méthode historique et histoire du cinema*. Paris, Armand Colin, 1992.

blemas factuais (a guerra ou a revolução), sobre problemas sociais que se desenvolvem na longa duração, sobre representações, sobre evoluções culturais, sobre formas de escrever a história, o que lhe importa é o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definida a partir de questões que excedem o campo cinematográfico. Ele não se detém no filme, nem mesmo no cinema ou na televisão (mesmo quando lhes faz referência, ao ponto de negligenciar certos traços essenciais): ele procura através desses meios saber a respeito dos fatos, ou a expressão de um grupo social (cada vez mais difícil de delimitar no quadro da “mundialização”), ou mesmo um instrumento de reflexão sobre suas próprias práticas. Tem, portanto, tendência a instrumentalizá-los, por mais danos que tragam aos cinéfilos e aos analistas da arte cinematográfica. Ele tem também certa propensão a utilizar indiferentemente as imagens cinematográficas propriamente ditas e aquelas retransmitidas pela televisão, e a confundir sem nenhuma cautela dois irmãos inimigos dos quais ele enfoca muito mais os traços de semelhança que as diferenças funcionais ou estéticas. Assim a aproximação entre uns, historiadores sacrílegos, e outros, cinéfilos agarrados a seu objeto específico (o cinema, e não o “audiovisual” em geral) permanece trabalhoso. Ele se desenvolve, portanto, cada vez mais, por evidente necessidade.

SABER ENCONTRAR

De fato, um problema desde há muito sublinhado tem sido a dificuldade de acesso às fontes, quer se tratem de bandas filmicas ou de documentos complementares, concernentes à produção e à recepção. Eu não insistirei sobre esta questão, que diz respeito essencialmente a razões institucionais, e se encontra muito freqüentemente evocada por todos os usuários de fontes filmicas, em particular os historiadores do cinema. Consideremos que as coisas estão melhorando, graças à ambição de reencontrar e restaurar o patrimônio cinematográfico nacional e internacional, que se manifesta notadamente ao nível das instituições européias no quadro do programa Média. Os filmes assim preservados são freqüentemente valorizados por festivais como aqueles de Pordenone ou de Bolonha, consagrados respectivamente ao *Cinema Muto* e ao *Cinema Ritrovato*. Este progresso da salvaguarda dos filmes engendra um sensível desenvolvimento da catalogação, tanto sob a égide da FIAF, quanto em cada país: podemos citar os grandes catálogos americanos como modelo,

ou na Europa, os catálogos ingleses e italianos. Ao mesmo tempo se desenvolve a pesquisa e o recenseamento, é verdade mais tardiamente, das “fontes de papel”, após longos períodos enfiados nos depósitos de bibliotecas e cinematecas, ou mal conservados em arquivos institucionais ou pessoais.

Em certa medida, esses esforços não respondem, entretanto senão parcialmente, às necessidades dos historiadores, pois as escolhas necessárias dos arquivos fílmicos dão prioridade a filmes cujo valor estético parece primordial, enquanto que os historiadores se preocupam mais com o valor do testemunho. Em particular o documentário e os noticiários faziam figura de deixados por conta, salvo em casos excepcionais, como o do *Instituto Luce* em Roma. Mas, depois de alguns anos, estas fontes começam a ser sistematicamente recenseadas, elas também, ainda mais que adquiriram, com sua reciclagem televisual, certo valor econômico. O esforço de conservação ultrapassa doravante o círculo dos arquivos do filme e das cinematecas para se desenvolver também nas instituições que têm tido uma produção audiovisual própria, como certos ministérios a nível nacional, nas instâncias regionais ou ainda em certas grandes empresas. É a mesma coisa para os filmes relativos a grandes eventos (em particular sobre a resistência, por exemplo, em Turim), grupos sociais (como os arquivos do mundo operário um pouco por toda parte, em Roma, na Bélgica, ou o Centro Histórico Mineiro de Lewarde na França, etc.) e mesmo, mais recentemente, para os filmes de família ou amadores que as cinematecas locais ou especializadas procuram recuperar. Depois de alguns anos se constituem, assim, com grande custo, é preciso dizê-lo, novos bancos arquivísticos.

Dito isso, o recenseamento das fontes permanece árduo: à abundância dos arquivos (aos quais é preciso acrescentar documentos de arquivos não-cinematográficos para o estudo contextual ou comparativo), a catalogação recente ou ainda em curso, em muitos casos, vem se juntar à dificuldade da consulta, que não é consequência senão do “gosto do segredo”. (VERNET, 1993) O estado de conservação e o peso da visualização pela projeção ou sobre a mesa de montagem limitam o exame direto dos filmes, substituídos com frequência cada vez maior pelas cópias de vídeo para consultas, ou DVD. Ademais, o filme não é em si um documento, como uma carta ou um tratado destinado a ser entreposto nos arquivos *ad hoc*, mas uma obra, cujo estatuto jurídico permanece pelo menos durante certo tempo de direito privado e comercial. Assim se coloca a questão dos que têm direitos, produtores, distribuidores, autores, que não autorizam sempre a consulta ou a reprodução. Estamos, portanto, bastante distantes da situação confortável da fonte escrita.

Entretanto, o problema chave para o historiador diz respeito a questão da constituição do corpus e da relação entre abordagem exaustiva ou abordagem por amostras pertinentes. Se o historiador tem suas próprias questões a priori, deve ele tratar os filmes que concernem, de perto ou de longe, ao objeto focado e à questão que colocam, num período e local dados, como tentaram fazer Noel Burch e Genevieve Selier (1996) a propósito das relações sexuais na França nos anos 1940 e 1950? Deve construir uma amostragem considerada como representativa, como foi a tentativa de um trabalho coletivo sobre os modos de emergência das representações nos anos 1930? (LAGNY, ROPARS, 1986)

A primeira solução é aparentemente a mais científica e deveria limitar os efeitos da subjetividade do pesquisador. Ela é particularmente interessante no domínio das representações sociais ou dos estudos de mentalidades. Mas, como também nos casos que concernem à história contemporânea, a abundância, ao menos teórica, das fontes influencia na maioria dos casos a necessidade do recurso aos métodos sociológicos, com a constituição de amostragens baseadas em abordagens estatísticas. De fato, continua difícil praticar estas técnicas no domínio de “cinema-história”: a manutenção de incertezas sobre as fontes (muitos filmes são dados como desaparecidos, mesmo que alguns dentre eles reaparecem) o que torna a constituição de um conjunto exaustivo ou de uma amostragem com base científica que seria no mínimo audaciosa se é que não quimérica. Afora isso a complexidade do objeto fílmico torna difícil a constituição de séries, que supõem itens homogêneos, salvo no caso particular dos filmes construídos todos segundo um mesmo modelo. É, aliás, no domínio das representações e da história cultural que os métodos quantitativos, egressos dos modelos sociológicos, se asseveram os menos rentáveis e são contestados há algum tempo, em proveito de novas abordagens mais sensíveis ao contexto e à questão da forma que a colocação em série. (CHARTIER, 1998)

A solução mais freqüentemente adotada consiste em formular escolhas que esperamos ser representativas e que tentamos justificar como tais em função do contexto. Por vezes, reduzem-se a amostragem alguns exemplos de filmes, de fato, a filmes únicos a partir dos quais limitamo-nos a propor hipóteses; assinalemos, aliás, que a maioria das obras que tratam do cinema como documento da história é composta de compilações de artigos que justapõem estudos pertinentes porque aprofundados, sobre um certo número de casos considerados como exemplares, mas que permanecem sempre discutíveis.

Podemos também imaginar escolhas aleatórias relacionadas com a abordagem dos problemas sociais e culturais pela micro-história, que se interessa pelo estudo preciso de objetos muito limitados para privilegiar a experiência assumida dos atores da história. O procedimento agora é diferente: não se trata mais de procurar e tratar os filmes a partir de questões pré-construídas, mas mergulhar nas fontes, se deixando desorientar por sua “massa extraordinariamente proliferadora, informe, na qual tudo pode ser importante, mas também não essencial” e aceitar aquilo que podemos extrair para tornar o mundo inteligível. (REVEL, 1998)

SABER LER

Para abordar o texto fílmico, a primeira questão, clássica, é de viés filológico: é preciso verificar a autenticidade e a integralidade do documento, com o problema particular das transformações freqüentes das “cópias originais”. As análises sucessivas de Mura (1967), de Ferro (1974, 1993), de Cherchi Usai (1991) e de alguns outros, mostram que a sagacidade dos historiadores que trabalham a partir do filme deve ser pelo menos tão grande quanto aquela dos historiadores do escrito. O filme demanda, ao mesmo tempo, um bom conhecimento da história do cinema e certa competência no domínio da leitura da imagem. Trata-se, pois ainda, da questão da necessidade de passar pelo estudo da elaboração das narrações fílmicas como da escrita cinematográfica, processo regularmente esquecido em geral não permitido nos estudos dos historiadores. Sorlin (1977) foi um dos pioneiros deste tipo de análise numa perspectiva histórica, notadamente com o estudo de *Obsessão* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943). No exemplo que eu citei a propósito da relação entre escrita histórica e escrita fílmica, no *Les camisards* (René Allio, 1972) ou *Stavisky ou o império de Alexandre* (*Stavisky*, Alain Resnais, 1974), está claro que é por um triplo estudo da imagem, da montagem e da estruturação da narrativa que a análise pode ser realizada. Mas não é o mesmo que acontece em relação aos estudos dos documentos sobre a sociedade ou a política, como testemunham todos os trabalhos de dissecação do fenômeno ideológico realizados seriamente? Que a imagem seja tomada como reportagem, nos sites cuja organização não é controlada diretamente pelo homem da câmera, ou que ela seja já pré-fabricada, em estúdio ou fora dele, pela gravação de uma película cuja filmagem é, mais ou menos precisamente preparada - pelos

enquadramentos, pela iluminação, sem dúvida é daí que surgem forma e sentido. Para filmes jornalísticos ou documentários, que desconfiávamos se prestarem de bom grado à propaganda, o esforço de análise das práticas cinematográficas é frequentemente feita. Assim podemos citar o exemplo canônico do enorme trabalho feito por Leni Riefenstahl em *O triunfo da vontade* (*Der triumph des willens*, 1934), que ela própria explicita num filme que lhe foi consagrado pelo canal de televisão ARTE: a multiplicação das câmeras permitirá fazer destacar o carisma do líder e a ordem disciplinada da multidão. Este recurso permitirá a alternância entre os planos do *Führer* (frequentemente em *contre-plongée*) e os das massas (em *plongée*) que dá ao primeiro todo o poder sobre as reações da segunda. Já a banda sonora, sem comentário *off*, reforça os efeitos afetivos. Nesse exemplo, a direção fílmica vem voluntariamente redobrar uma encenação deliberada, destinada a impressionar as multidões, para acentuar e incrementar a manipulação. Aliás, o efeito pode ser involuntariamente crítico. Em *A l'ombre de la mosquee de Paris* (1951), um documentário francês consagrado à comunidade marroquina na capital depois da última guerra mundial, uma voz *off* insiste quanto a alegria de viver e a excelente integração de uma família filmada oferecendo chá à assistente social que veio visitá-la. Mas, nesse minúsculo apartamento, a câmera não tem o recuo necessário e coloca em evidência também o ar constrangido do chefe da família, cujas condições de vida difíceis em um espaço exíguo contradizem totalmente a voz otimista do comentador. (VERAY, 1995)

O essencial da produção é construído seguindo uma forma majoritariamente narrativa, que, tanto o documentário, quanto a ficção, empregam. O que é mostrado, o filme organiza muito rápido sob forma de narrativas, reais ou fictícias, que respondem a regras precisas. Contudo, essas regras não são uniformes: elas evoluem no tempo e se contradizem por vezes nos princípios. As formas mais tradicionais estruturam uma lógica de ação, em função de motivações sócio-psicológicas admitidas, numa temporalidade relativamente coerente apesar da importância das elipses, tornadas necessárias para fazer com que o tempo de uma história caiba no tempo de uma projeção. Certos filmes, por razões estéticas ou por vezes conceituais, atuam, ao contrário, sobre os efeitos, ditos por vezes *desnarrativos*, de ruptura no tempo e no espaço, de oposições visuais ou sonoras, de multiplicação dos pontos de vista, constituindo de fato novas formas de narração. Assim como na análise da imagem, não escapamos, portanto a aquela da estrutura da história recontada, em particular no que se refere a sua organização espaço-temporal (elipses ou

pausas descritivas, inversões ou repetições) e à questão do ponto de vista adotado, interno ou externo, abundantemente estudado pelos estudiosos das narrativas, tanto no cinema quanto na literatura. De maneira menos sistemática a análise de Elsaesser (1996) sobre os filmes referentes à Shoah se baseia, por um lado, sobre a questão que coloca seu próprio título: *Temas, posições, posições que falamos*, e sobre o tipo de implicação que o ponto de vista proposto sugere ao espectador. Esta questão é tão importante que ela incita Ferro (1993) a fundar uma classificação dos testemunhos, em particular para os filmes históricos. Ele distingue quatro posições segundo as quais o filme se localiza “do alto” (do ponto de vista dos poderosos) ou “de baixo” (do ponto de vista dos oprimidos), “do interior”, se o autor se implique abertamente, ou “do exterior”, construindo o objeto social ou político em função de um modelo. De fato, como todas as classificações, essa de Ferro tem malhas muito largas. Exige um sistema de subclassificações. Por um lado, os critérios se cruzam; um sujeito pode ser visto de cima ou de baixo, mas também do interior ou do exterior, como assinala o próprio Ferro a propósito de *Salt of the earth* (Herbert J. Biberman, 1953) que descreve a sociedade de baixo, posto que conta uma greve. Mas, ele constrói também o modelo exemplar do exterior, assinalando os diferentes aspectos entrelaçados. Pois, que trata, além disso, de problemas étnicos (Índios contra Yankees), de problemas de divisão sexual ou problemas de classe (operários contra patrões). A impressão de conjunto é freqüentemente contraditada pelo fato de que num mesmo filme são expostos diversos pontos de vista, ainda mais que o desenvolvimento da intriga é fundado sobre um conflito. No *A marsehesa* (*La marseillaise*, 1937), Jean Renoir expõe várias vezes o ponto de vista do poder e com muitas nuances para que uma parte da crítica de esquerda tenha se surpreendido e se decepcionado pelo perfil bonacheirão atribuído a Luís XVI, ou pelo comportamento inteligente de um dos aristocratas emigrados. A análise faz, muitas vezes, aparecer as contradições no interior de um mesmo filme de cujas ambigüidades podem misturar as distinções. É isto que dá sentido à querelas, críticas em torno do alcance ideológico da obra. Da Rússia bolchevique, apreciamos outro exemplo lapidar. (LAGNY, 1997) É do povo ou do poder que trata *Outubro* (*Oktyabr*, 1927), de Eisenstein? De fato, através das posições de Lênin e dos bolcheviques, o filme quer fazer entender o ponto de vista de baixo, mas as transformações da história passam pela personalização do poder de decisão; um estudo preciso do modo de representação de Lênin mostra que, por muito que ele a isto se tenha oposto, ele sucede à Kerensky ou a Kornilov, comparados a Napoleão

de granito. Podemos também pressentir a evolução autoritarista do regime bolchevique, cujos estatutos serão um pouco violados, como o do czar no começo do filme. (LAGNY, ROPARS, SORLIN, 1979)

Tudo isto pode parecer desagradavelmente tributário de uma semiologia do cinema à qual não estão acostumados os historiadores. Todavia, a defesa tradicional, com freqüentes figuras de estilo da qual não sou especialista que invocam, por exemplo, Arlette Farge (1998) ou Carlo Ginzburg (1994), não se sustentam verdadeiramente: a observação, à condição de ter um pouco de sensibilidade estética e de interesse pela evolução das técnicas, não exige uma especialização aguda colocada a decifrar um modo de expressão das formas freqüentemente codificadas e por vezes fixas, mas, mais freqüentemente ainda inventivas.

SABER INTERPRETAR

Entretanto, um historiador não pode parar por aí, numa análise “imaneante” do modo de funcionamento do texto fílmico. Por muito indispensável para compreensão do discurso do filme esse procedimento não basta para sua interpretação, nem a sua utilização no quadro de uma problemática externa ao cinema. As questões que ele se coloca tradicionalmente sobre a origem e função do documento valem evidentemente para o filme cujo próprio estatuto, aquele de objeto cultural, não contribui para simplificar-lhe a tarefa. Os problemas de contextualização são, com efeito, pelo menos de três ordens, que se entrelaçam: a idéia mais freqüente é, evidentemente, que o filme é sobredeterminado pelas condições políticas e econômicas da produção e da recepção (na verdade diferentes recepções, uma vez que o filme propiciou diversos relançamentos em datas diferentes e por vezes discordantes). Mas é evidente que são trazidas à baila tradições como um campo cinematográfico, como existem tradições literárias ou pictóricas, nas partes do campo cultural que lhes dizem respeito e onde se desenham alianças e conflitos. Enfim, não é menos claro que o cinema, por mais específico que ele se arvore e por mais autônomas que sejam por vezes suas instituições e seu funcionamento, não se desenvolve isoladamente no domínio cultural: ele retoma freqüentemente, muito freqüentemente mesmo, temas e formas vindas de outras instâncias sócio-históricas.

Fazer do cinema uma fonte histórica determina evidentemente para começar avaliar a significação do filme no seu contexto sócio-econômico e político, localizado, muito freqüentemente no quadro nacional, e, é claro datado. As estruturas de produção dos filmes têm sua história própria. Aliás, cada vez mais elas são estudadas pelos especialistas do cinema, mas, estas são largamente condicionadas pelas estruturas econômicas globais. Por outro lado, a influência, que em certa medida atribuímos ao cinema no mínimo implicou no seu enquadramento e seu controle pelo viés de censuras mais ou menos declaradas, tanto ao nível da produção, quanto ao da distribuição. Enfim, o contexto geral pode influenciar largamente a recepção dispensada aos filmes. Assim, Jean-Pierre Bertin-Maghit (ver texto publicado nesta obra) começa por estudar os constrangimentos, tanto políticos e ideológicos, quanto econômicos, sob o jugo dos quais foram produzidas e exploradas as cerca de 250 fitas do período de Vichy, cujo teor ele analisa. Análises precisas são, portanto, necessárias sobre a história dos próprios filmes no contexto histórico geral, para avaliar as significações possíveis da produção de um período, assim como para estudar as formas de representações que eles utilizam. É isto que faz Sylvie Libndeperg (1997), posto que ela estuda a imagem da Segunda Guerra Mundial no cinema francês através da gênese dos filmes que lhe fazem alusão. Ela vê assim nos diferentes estratos da sua fabricação o lugar onde se desenrolam os conflitos e as arbitragens políticas, econômicas, profissionais e pessoais que permitem melhor compreender as imagens de guerra que se fabrica na França entre 1944 e 1969.

Mas o cinema é o cinema e a memória dos filmes é também a dos próprios filmes, além daquela da sociedade na qual eles são produzidos. Com muita sutileza e nuança, Pierre Sorlin (1991) desenvolve esta perspectiva em sua obra consagrada às relações entre as sociedades européias e seus cinemas. O título do livro já sugere que existe uma relação estreita entre um grupo social e os filmes produzidos. No plano temático tanto quanto no plano formal, o cinema tem sua autonomia, a ponto de dar a impressão que os filmes escapam a sua época. Ademais o mundo do cinema está relativamente enroscado sobre si mesmo e é freqüentemente a outros filmes que os filmes se referem mais do que ao mundo real. Como exemplo, Sorlin destaca que as representações da resistência no cinema europeu funcionam mais sobre as referências de filme a filme que sobre aquelas das realidades (ou do que sobre a historiografia da resistência). A Inglaterra propôs as primeiras imagens dessa resistência no momento mesmo onde a ação começa, com *A missão secreta*

(*Secret Mission*, Harold French, 1942) e, apesar de algumas modificações nos filmes continentais, essas imagens vão servir de matriz para os filmes do pós-guerra. Assim, bom número de cenas foram rodadas em “cenário real” em 1942 e mais tarde reter-se-á sua presença, como signo de autenticidade, sob forma de interpolação de fitas de jornais noticiários antigos no meio das reconstituições. Daí a tendência de filmar em preto e branco, mesmo depois dos anos 1960, as pessoas que tenham participado na resistência ou a atores não profissionais ao invés de atores conhecidos que dariam demasiadamente impressão de se estar diante de uma obra de ficção. Evidentemente, são as referências hollywoodianas que vem mais freqüentemente se interpor entre o “mundo tal como é” e a memória que o cinema constrói dele. É uma grande dificuldade para o historiador capturar essa migração das imagens. Não apenas é preciso fazê-lo, como é necessário um bom conhecimento do cinema, para realizar uma análise filológica, mas também muita sensibilidade para com os ecos culturais que ressoam no cinema.

Todos os esforços para se definir o cinema como uma arte específica, tem que compreender que ele funciona num contexto cultural. De uma só vez tal contexto é preciso, local, datado, nacional e enraizado em tradições longínquas freqüentemente sugeridas por referências por vezes vagas. Ligam-se a literatura, antes de tudo, por causa da importância, sempre muito grande, que as adaptações de romances ou de peças de teatro adquirem e que têm evidentemente suscitado numerosos estudos sobre a adaptação ou a reescrita. Mas a relação da imagem com as artes (pintura, escultura ou arquitetura) como com a música têm implicado em análises iconológicas notadamente a propósito de filmes com qualidades plásticas e estéticas marcantes, como as de Lang ou Visconti. Assim seria necessário localizar essas imagens - hieróglifo, imagens-palimpsesto ou imagem-memorial como aquelas que Noël Nel (1997) retoma em seu trabalho de reflexão sobre “traços de memória e criação no cinema”. O cinema permaneceu por muito tempo (e continua em parte) um divertimento popular e tem afinidades muito fortes com outras formas de espetáculos deste gênero, em particular com o *music-hall*. Mas, o circo também exerceu sua influência, assim como mais tarde o rádio e, nos nossos dias, a televisão. Um filme francês de sucesso como *Papa, maman, la bonne et moi*, de Jean-Paul le Chamois, triunfou em 1954 a ponto de seu título (que é também o de uma canção) servir de reclame para um grande magazine (*Papai, mamãe, a empregada e eu, vamos todos*) enquanto que um de seus planos mais engraçados (cada prato sobre a mesa tem uma etiqueta com seu preço) serve de ilustra-

ção ao jornal cotidiano comunista *L'Humanité* para um artigo sobre a carestia da vida! De fato, o filme retoma de modo bastante desajeitado os monólogos do comico Robert Lamoreux, articulado por uma vaga intriga. Tais monólogos triunfam no rádio depois do sucesso obtido no teatro. O filme deve, portanto, ser tratado no contexto das suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas, nas quais se entrelaçam elementos fragmentários. Tais estudos se desenvolveram na Europa do Norte e nos Estados Unidos, com obras como as de William Urrichio e Roberta E. Pearson (1993), que mostram como se constroem as representações fílmicas a partir de toda sorte de textos e imagens com as quais os espectadores de uma época podem estar mais ou menos familiarizados. Foi a partir do último decênio que se desenvolveu uma história do cinema cuja perspectiva foi a “cultural”, tomando em conta as dimensões intertextuais e institucionais. Uma história assim concebida pode ajudar aos historiadores na avaliação dos complexos significados dos filmes que tais profissionais tomam como documento.

A complexidade do emprego deste tipo de fontes tem diversas razões. São razões formais ligadas a seu modo de expressão ou razões funcionais, que atendem a seu uso cultural. É, portanto, claro que nos domínios arquivísticos, filológicos e analíticos, ou bem o historiador se torna um especialista de cinema, ou bem colabora estreitamente com os historiadores do cinema e os teóricos do filme. Não há ruptura absoluta entre estes especialistas e a história que se pode fazer com o cinema. À dificuldade de pesquisa e de análise vem se somar ainda a da redação, em particular pelo uso de citações que são essenciais ao historiador que se envolve, por sua vez, a problemas jurídicos, financeiros e técnicos, bem conhecidos de todos os especialistas do cinema. Sobre este último ponto, a história permanece majoritariamente no domínio da escrita, mas o uso da imagem animada corre o risco de direcioná-la mais e mais em direção às novas tecnologias, conseqüentemente à colaboração com os cineastas, com os videastas, ou ainda com os pioneiros da multimídia, como Chris Marker. Explicam-se ainda, para além dos problemas epistemológicos, as reticências freqüentemente forçadas que limitam o emprego destas fontes, todavia excitantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AASMAN, Susan. Le film de famille comme document historique. In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- ADORNO, Theodor W. La télévision et les patterns de la culture de masse. In : *Réseaux*, n°44-45, CNET, 1990.
- AGUILAR, Arturo Lozano. *La memoria de los campos, El cine e los campos de concentración nazis*, Banda Aparte Imágenes 4, Valencia, Ediciones della Mirada, 1999.
- ALDGATE, Antony. *Cinema and History : British Newsreels and the Spanish Civil War*. London, Scholar Press, 1979.
- ARGENTIERI, Mario. *Schermi di guerra, cinema italiano, 1939-45*. Roma, Bulzoni, 1995
- _____. *Cinema, storia, resistenza, Istituto storico della resistenza*. Roma, Franco Angeli, 1987
- BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BURCH, Noël. SELIER, Geneviève. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1996*. Paris, Nathan Université, 1996.
- CARON, Estelle. IONASCU, Michel. RICHOUX, Marion. Le cheminot, le mineur et le paysan. In : ODIN, Roger (org.) *L'Âge d'or du documentaire : Europe années cinquante*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Au bord de la Falaise, l'Histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris, Albin Michel, 1998.
- COSTA, Antonio. Storia del cinema/storia. In : MIRO GORI, Gianfranco. *La storia al cinema, Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Roma, Bulzoni, 1994, p. 445-460.
- DAVIS, Natalie Zemon. *The return of Martin Guerre*. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1983.
- DELAGE, Christian. *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du III^e Reich*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.
- _____. *Chaplin : la grande histoire*. Paris, J.-M. Place, 1998.
- DURGNAT, Raymond. *A Mirror for England, British Movies from Austerity to Affluence*. London, 1970.
- ELLWOOD, David. W. BRUNETTA, Gian Piero. *Hollywood in Europa : Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*. Firenze, La Casa Usher, 1991.

- ELLWOOD, David. W. (org.) *The movies as history : visions of the twentieth century*. Gloucester, Sutton, 2000.
- ELSAESSER, Thomas. Subject, positions, speaking positions, from *Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List*. In: SOBCHACK, Viviane. (org). *The Persistence of History*. New York, London, Routledge, 1996, p. 145-183.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. L'effet "film de famille". In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- FARGE, Arlette. Écriture historique, écriture cinématographique. In : BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998, p.111-125.
- FERRO, Marc. Le film: une contre-analyse de la société. In : *Faire de l'Histoire*, t. III, *Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 315-341.
- _____. *Cinema e história*. Paris, Gallimard, Folio, 1993.
- FIELDING, Raymond. *The American Newsreel*. University of Oklahoma Press, 1972
- GINZBURG, Carlo. Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Leggere il film, scrivere la storia. In : MIRO GORI, Gianfranco. *La storia al cinema, Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Roma, Bulzoni, 1994.
- GUBERN, Roman. *1936-1939, La guerra d'España en la pantalla*. Madrid, 1986
- IACCIO, Pasquale. *Cinema e storia, : percorsi, immagini, testimonianze*. Napoli, Liguori, 2000.
- ISNENGUI, Mario. L'image cinématographique della Grande Guerra. *Rivista du storia contemporanea*, n° 3, 1978.
- JOST, François. Le feint du monde. *Réseaux* n° 74-75, novembre 1995.
- _____. Au nom du réel. *De Bœck*, 2001.
- KAES, Anton. *From Hilter to Heimat, The Return of History as Film*. Harvard University Press, 1989.
- KALIFA, Dominique. "L'historien et l'atome social". *L'Envers de l'histoire, Critique*, janvier-février, 2000, p. 31-40.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris, Flammarion, 1987.
- LAGNY, Michèle. ROPARS, Marie-Claire. SORLIN, Pierre. *La révolution figurée*. Albatros, 1979.
- LAGNY, Michèle. ROPARS, Marie-Claire. SORLIN, Pierre. *Générique des années Trente*. Paris, PUV, 1986.
- _____. "Le film et le temps braudélien". *Cinémas, Journal of film studies*, Montréal, Québec, automne 1994, p. 16-39.

- _____. “Sémio-histoire : le temps d’un regard sur les troubles du temps”. *Kodikas, Ars Semiotica*, Tübingen, 1994a, p. 37-45.
- _____. Kino für historiker. *ÖZG, (Osterreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften)*, 8, Jg. Heft 4/1997, p. 457-483.
- _____. Le “genre historique”. In: QUARESIMA, Leonardo. *La nascita dei generi cinematografici*. Università degli Studi di Udine, Forum Udine, 1999, p. 329-352.
- LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988.
- LEBLANC, Gérard. *Quand l’entreprise fait son cinéma*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1983.
- _____. *Scénarios du réel*. Paris, L’Harmattan, 1997.
- LINDEPERG, Sylvie. *Les écrans de l’ombre, La seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. Paris, CNRS Éditions, 1997.
- _____. *Clio de 5 à 7. Les Actualités filmées de la Libération : archives du futur*. Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 155-211.
- LÜSEBRINK, Hans Jürgen. “La micro-histoire à l’allemande”. *L’Envers de l’histoire, Critique*, janvier-février 2000, p. 74-83.
- MARWICK, A. Archive film as source material. In: *War and Society course*. Milton Keynes, 1973.
- MIRO GORI, Gianfranco. *Passato ridotto. Gi anni di dibattito su cinema e storia*. Firenze, Casa Usher, 1982.
- _____. *La storia al cinema, Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Roma, Bulzoni, 1994.
- MURA, Antonio. *Film storia e storiografia*. Roma, Edizioni della Quercia, 1967.
- NEL, Noël. Mémoire d’images. *Champs visuels* n°4, février 1997, p. 92-100.
- NOIRIEL, Gérard. *Sur la “crise” de l’Histoire*. Paris, Belin, 1996.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. RICCI, Steven. *Hollywood and Europe, economics, culture, national identity, 1945-1995*. London, BFI, 1998.
- ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- _____. Le film de famille dans l’institution familiale. In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995a.
- ORTOLEVA, Peppino. *Cinema e storia. Scene del passato*. Torino, Loescher, 1991.
- _____. Testimone infallibile, macchina dei sogni : il film e il programma televisivo come fonte storica.
- POMIAN, Krzysztof. *Sur l’Histoire*. Paris, Gallimard, 1999.

- PROST, Antoine. Les questions de l'historien. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris, Seuil 1996, p. 79-100.
- RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In : BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998.
- REVEL, Jacques. *Jeux d'échelle, La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Seuil/Gallimard, 1996.
- _____. Un exercice de désorientation : *Blow up*. In : BAECQUE, Antoine. DELAGE, Christian. (org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris, Éditions Complexe, 1998, p. 99-110.
- RICOEUR, Paul. *Mémoire, Histoire, Oubli*. Paris, Seuil, 2000.
- ROLLINS, Peter C. O'CONNOR, John. (org.). *Hollywood's World War I*. Popular Press, 1997.
- ROLLINS, Peter C. (org.) *Hollywood as Historian, American Film in a cultural context*, The University Press of Kentucky, 1998.
- ROSEN, Philip. *Change mummified : Cinema, Historicity, Theory*. University of Minnesota Press, 2000.
- ROSENSTONE, Robert A. Film historique/vérité historique. *Vingtième siècle, revue d'histoire, Cinéma, le temps de l'histoire*, n° 146, juin-avril 1995, Presses de Sciences Po, p. 162-175.
- ROUSSO, Henri. *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Paris, Seuil, Points Histoire, 1990.
- RUOF, Jeffrey. 1927 : Ciné Kodak modèle B et voiture Ford modèle T. In : ODIN, Roger. *Le film de famille, usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.
- SADOUL, Georges. Photographie et cinématographie. Moyens récents de diffusion, témoignages enregistrés. In : *l'Histoire et ses méthodes*. Paris, NRF, Pléiade, 1961.
- SCHMIDT, Georg. *Die Figuren des Kaleidoscops : Uber geschichte(n) im Film*. Salzburg, Wolfgang Neugebauer Verlag, 1983.
- SKLAR, Robert. *Movie-Made America : A Cultural History of American Movies*. Ramdon House, 1975.
- SKLAR, Robert. MUSSER, Charles. *Resisting images. Essays on Cinema and History (Critical perspectives on past series)*. Temple University Press, 1990.
- SMITH, Paul. *The Historian and the film*. London and New York, Cambridge, 1976.
- SOBCHACK, Viviane. (org). *The Persistence of History*. New York, London, Routledge, 1996.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier-Montaigne , 1977.
- _____. *European Cinemas, European Societies*. London & New York, Routledge, 1991.
- _____. *L'immagine e l'evento, l'uso storico delle fonti audiovisive*. Torino, Paravia Scriptorium, 1999.

_____. *La Settimana Incom. Cinegiornali e informazioni negli anni Cinquanta*. Torino, Lindau, 2001.

TAYLOR, Richard. *Film Propaganda, Soviet Russia and Nazi Germany*. London and New York, Cambridge, 1979

URRICHIO, William. PEARSON, Roberta E. *Reframing Culture, The case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton University Press, 1993.

USAÏ, Paolo Cherchi. *Una passione infiammabile, Guida allo studio del cinema muto*. Torino, UTET Libreria, 1991.

VERAY, Laurent. *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. Paris, SIRPA/AFRHC, 1995.

VERNET, Marc. Splendeur et misère du secret, ou comment voir des images à travers le papier. *Cinémathèque* n°4, 1993, p. 94-103.

NARRATIVAS HISTÓRICAS E CINEMATOGRAFICAS

Cristiane Nova

Universidade Federal de Pernambuco

A questão da narrativa tem ocupado muitos estudiosos. Ao abordar a questão aqui se procura as especificidades das narrativas históricas, das cinematográficas e suas semelhanças. O teórico - e epistemólogo, Paul Ricoeur advoga nos três volumes de *Tempo e narrativa* (1994), que a escrita da história teria sempre a estrutura discursiva do *relato* (discurso seqüencial em que os acontecimentos se integram numa *trama*, em torno de uma sucessão temporal), dado que os acontecimentos históricos, pela sua natureza, acabariam por impor uma estrutura narrativa (e isso distinguiria a história das demais ciências humanas). Sustenta a tese de que a narratividade, na qual se encontram inseridas tanto a historiografia quanto a ficção e o mito, é a forma de expressão da própria historicidade. Sua hipótese de base é que “existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”. (RICOEUR, 1994, p. 85)

Para fundamentar sua hipótese, Ricoeur vai buscar, na tradição filosófica, reflexões sobre dois tipos de tempo, o *cósmico*, objeto da física e de pensadores como Aristóteles e Kant e o *vivido*, íntimo, definido inicialmente por Agostinho e Husserl. Para os primeiros, o tempo é concebido como “movimento de um corpo”. Para os segundos, como “distensão da alma”. Tais tempos, pela sua própria natureza abstrata, seriam intangíveis. Corresponderiam ao que Ricoeur chama de *tempo pré-figurado*. Um tempo onde tudo está acontecendo. Múltiplas histórias ocorreriam de modo concomitante, ao mesmo tempo, emaranhadas num amplo tecido de vidas imbricadas sem uma lógica que as articule e lhes dê sentido. Defende a existência de um terceiro tempo, produzido nas intercessões dos dois primeiros, que seria o tempo construído

pelos processos da narrativa. Um tempo humano por excelência, visto ser o único acessível através da linguagem. Sua função é dar significado aos acontecimentos, retirá-los do caos absoluto em que se desdobram. Assim, o tempo pré-figurado só pode ser apreendido a partir da sua configuração, sob a forma de uma história narrada. E eis como “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”. O que está em jogo, portanto, é o poder da narrativa de desvendar o mundo, pois, ao “tomar a narrativa como guardiã do tempo... não haveria tempo pensado que não fosse narrado” (DOSSE, 2001, p. 70). Ricoeur denomina essa racionalização que o homem faz do seu tempo de “inteligência narrativa”. Essas narrativas, estabelecendo um tipo específico e recortado de organização do mundo, seriam todas, independentemente de serem puras fantasias ou baseadas em acontecimentos “reais”, recriações humanas. Assim, evidencia-se a ambição epistemológica de sua investida ao defender que toda narrativa é uma reconstrução do nosso “ser-no-tempo”, retomando algumas reflexões sobre a temporalidade em Heidegger.

Dentre as diversas vias narrativas, Ricoeur identifica e classifica algumas que se tornaram importantes ao longo da história humana, dentre as quais destaca o mito (racionalizado pela primeira vez na *Poética* de Aristóteles), a ficção narrativa e a produção historiográfica, todas elas tendo na intriga sua estrutura de base. A primeira teria sido característica de uma fase na qual a distinção entre o “real” e o “imaginário” ainda não era fundamental para a vida social. As duas outras surgiram com a necessidade de racionalizar os processos humanos a partir da definição de um suposto saber verdadeiro que se contraporía às fantasias produzidas por nossas mentes. Ricoeur tenta demonstrar como esse processo de racionalização acabou impondo uma cisão quase absoluta entre ficção e história, impedindo que a produção científica pudesse se desenvolver plenamente. Na contramão dessa tendência, ele vai buscar refletir sobre elos entre essas narrativas, assim como sobre as mediações destas com o “real” (o tempo pré-configurado). Dentro dessa perspectiva, ele defende que o tempo configurado não se contrapõe ao tempo pré-configurado, mas o humaniza, na medida em que o que é narrado é sempre a vida. “Narrar, seguir, compreender histórias é só a *continuação* dessas histórias não ditas”. (RICOEUR, 1994, p. 115). Investigando as relações existentes entre o discurso narrativo e as noções de temporalidade, Ricoeur conclui que a chave de todo relato é sua *trama* ou *intriga* - a mediação entre os aconteci-

mentos e certas experiências humanas universais da temporalidade, ou seja, aquilo que confere aos acontecimentos sentido e inteligibilidade: “vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado pelo qual re-configuramos nossa experiência temporal confusa” (RICOEUR, 1994, p. 12).

Levanta assim as principais características das narrativas ficcionais e historiográficas para, então, estabelecer paralelos entre as mesmas. Ao estudar a configuração do tempo na narrativa de ficção, realiza uma análise da intriga no mito e sua superação pelas *novas* formas ficcionais. Observa as contribuições da semiótica e da narratologia para a compreensão dessas narrativas estudando a experiência temporal de três obras literárias: *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, explorando a forma como essas obras, ao abordar diretamente a questão temporal, trabalham com níveis distintos de temporalidade, assim como sua relação com a morte e a eternidade. Para o autor, seriam às obras de ficção que *devemos*, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Pois a poesia, por seu *mithos*, teria o poder de *re-descrever* o mundo. Essas obras analisadas comprovariam que a arte narrativa pode funcionar como a máxima expressão da interpretação do *vivido*, imortalizando o tempo fugidio, ultrapassando o conflito entre tempo e eternidade. Mas, do ponto de vista do historiador, o que mais interessa é o fato de que Ricoeur atribui às narrativas historiográficas a mesma estrutura das ficcionais, sendo que, nas primeiras, a configuração do tempo seria realizada através de conectores específicos, tais como o calendário, a noção de geração, o conceito de vestígio. Mas história e ficção compartilhariam da mesma base, embora não sejam idênticas. O que as diferenciaria, muito mais do que sua topologia, seria o fato de que a historiografia pretende ser, sobretudo, um discurso sobre a verdade, um discurso que representa algo que realmente existiu. Fala-se, portanto, de uma espécie de “contrato de verdade” que une o historiador a seu objeto, desde os mais remotos tempos da historiografia, e que fornece certa credibilidade ao discurso que este constrói. E que, como apontado pelo próprio Ricoeur, não se coloca como oposto nem contraditório com a perspectiva que aborda a história como prática discursiva. Ao abordar o discurso, portanto, Ricoeur não elimina o referente, remetendo-se, sempre, também ao que está fora do texto, à exterioridade da sua referência.

Sua análise da história está, pois assentada “sob o signo da representação”, sublinhando ao mesmo tempo o duplo estatuto de realidade e ficção das narrativas históricas. Estaríamos diante, como afirma o historiador François

Dosse (2001), de uma abordagem “criacionista” da história, cujo eixo seria exatamente o questionamento da distância instituída pela maioria das tradições historiográficas entre um passado morto e um historiador encarregado de objetivá-lo. A história, assim, seria concebida enquanto recriação e o historiador estaria na função de mediador entre o “real” - para sempre inacessível diretamente e os discursos produzidos sobre o mesmo, sempre em transformação. O passado, assim, coloca-se como entidade virtual sempre aberta para as atualizações do presente. Ele, o passado se torna presente e acessível apenas pela memória narrada. Nessa linha de pensamento, podemos também aludir as reflexões que se ocupam da arte, de uma forma mais ampla, e da história, a partir de enfoques “criacionistas”. Para Lúcia Santaella, trata-se de “um giro copernicano” no fazer da historiografia da arte, na medida em que

El pasado puede ser revivido bajo la perspectiva de un criterio estético-creativo. Si no se puede negar que el tiempo es irreversible del pasado, *fait-accomplit*, no se puede tampoco negar que el presente vivo de la creación tiene el poder de subvertir el orden a través del cual el pasado fue embalsamado. Cada presente obliga a un reencuentro diferente con el pasado. La creación que late con vida en el presente atrae a la superficie de la historia capas sumergidas del pasado, produciendo reversiones en el orden constituido hasta entonces. (SANTAELLA, 1994)

Santaella constata que “existe muito mais arte na história do que sonham nossas vãs desconfianças”, e aponta para o fato de que essas considerações acabam gerando a necessidade de um “contínuo questionamento das múltiplas dimensões do tempo”, contribuindo, dessa forma, para uma abertura nas perspectivas historiográficas, que a aproxima das reflexões de Ricoeur. Para este, no entanto, as narrativas historiográficas permaneceram, durante muito tempo, encerradas num modelo de relato (tido como único) extremamente limitado. Ancoravam-se numa história factual de grandes personagens, e, sobretudo, de temporalidade única, linear. Apenas no século XX, estas despertaram para outras possibilidades temporais, num processo para o qual foram importantes as contribuições, tanto da historiografia francesa quanto da filosofia analítica inglesa e das correntes “narrativistas”. Assim, a historiografia estaria livre para configurar o tempo através de perspectivas tão ricas quanto as já experimentadas pela literatura, sem, todavia, negar sua especificidade, sem se igualar à ficção, como defendem alguns historiadores

mais radicais e relativistas que Ricoeur, a exemplo de Hayden White. É interessante aqui também evocar as idéias do filósofo Walter Benjamin, que em alguns pontos aproximam-se das de Ricoeur. Para Benjamin (1986), a experiência é também partilhada através da narrativa. Dessa forma, no ensaio *O narrador*, Benjamin defende que a base de qualquer narrativa, ficcional ou não, é a própria vivência, sendo a “arte de narrar” encarada como a “faculdade de trocar experiências”.

Mas ele, diferentemente de Ricoeur, identifica esse compartilhamento com as narrativas orais que, preservando o contexto da comunicação, permitiria uma relação muito mais dinâmica, viva e aberta entre o narrador e o ouvinte. Isso faz com que ele, ao analisar a transformação histórico-social do Ocidente, pontue a existência de uma ruptura no processo de narrativas dessas experiências, que viriam progressivamente se extinguindo, à medida que a escrita se difundia, que o mundo se urbanizava e se acelerava. Estaria se perdendo, aos poucos, a relação entre vida e morte, entre tempo e eternidade, em função de uma incessante busca do novo, do efêmero, que os poemas de Baudelaire apontariam com lucidez. As palavras finais de *O narrador* tentam sintetizar poeticamente esse processo:

o tédio é o pássaro de sonho que choca o ovo da experiência. O restolhar nas folhagens afugenta-o. Os seus ninhos - aquelas atividades intimamente ligadas ao tédio - já desapareceram nas cidades, na província desmoronam-se também. Deste modo se perde o dom de escutar, e se vai extinguindo a comunidade dos que escutam. Contar histórias é sempre a arte de contá-las de novo, que se vai perdendo quando as histórias já não são retidas (BENJAMIN, 1986, p. 102).

É uma alusão de uma problemática central para Benjamin, não apenas no que diz respeito a sua teorização literária, como também a sua reflexão sobre a história: a separação do narrador da palavra tecida na experiência comum e o conseqüente enfraquecimento da própria experiência e, assim, o empobrecimento das histórias. Todavia, a reflexão de Benjamin, apesar de um tom um pouco nostálgico, não defende um suposto retorno às narrativas orais (o que ele mesmo considera impossível), mas um resgate da contextualização do discurso narrativo. Assim, é a partir do reconhecimento dessa impossibilidade de narrar, característica de nossos tempos, que Benjamin vai defender a necessidade política e ética de rememoração do passado e, portanto, de uma ampliação da expe-

riência do tempo. A volta ao passado surge assim como protesto contra a barbárie e como uma espécie de iluminação sobre o presente.

É dentro dessa proposta que Benjamin iria desenvolver tanto uma reflexão sobre a literatura, a partir da análise da obra de autores como Proust, Kafka e Baudelaire, como um pensamento sobre a história. Não é por acaso, então, que encontramos muitas semelhanças em sua defesa do poder criador da memória (mesmo que involuntária), como fonte e estímulo da experiência, numa obra como *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Proust, e na idéia de uma história construída a partir de ruínas. Para Benjamin, a obra de Proust não representaria apenas um canto da memória e do passado reencontrados, mas a afirmação do desejo de conservar o passado do esquecimento, através das recordações que fazem respirar os homens, os mundos perdidos, dando-lhes nova figura e revivendo-os a partir de outro lugar. Isso é visto na própria vida do personagem principal do filme *Le temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999), onde suas imagens fantasiosas de um passado vão se transfigurando numa realidade muitas vezes decepcionante, com a conseqüente descoberta de que é através da arte, do próprio processo de narrar, recompondo a dispersão do sentido e do tempo, que nos aproximamos do eterno. Dessa forma, como mais tarde iria apontar Deleuze, *Em busca do tempo perdido* se transforma numa história de uma aprendizagem, do deciframento dos signos e de uma consecutiva desilusão...

Dessa forma, a concepção da história, defendida por Benjamin, não estaria distante da perspectiva lida em Proust. Assim como o passado do personagem proustiano, a história também não pode ser revivida, a não ser pela mediação da memória, que faria o passado esquecido ou recalcado surgir de novo, mas com uma perspectiva mole no presente. A rememoração do passado, desse modo, não implicaria numa restauração objetiva do que passou (como queria a historiografia tradicional), mas numa re-figuração desse passado e ainda uma transformação do presente que, a partir do passado reencontrado, acaba modificando-se. O passado, dessa forma, se apresenta sempre num estado de inacabamento que o abre a possibilidades futuras. Obviamente que uma proposta dessa natureza passa também por uma recusa da ideologia de progresso, da linearidade do tempo e da causalidade mecanicista, defendidas pela historiografia tradicional. Assim, a busca é no sentido de resgatar o passado da sua insuficiência, colocando-o fora do tempo linear, visto que o passado nunca pode retornar, só se revelando através da memória no próprio presente. E, dessa forma “o passado é salvo no presente porque nele

o escritor descobre os rastros de um futuro que a criança pressentia sem conhecê-lo”. (GAGNEBIN, 1994, p. 98)

É dessa maneira que Benjamin propõe um princípio construtivo da história. E, para ele, esta é sempre construída a partir do ponto de vista do presente, a partir de ruínas, restos do que o passado poderia ter sido. Nesse sentido, o historiador é o criador do discurso histórico, aproximando-se do poeta.

As idéias de Benjamin, portanto, mesmo tendo sido escritas há quase um século estão em consonância direta com as reflexões contemporâneas acerca das narrativas da história, colocando o processo de “narrativização” num lugar central da comunicação humana e questionando as fronteiras entre ficção e realidade nas diversas possibilidades discursivas. Fugindo, tanto de uma visão tradicional da história quanto de um relativismo niilista, Benjamin nos propõe uma alternativa interessante para se pensar o lugar da historiografia hoje, assim como das demais narrativas que se ocupam da relação passado – presente - futuro.

Localizamos também em outras reflexões mais contemporâneas, em outras regiões da Europa, alguns outros autores que também fazem uma abordagem da história enquanto discurso: Hans Medick (*antropologia histórica interpretativa*) e Lüdke (*história do cotidiano*), na Alemanha; e Carlo Ginzburg (*micro-história*), na Itália. Mas o principal centro (ao menos numérico) dessa *démarche* é, sem dúvida, os Estados Unidos. Dentro da linha, uma das principais correntes historiográficas norte-americanas intitulou-se, não por acaso, *linguistic turn* (expressão de autoria de Gustav Berman). Trata-se de movimento heterogêneo que engloba, a rigor, quase todos os trabalhos recentes, em torno da história, que concedem uma importância decisiva para as questões da linguagem e do discurso. Criticando incisivamente a *antiga história social* que ingenuamente acreditava na existência de um *real* fora do *discurso*, e inspirados nos trabalhos de Clifford Geertz, autores como Baker, M. Jay, Dominick La Capra, Poster, Louis Mink, W. B. Gallie e Hans Kellner, dentre uma infinidade de outros, defendem que o discurso histórico não faz nenhuma referência a uma realidade que se encontre fora do *texto*. Nesse sentido, as formas da Linguagem humana seriam as únicas definidoras da *realidade*. Dentro de uma linha um pouco distinta, tem-se também a obra do filósofo *pragmatista* Richard Rorty que defende que todo problema filosófico se resume a um problema de linguagem (herança do pensamento de Wittgenstein) e que toda epistemologia está impregnada de interesses práticos, não existindo nelas, portanto, nenhum valor ontológico. Há ainda uma série de outras pequenas variações

desses movimentos. Pode-se citar, dentre outros, a *histografia feminista desconstrucionista*, com trabalhos como os da historiadora Joan Scott, a *ciência histórica sociocultural*, cujo maior representante é Christopher Lloyd, ou ainda, a *nova história cultural*, da qual fazem parte autores como Robert Darnton, Lynn Hunt, Gabrielle Spiegel, etc. Todas essas correntes defendem que a *escrita da história* é um *discurso* e que o passado só pode ser compreendido a partir das mediações que se operam a partir do *mundo das representações*.

Essas novas abordagens do estatuto da história, enquanto disciplina do conhecimento e da escrita da história ou enquanto discurso, acabam reintroduzindo na historiografia, sob outras roupagens, as eternas disputas filosóficas que vêm sendo travadas desde os escritos de Platão: objetividade x subjetividade, discurso x experiência, realidade x representação. Mas esse processo, longe de representar apenas o prolongamento de uma discussão estéril, tem o mérito de - pela primeira vez depois da *elevação da história* ao estatuto das *ciências*, no século XIX, no interior da própria historiografia, estabelecer uma série de questões epistemológicas que são - independentemente das respostas que a elas vão ser dadas, de extrema importância para a compreensão da história, da arte e do ofício do historiador e do artista, como: qual a natureza do discurso histórico e de outros tipos de discursos que se reportam ao passado? Quais as relações existentes entre os diversos tipos de discurso que se reportam ao passado (histórico, mitológico, ficcional etc.)? Qual a relação existente entre o discurso histórico e seus referentes? Existe uma *história* fora do *discurso* histórico? Como se estabelecem as categorias de verdade, ficção e verossimilhança dentro dos diferentes discursos sobre o passado?

A importância transcendente das respostas a estas questões ultrapassam a relação estrita entre a historiografia e os processos históricos reais. A partir dessas discussões se iniciaram muitas das reflexões que recentemente começaram a abordar os audiovisuais como modalidades do discurso histórico.

NARRATIVAS HISTÓRICAS E NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

As reflexões sobre a escrita da história, resumidas acima, dão início, ainda, a perspectivas que buscam relacionar as narrativas históricas com as cinematográficas. Boa parte desses trabalhos também se originam dos Estados Unidos. Dentre os principais nomes de teóricos que se ocupam dessa

problemática, podemos destacar os de Anton Kaes, Barbara Abrash, Daniel Walkowits, David Herling, Janet Sternberg, K. R. M. Short, Leslie Fishbein, Martin Jackson, Natalie Zamon Davis, Phil Rosen, R. J. Raack, Robert Brent Toplin, Robert Rosenstone, Shawn Rosenheim, Sumiko Higashi e Vivian Shobchack. Partindo de uma visão geral da história, enquanto *discurso*, a maior parte desses autores defende que os audiovisuais são também formas discursivas capazes de representar o passado. Suas pesquisas caminham em algumas direções: valorizar academicamente os discursos históricos áudios-imagéticos (incluindo o cinema, o vídeo e mais recentemente as imagens digitais); estudar as características dos discursos históricos audiovisuais e suas semelhanças e diferenças em relação a outros tipos de discursos históricos (historiografia escrita, Literatura, mito, memória, história oral etc.); explorar as potencialidades introduzidas pelos discursos históricos áudios-imagéticos para a *escrita da história* e para os historiadores acadêmicos; refletir sobre a relação existente entre as representações históricas audiovisuais e a historiografia escrita; teorizar sobre as possibilidades dos historiadores de exporem seus conhecimentos através de dispositivos audiovisuais; investigar os componentes das narrativas históricas áudio-imagético; refletir sobre a questão do referencial e sobre o estatuto da ficção nos audiovisuais históricos; ou seja, sobre os tipos de *realidade histórica* representados em um audiovisual; analisar filmes ou conjunto de filmes como discursos históricos autônomos em relação à historiografia escrita; questionar os critérios de avaliação dos discursos históricos áudio-imagéticos.

Esses autores defendem geralmente a idéia de que o cinema e o vídeo constituem-se (assim como a escrita e a oralidade) formas válidas e necessárias para se *representar* o passado, mas buscando, ao mesmo tempo, refletir sobre suas peculiaridades. Rosenstone e Raack, por exemplo, advogam que, assim como a escrita é mais adaptada a expressar melhor determinados elementos e aspectos da história, a exemplo das descrições, das elaborações teóricas, das narrações cronológicas, a audiovisual expressa melhor questões como a emoção, os dramas cotidianos, os costumes, o caráter processual e plurissignificativo da história. Para Raack, a escrita convencional seria tão linear e limitada que seria incapaz de mostrar o complexo e multidimensional mundo dos seres humanos. Só os filmes, capazes de mostrar imagens e sons, de acelerar e reduzir o tempo e de criar elipses, poderiam aproximar as pessoas da vida *real*, da experiência cotidiana das idéias, palavras, preocupações, distrações, ilusões, motivações conscientes, inconscientes e emocionais.

Rosenstone, por seu lado, acentua a importância dos filmes apresentarem a história num ritmo processual que lhe é próprio:

as películas mostram a história como um processo. O mundo audiovisual une elementos que a história escrita separa. Em geral, a história escrita não consegue proporcionar uma visão integral, mas fracionária. É necessário que o leitor faça um esforço para reconstruir as partes. No audiovisual, todos os aspectos do processo estão interligados, imbricados. (ROSENSTONE, 1997, p. 53)

Esses autores defendem também a necessidade dos filmes inventarem grande parte dos elementos que compõem sua *diegese*, sem, no entanto serem *a - históricos*. Rosenstone acredita que isso se deva à “necessidade que a câmara tem de filmar o concreto ou de criar uma seqüência coerente e contínua que sempre implicará grande doses de invenção nos *filmes históricos*”. (ROSENSTONE, 1997, p. 57).

Assim, continua ele: “a invenção é inevitável para manter a intensidade do relato e simplificar a complexidade de uma estrutura dramática que se encaixe nos limites do tempo fílmico. Estes incluem os mecanismos narrativos tais como a condensação, a alteração de fatos e a metáfora. (ROSENSTONE, 1997, p. 58)

Para o autor, isso não significa que a *verdade* histórica deixaria de existir nos filmes, mas que, neles, seu lugar estaria deslocado: ao invés de estar localizada na “exatidão” dos fatos, ela estaria na sua argumentação global. Afirma-se ainda que a própria natureza dos meios audiovisuais acaba por levar a uma redefinição e ampliação do conceito e da idéia de história, questionando “verdades” até então tidas como absolutas. O audiovisual ainda traria elementos discursivos, novas formas de se pesquisar e construir a história que a historiografia tradicional desconheceria completamente, colocando em evidência as limitações desta forma de se *escrever* a história. Por outro lado, aceitar a idéia de que a ficção possui uma função chave na investigação e na reconstrução da história (no caso dos filmes), seria redefinir uma série de questões fundamentais para a teoria da história, mexendo com conceitos como o de “verdade” e “objetividade” ou com o fetichismo do documento escrito e de “evidências” empíricas. Assim, ainda afirma o autor que os filmes e os vídeos seriam “mais do que veículos de informação úteis para elaborar conclusões. São novas vias para ver o passado. Novos caminhos para enfrentar os materiais do passado, para interrogar o passado a partir do e para o presente. Suas implicações são difíceis de estabelecer.” (ROSENSTONE, 1997, p. 175)

Ao se reivindicar de uma *corrente historiográfica pós-modernista* – cujos exemplos de investigação prática e de textos escritos seriam bastante escassos, limitando-se a alguns títulos como *O queijo e os vermes* (1976) de Carlo Ginzburg, *O retorno de Martin Guerre* (1982), de Natalie Davis e *Montaillou* (1975), de Emmanuel Le Roy Ladurie, a maior parte desses autores acaba por visualizar dois grandes tipos de discursos históricos audiovisuais: o *tradicional* e o *pós-moderno*. Os primeiros seriam aqueles mais ligados à estética hollywoodiana que, em muitos pontos, se assemelhariam, apesar de suas diferenças formais, à historiografia tradicional, na medida em que apresentariam o passado com uma roupagem *ultra-realista*, tomando por base os valores estéticos do romance do século XIX. Esses filmes acabariam, assim, por impor uma visão fechada do passado. Já os segundos seriam aqueles que rejeitariam a transparência como modelo de representação e construiriam uma história de múltiplos significados, deixando espaço para o aparecimento de várias possibilidades de interpretar os fatos e mostrando o passado em toda sua complexidade e indeterminação. Rosenstone sintetiza onze das principais características desses discursos audiovisuais *pós-modernos*, ao responder à questão “o que fazem realmente esses filmes com a história?”: 1) explicam o passado com consciência do que estão fazendo; 2) narram a história com uma multiplicidade de pontos de vista; 3) afastam-se da narrativa tradicional, com seu clássico “princípio, meio e fim”; 4) renunciam a um desenvolvimento cronológico da história ou, se narram história, se recusam a levar a sério a narração; 5) abordam o passado com o humor, a paródia, o absurdo, o surrealismo, o dadaísmo e outras atitudes irreverentes; 6) mesclam elementos contraditórios - passado e presente, ficção e documentário - e usam o anacronismo criativo; 7) aceitam e, inclusive, revelam sua parcialidade, partidarismo e retórica; 8) rejeitam analisar o passado de uma forma totalizadora; ao contrário, preferem um sentido aberto e parcial; 9) alteram e inventam personagens e fatos; 10) utilizam um conhecimento fragmentário ou poético; 11) nunca esquecem que o presente é o lugar de onde se representa e se conhece o passado.

Enfim, essas idéias acabam, de certa forma, refletindo um movimento crescente de interesse e entusiasmo em relação à interface imagem/história nos Estados Unidos, englobando o cinema e, mais recentemente, a televisão e o vídeo. Mesmo que essa demanda ainda se encontre longe de tocar a maior parte dos historiadores, ela se manifesta, progressivamente, com mais intensidade, a ponto de já penetrar nos principais veículos de expressão da história acadêmica americana, a exemplo da *American Historical Review* da American

Historical Association, uma das revistas e associações (respectivamente) estadunidenses de maior tradição historiográfica. O número de historiadores que se *aventuram* na produção de vídeos e filmes independentes ou na assessoria de programas históricos televisivos também não é pequeno. Nos principais veículos de divulgação desse movimento, proclama-se que o historiador do futuro será aquele que souber trabalhar com as imagens, principalmente, segundo os mesmos, se através do que chamam de *perspectiva pós-moderna*.

Todavia, pode-se observar que o conjunto desses trabalhos - independente do fator positivo de introduzir o mundo dos discursos históricos audiovisuais na *fortaleza* acadêmica historiográfica, e de chamar os historiadores a refletirem sobre as especificidades e potencialidades dessas imagens - apresentam reflexões que ainda se encontram num estágio embrionário. A rigor, seu projeto (de investigar os elementos dos discursos históricos audiovisuais e de introduzi-los na prática do historiador) está em fase de gestação, num momento em que os trabalhos ainda possuem um tom de *manifesto*, demonstrando o desejo e a necessidade de se fazerem aceitos. Suas teorizações ainda beiram, muitas vezes, certo *superficialismo*. Nos principais trabalhos dos autores citados, por exemplo, as questões epistemológicas por eles cunhadas (de importância indubitável para a reflexão desse *novo* campo interdisciplinar) não são exploradas em profundidade e não são acompanhadas de investigações e análises concretas dos discursos imagéticos. Apesar de se reivindicarem como *filhos* de uma história feita através do *discurso*, muitas das análises dos audiovisuais realizadas por esses autores centralizam-se no plano da trama *diegética*, ou do *récit*, como já havia acentuado Pierre Sorlin ainda nos anos 1970, a respeito dos estudos sociológicos que se ocupavam do cinema (SORLIN, 1977).

A definição de filme *pós-moderno*, adotada por alguns desses autores americanos, como manifestação de uma *história pós-moderna* que os livros não conseguiriam dar conta, parece ser, também, fluída e inconsistente. Às vezes, parece coincidir, simplesmente, com aqueles filmes que rompem com a transparência da representação. Mas é necessário que nos questionemos: se isto, de fato, seria característico de uma história *pós-moderna*? Em primeiro lugar, é preciso que destaquemos que o uso do próprio termo *pós-modernismo* é inadequado para esse tipo de reflexão, visto que sua conceituação tem se revelado extremamente fluída e confusa, designando projetos os mais diversos e que tem sido alvo de muitas polêmicas. O que caracterizaria de fato o *pós-modernismo*? A depender da escola de pensamento em que nos baseássemos ou do

autor que seguíssimos, poderíamos ter respostas completamente diferentes uma das outras. Em segundo lugar, percebe-se que muitos dos filmes por eles citados como possuidores de um discurso histórico *pós-moderno* - a exemplo inclusive da obra de Glauber Rocha, citada por Rosenstone - encontram-se quase que completamente imersos num *projeto* de arte assumidamente *modernista*, o que torna ainda mais complicado compreendermos a lógica desta classificação.

Por outro lado, alguns filmes quase que completamente produzidos num estilo transparente, a exemplo de *JFK, a pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991) de Oliver Stone, são também considerados como *pós-modernos*, apenas por romperem com alguns limites impostos pela historiografia escrita. Acreditamos, portanto, que a recorrência a uma denominação tão polêmica e de múltiplas acepções, como *pós-modernismo*, leva a crer que sua utilização tenha mais um objetivo de provocação e divulgação do que propriamente de esclarecimento teórico e epistemológico. Mas, não obstante os limites atuais desse movimento, os sinais indicam que ele está conseguindo impor sua presença no mundo acadêmico, o que, certamente, facilitará a sua entrada em uma nova fase de existência: de exploração dos flancos abertos complexificados pela entrada em cena das tecnologias imagéticas digitais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Vol. 3.
- DOSSE, François. *A história à prova do tempo*. São Paulo, UNESP, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *história e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva / UNICAMP / FAPESP, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, Papirus, 1994. Vol.1.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.
- SANTAELLA, Lucia. "La historia del arte y el arte de la historia." In: *Diálogos de la Comunicación*, 1997. Disponível em: <www.felafacs.org/dialogos>
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier Montaiene, 1977.

HISTÓRIA, FILMES E ENSINO:

DESAVIR-SE, REAVER-SE

Marcos Silva

Universidade de São Paulo

Falar sobre interfaces história / Filmes / Ensino é um enigma e uma armadilha: trata-se de explorar vínculos de uma realidade consigo mesma – intrafaces; o Ensino de história é uma face da história como conhecimento, é a história na situação de Ensino – inclusive, no espaço escolar dirigido para crianças e adolescentes, que é interdisciplinar; reaprendemos com Paul Veyne (1987) que tudo é história, logo os filmes são história (documentos e reflexões).

Diante desse “claro enigma”, para retomar o belo título de um livro do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, uma redondilha de outro poeta – o português Francisco de Sá de Miranda – se revela inspiradora:

Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.

Pensar nas intrafaces história / Filmes / Ensino, a partir dessa redondilha, significa levar em conta que, embora o Ensino de história seja uma face da história como conhecimento, esta última se cindiu e deixou de ver com clareza aquela dimensão como parte de seu ser; e os filmes, tratados como arte ou diversão imediata, tenderam a ser separados daquele fazer do pensamento – tolerados, quando muito, como ilustrações menores. Cabe-nos, então, ajudar a história a não fugir de si, a se reaver integralmente, a recuperar Filmes e Ensino como suas expressões legítimas.

Afirmar que o Ensino é uma face da história como conhecimento, e desde sempre, é salientar seu caráter de atividade voltada para a descoberta de novos saberes e para o ato de compartilhá-los. Qualquer grande historiador

(Sérgio Buarque de Hollanda ou Vitorino Magalhães Godinho, para restringir os exemplos ao século XX, e em língua portuguesa) ensina história, e não apenas nos momentos em que entra numa sala de aula. Ensinar é compartilhar saberes. Todo historiador comunica às outras pessoas suas descobertas, quer dizer, ensina o que aprendeu.

Quando eu fiz a graduação em história (1972/1976), nesta Universidade de São Paulo, a simultaneidade pesquisa / ensino era absolutamente visível nas aulas e nos escritos de muitos de nossos professores. Mencionarei somente dois dos mais instigantes, hoje aposentados: Fernando Novais e Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes. E Sérgio Buarque, já aposentado na época, continuava a ensinar como pesquisador e escritor, fora das salas de aula. Caio Prado Jr. e Nelson Werneck Sodré, que nunca foram professores acadêmicos no sentido formal, ensinavam através de suas pesquisas, seus livros, seus artigos, suas presenças na cena pública.

Já havia uma espécie de hierarquia entre os graduandos, que evidenciava a referida cisão interna do conhecimento histórico, mesclada a outros critérios sociais: os mais talentosos e ambiciosos faziam apenas o bacharelado, destinando-se à pesquisa e à pós-graduação; os mortais comuns – geralmente, os mais pobres, e porque precisavam trabalhar para sobreviver - cursavam a Licenciatura, voltados para um futuro de ensino na escola de primeiro e segundo graus (nomenclatura da época, correspondente hoje ao ensino básico e fundamental e ao ensino médio).

Embora eu me considerasse razoavelmente talentoso e fosse dotado de ambição, fiz questão de cursar as disciplinas de licenciatura porque sentia prazer no ato de comunicar a outras pessoas aquilo que eu descobria em meus primeiros passos e tropeços de pesquisa, e entendia a sala de aula como desdobramento desse prazer. Fui aluno de Elza Nadai (1976), em Prática de Ensino, e apresentei uma aula para os demais colegas de disciplina sobre a Revolta da Vacina Obrigatória (Rio de Janeiro, 1904), a partir de caricaturas da Imprensa carioca da época – material que eu estudava para montar meu projeto de mestrado em história Social sobre Imprensa caricatural. (SILVA, 1981, 1990)

Lembrei dessa experiência pessoal, mas tenho certeza de que todos os profissionais de história tiveram práticas similares: aulas sobre temas mais amplos que englobassem parcialmente seus campos de pesquisa acadêmica. Porque a pesquisa de ponta, especializada, existe num universo de problemáticas gerais, atinentes inclusive ao ensino de história na escola. E o ensino de história, junto com as reflexões sobre a situação escolar (englobando Psicológico

gia da Educação, Cultura escolar e acesso a diferentes materiais de aprendizagem), precisa estar em consonância com seu campo específico de estudos, não pode desprezar conteúdos de conhecimento.

Certamente, ensinar história para crianças e adolescentes não é comunicar, de forma imediatista, resultados de pesquisa especializada. Mas esses resultados podem e devem servir de base para a reflexão sobre a história, inclusive na situação de ensino escolar, mediatizados, para que a aula se garanta como ato de pensamento num campo específico de saber. E os resultados das pesquisas alheias – inclusive, dos grandes historiadores nacionais e estrangeiros – podem e devem participar de um circuito semelhante.

Quero defender esse aspecto de nossas faces e intrafaces: a história, em suas diferentes dimensões de se tornar patrimônio em comum para a sociedade (incluindo, é claro, o ensino), precisa manter o caráter de ato de pensamento – invenção e crítica. Se não o fizer, resvalará para o lugar comum das ideologias, e nossas boas leituras de graduação e pós-graduação para nada servirão, exceto como legitimação abstrata e autoritária da voz historiadora e professoral.

Uma das lições que Carlos Alberto Vesentini (1984) nos legou, inspirado nas grandes discussões anteriores de Déa Ribeiro Fenelon (1982) sobre Ensino de história, diz respeito à solidariedade entre limites desses livros específicos e limites da historiografia erudita: “Se seu conjunto forma o passado mítico da nação, esses temas resistem à crítica e continuam a reproduzir-se. (...) O livro didático não os criou, nem os selecionou, antes os reproduz.” (SILVA, 1984, p. 76)

Entendo que o refinado raciocínio de Vesentini pode ser desdobrado também no sentido contrário: as conquistas da operação didática, no ensino de história, passam pelas conquistas da historiografia erudita, que já ensinavam desde seu nascimento – e a chegada das originais teses de Vesentini, sobre memória do vencedor e outros temas e problemáticas, à sala de aula, *quae sera tamen*, é uma evidência de tal afirmação. Além disso, a cultura escolar, como ato de pensamento, extrapola a mera repetição daquelas conquistas, questionando eventualmente algumas de suas dimensões.

O ensino de história, ao mesmo tempo em que dá conta dessas conquistas dos saberes eruditos e contribui para a superação de seus limites, é, em si mesmo, outro produtor de saberes, os saberes escolares. Tenho insistido sobre a necessidade de (ressalvada a importância da escola e do ato de ensino como momento de pensamento e produção de saberes) evitarmos

uma radical separação entre esse fazer específico e outros espaços e momentos da produção de conhecimento histórico – universidade, museu, arquivo. (SILVA, FONSECA, 2007) Feita essa ressalva: é muito importante reafirmar a presença ativa, em termos intelectuais e críticos, do professor de história, como produtor de saberes.

Conheço argumentos de alguns estudiosos dos livros didáticos no ensino de história, que defendem sua função de aprendizagem inclusive para o docente, na medida em que este não tem conhecimentos suficientes sobre diferentes tópicos temáticos dos currículos – história da África e da América, por exemplo.

Não sou inimigo dos livros didáticos – existem alguns melhores que outros, é claro. E concordo com a afirmação sobre nenhum professor de história – inclusive, na academia e noutras instituições de alto nível – dominar todos os conteúdos que potencialmente são explorados no ensino básico, fundamental e médio. Discordo, todavia, de atribuir ao livro didático a função de formação permanente que o professor de história (como qualquer profissional) precisa ter.

É correto assinalar a pluralidade de temas e problemas de conhecimento presentes naquele ensino. Falta reforçar, todavia, a necessidade de o professor, através da formação permanente (novos cursos, congressos, leituras, escrita), reunir condições para ler criticamente os livros didáticos, ao invés de depender destes como fonte privilegiada de informação.

Naquele argumento a favor do livro didático como lugar de saber para professores e alunos, figura o espectro de o professor se tornar um personagem desnecessário, uma vez que apenas repetirá o conteúdo dos livros. Se for somente para isso, um bom vídeo, com um apresentador ou uma apresentadora de voz e presença convincentes, desempenhará bem o papel professoral.

Mas se a aula é concebida como ato de pensamento (invenção e crítica) e o professor como agente ativo desse processo, então o livro didático se torna um instrumento de trabalho, entre outros, e submetido à avaliação reflexiva do professor e dos alunos.

Agora, o que é mesmo um livro didático? Apenas aquele livro que é preparado industrialmente para esse fim, objeto de políticas públicas e lucros privados? Ou qualquer livro que um professor explora, junto com seus alunos, na operação didática?

Conheci um professor de história, no final dos anos 70 do século passado, que utilizava como leitura básica para alunos de ensino médio público o

livro *história econômica do Brasil* (1981), de Caio Prado Jr., obtendo resultados muito interessantes.¹

Nesse exemplo, o importante ensaísta Prado Jr. tornou-se um autor didático, sem que essa fosse sua intenção original. Evidentemente, o curso não se restringia à leitura do livro, incluía aulas expositivas e análises de outros textos.

Num sentido paralelo, as recentes digressões da imprensa periódica contra o livro *Nova história crítica* (2002), de Mário Schmidt,² atuaram como se o processo de ensino se reduzisse à letra do livro, sem qualquer interferência reflexiva de professores, na formação de alunos também reflexivos. Por essa via, é como se o professor não existisse no processo de ensino e as aulas se reduzissem ao livro didático.

A polêmica sobre esse livro de Schmidt evidencia que a escola e o ensino são objetos de disputa entre projetos políticos e teóricos, bem como de disputa por mercado. Isso não é um mal – faz até parte do jogo democrático a disputa entre projetos –, apenas não se deve confundir com o silenciamento do outro nem com a anulação da presença ativa, em termos de pensamento e crítica, de professores e alunos no contexto da aprendizagem. Não deve, principalmente, absolutizar o papel do livro didático no ensino.

Livros – didáticos, para-didáticos e outros – são instrumentos de aprender, junto com uma infinidade de outros instrumentos trabalhados por professores e alunos, incluindo filmes e outras produções artísticas. Assim como a pesquisa histórica alargou o horizonte de documentos históricos ao infinito, o ensino de história se beneficia de múltiplos materiais, produzidos industrialmente, elaborados em instituições eruditas ou criados pelos próprios professores e alunos.

Meu campo de pesquisa acadêmica, em estudos pessoais e na orientação de trabalhos alheios, desde o final dos anos 1970, tem sido a cultura visual - que inclui: caricaturas, quadrinhos, pintura, fotografia e cinema, dentre outros suportes. Esses materiais, junto com uma infinidade de linguagens e documentos, podem e devem ser utilizados no ensino de história, submetidos a problemáticas gerais de aprendizagem e conhecimento na área específica. Nessa reflexão, é de fundamental importância considerar as peculiaridades de cada

¹ Refiro-me ao então jovem Professor Leonardo Trevisan, hoje Doutor e Docente na PUC/SP.

² Ver um comentário crítico a esse livro: “Livro didático reprovado pelo MEC continua sendo usado em salas de aula no Brasil”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/educação/mat/2007/09/19/297788650.asp>> Acesso em 5 de janeiro de 2009.

tópico trabalhado, de sua poética (no caso das produções artísticas), para não cometermos anacronismos ou fazermos cobranças indevidas.

No caso dos filmes, considero de fundamental importância levar em conta suas múltiplas temporalidades, em especial, o tempo referido tematicamente no filme e o tempo de sua realização material. (SILVA, NÓVOA, 2008)

A revalorização pela história do Cinema, desde os anos 70 do século XX, tendeu a enfatizar a inclusão dos filmes no rol dos “novos objetos”, desdobrando um tipo de atenção que não se restringia à “Escola dos *Annales*” e se confundia até com uma tradição documentalista clássica renovada.

Comentarei um exemplo dessa natureza: *Nunca fomos tão felizes* (1984) de Murilo Salles. Esse filme se constitui num drama intimista de formação. Gabriel, órfão de mãe, depois de muitos anos num internato em cidade do interior, é resgatado pelo pai, Beto, para o desconhecido: o mundo em que esse pai destrói o carro usado na viagem (utiliza um coquetel Molotov, habitualmente associado a atentados ou outros tipos de atos políticos designados como terrorismo); o mundo da grande cidade (Rio de Janeiro); o mundo de objetos e corpos humanos nunca dantes navegados, chegando à descoberta física da mulher.

Mas o mesmo filme explora outras tantas possibilidades de narrativa, passando pela tragédia política – há uma ditadura lá fora! – e chegando à indagação existencial sobre o que é ser um homem, no sentido de gênero (macho) e também no sentido geral (ser humano), nesse tempo de guerra.³

Murilo Salles organiza sua narrativa a partir do olhar e dos sentimentos de Gabriel, que tem nome e face de um anjo triste. Tal procedimento se desdobra na solidariedade do público em relação ao protagonista, experimentando a mesma sensação de não entender o que se passa, o mesmo ar sufocante e sem solução, o mesmo duro ritual de iniciação nesse mundo complicado.

Gabriel, antes de sair do internato, já possuía foto da mãe morta, não do pai ainda vivo. Encontrar este último, portanto, é descobrir uma imagem (cinematograficamente, fotograficamente), junto com os espectadores. Essa pequena passagem da narrativa, associada ao final do filme (Gabriel fotografa Beto, morto, e mostra o retrato para um conhecido, vendedor de cachorro quente), são importantes indícios do caráter reflexivo que as imagens de *Nun-*

³ O filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), se encerra com a canção “Tempo de guerra”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, baseada em poema de Bertolt Brecht e interpretada por Maria Betânia. É o primeiro exemplo de Cinema brasileiro abordando a então recente ditadura. De forma indireta e muito peculiar, *Nunca fomos tão felizes* remonta a essa tradição, no pólo temporal oposto quando de sua filmagem: uma ditadura se encerrando.

ca fomos tão felizes assumem: o que se vê é objeto de lembranças e descobertas, carregadas de densas significações e percorridas de forma indagadora; cada imagem fixa um momento irrepetível da vida; cada ato tem algo a dizer.

Murilo Salles toma como ponto de partida para seu filme o conto *Alguns dias de uma coisa urgente*, de João Gilberto Noll. O escritor elogiaria, depois, a adaptação, inclusive as liberdades de Salles em relação ao conto original.

Se essas liberdades são necessárias à elaboração de uma outra obra de Arte e em linguagem diferente daquela primeira, podendo fazer parte de ricas criações, ver os brilhantes exemplos de *Vidas secas* (1963), *Blow-up, depois daquele beijo* (*Blow-up*, 1966) e *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, 1971), grandes filmes de Nelson Pereira dos Santos, Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti, baseados, respectivamente, em grandes textos de Graciliano Ramos, Julio Cortazar e Thomas Mann –, é também necessário estar atento à capacidade de cada filme preservar ou não problemáticas estéticas da obra literária que anuncia em seu título ou na ficha técnica. Hipoteticamente, um filme pode trair um texto menor e alcançar excelentes resultados cinematográficos, caso de *A marca da maldade*, (*Badge of evil*, Orson Welles, 1957), baseado no romance policial homônimo de Whit Masterson. O mais habitual tem sido o contrário: textos marcantes reduzidos a quase nada, por filmes inexpressivos, e os exemplos são incontáveis.

Nunca fomos tão felizes é um caso de alterações bem-sucedidas, capazes de preservar questões centrais do escrito original.

Por um lado, as mudanças: a mãe abandonou marido e filho, no conto, e está morta, no filme; Gabriel se prostitui com um homem (depois, diz que não gostou), no conto, e paga a prostitutas mulheres, no filme; o título literário realça o tempo da urgência (vida que passa) e o conteúdo indefinido da ação (alguma coisa), o título cinematográfico contém uma afirmação (*Nunca fomos tão felizes*) que usa para sublinhar seu exato contrário – o cotidiano da extrema infelicidade privada e pública, na ditadura. O conto reforça, no título, a necessidade que o jovem sente de comunicar a alguém o estado agonizante do pai, quando ele volta para o apartamento, no final. O título do filme sintetiza, por oposição, o mundo ditatorial.

Por outro lado, a capacidade de reelaborar, na linguagem do cinema, o clima claustrofóbico do texto, a sensação de que o apartamento e o mundo são prisões e a extrema solidão do moço, que figura como condição humana e metafísica, até religiosa – angústia diante de um Pai que nos fez e, em seguida, nos abandonou num vale de lágrimas, Deus oculto e incompreensível

– são grandes conquistas dessa nova obra de Arte, coerentes com seu ponto de partida textual.

O apartamento amplo e vazio onde Gabriel espera por Beto e pelo entendimento do que se passa, é muito mais que um cenário, é um importante personagem do filme. E os enigmas sem resposta (quem é quem, porque se vive ou se morre?) findam sendo importantes chaves explicativas pouco inteligíveis – enigmas sobre enigmas - de um mundo que não quer ser decifrado, por diferentes motivos: a mentira governamental e empresarial ou a insegurança de quem se opõe a ela.

A narração fotográfica explora essa limitação de espaços através de belos enquadramentos e das profundidades de campo, que deixam ainda mais clara a sensação de vazio e solidão, fixando-se em recantos e objetos daquele lugar. E os desempenhos dos atores assumem um significado muito especial nesse universo, tornando a angústia onipresente um fazer sem soluções pré-definidas através da interpretação vocal, corporal e fisionômica. Ao mesmo tempo em que o filme mergulha nos arquétipos de pai e filho, adulto e jovem, experiência acumulada e descoberta às cegas, ele trata de expor a crise desses papéis naquele mundo de incerteza e violência que se experimenta sem se entender direito. E também apresenta as relações entre militantes da luta armada e restante da população, envolvendo tensões, afetos, medos. No texto de Nöll, a relação arquetípica é reforçada pela ausência de nomes dos personagens principais. No filme de Salles, os personagens têm nomes, mas seus caracteres são tensos e vagos.

Gabriel vive a aventura de descobrir que a própria identidade não está pronta, faz-se inevitável inventá-la, e a duras penas. A interioridade humana de se tornar adulto e ser de um sexo se constrói naquele tempo de guerra, como se o personagem vivesse o pior dos tempos. E no mesmo movimento em que não se entende o interior e o agente próximo supostamente responsável por iluminá-lo (pai), existe um exterior marcado pela violência ditatorial explícita (militares nas ruas, ameaça permanente, perda de intimidade, prisões, mortes) e pela forte carga da publicidade governamental e geral.

Como se explicita em passagem do filme, o título *Nunca fomos tão felizes* foi extraído de uma peça de propaganda institucional, veiculada pela Rede Globo de televisão, canal que viveu grande expansão durante a ditadura e lhe deu integral apoio. Junto com essas propagandas, Gabriel também assiste, enfasiado, mas sem energia alternativa, na TV, a programas de auditório, cantores, bailarinas, noticiários.

Salles não adota o título de forma reiterativa e ideológica, antes o contrasta com a trágica tristeza de seus personagens. Nesses termos, ele funciona como crítica. Mas a infelicidade experimentada não chega a superar plenamente aqueles argumentos, embora os coloque num universo de mal-estar. Não se é feliz, obviamente. Mas o que é mesmo felicidade, naquele mundo? O que é mesmo felicidade, mais amplamente, como experiência social e intimidade?

A resposta publicitária é um espetáculo superficial de modernidade e agitação (música estridente e ritmada, corpos em movimento), tal como o conteúdo da programação televisiva. O filme integra esses estados de espírito num tecido de desencontro.

Existe a beleza das mulheres, às vezes no passado (a mãe, a ex-namorada do pai), de difícil acesso, e a ser paga, em alguns casos. Ser mulher inclui um evidente cuidado com o corpo. A mãe aparece na fotografia em postura carinhosa para com o filho. O pai, no presente, parece envelhecido e cansado, seu carinho em relação a Gabriel é difícil e sofrido. As prostitutas fazem sexo sob o signo da eficácia produtivista, desqualificando a ignorância de Gabriel (uma delas chega a chamá-lo de cavalo). O rapaz precisa aprender a ser homem e começa a fazê-lo, o que não é fácil. A sexualidade humana é cultura e relação entre iguais / diferentes.

Realizado na etapa final da ditadura (1984), *Nunca fomos tão felizes* pontua suas etapas com datas de 1969, quando o regime sofreu uma ascensão repressiva, a partir do AI-5 (dezembro do ano anterior). Ele não participa, portanto, da memória festiva que alardeava aquele fim como uma radical mudança, antes relembra o que foi a ditadura, em superação a duras penas. E faz isso para evitar esquecimentos. Faz lembrar que a ditadura não atingia apenas os militantes de grupos armados ou os grupos que lhe faziam oposição institucional, levava a maior parte da população (diferentes grupos de idade e sexos) a sofrimentos e angústias.

Beto retorna ao apartamento, no final do conto, sem alguns dentes, e morre. No filme, essa volta reduz o estado do corpo paterno ao ferimento de bala, mas o desfecho é o mesmo.

Gabriel vive como um triste anjo da história, contemplando o amontoado de ruínas que se constitui diante de seus olhos – o triste espetáculo da ditadura brasileira.⁴

⁴ Evoco a clássica imagem do Anjo da história, comentada por Walter Benjamin, a partir de um desenho de Paul Klee. (BENJAMIN, 1985).

Restam a solidão e a tristeza, a sensação de estar perdido nesse Brasil e neste planeta.

Mas existiu um pai, registrado (já morto) na fotografia exibida ao amigo anônimo da esquina.

Quase no final do conto, o rapaz chega a cogitar denunciar o pai para conseguir abrigo em orfanato ou instituição semelhante, e desiste da idéia: “Mas não, isso eu não fiz porque gostava do meu pai e não estava interessado em morar em orfanato ou com alguma família, e eu tinha pena do meu pai deitado ali no sofá, dormindo de tão fraco.”

No filme, Gabriel assume ter tido um pai, em ato cinematográfico: fotografá-lo e mostrar a imagem ao vendedor de cachorro quente.

Ocorre um aprendizado de afeto. Existiu um antes, poderá haver um depois: história. Isso não é pouco.

No que se refere à interpretação de historicidades brasileiras, esse filme, como outros similares, evidencia que experiências históricas podem ser matérias temáticas para diferentes fazeres humanos (além do conhecimento acadêmico, Cinema, Literatura, Imprensa, Pintura, etc.) e que seus produtos, sendo documentos – e todo fazer humano o é, inclusive os saberes universitários –, são também interlocutores para a pesquisa dos historiadores e para o ensino desse campo de conhecimento.

Trazer filmes, textos ficcionais e outros produtos artísticos para a cena da Pesquisa e do Ensino de história, portanto, é fazê-los dialogarem com o trabalho dos historiadores, ao invés de os tratar como parceiros menores e ignorantes, a serem corrigidos pela ciência. E descobrir que muitas são as vozes com direito à fala reflexiva (no plano do conceito ou no plano do sensível) sobre história.

Uma delas é a voz dos filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. “Sobre o Conceito de história”, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*.

Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp 222/232.

FENELON, D. R. “A formação do profissional de história e a realidade do ensino”. *Projeto história*. São Paulo, PUC/SP, 2: 7/19, ago 1982.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, in: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Dir.) – *história – Novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

PRADO JR., C. *história econômica do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1981 (1ª ed.: 1945).

SCHMIDT, M. *Nova história crítica – 8ª série*. São Paulo, Nova Geração, 2002.

SILVA, M. *Humor e Política na Imprensa - Os Olhos de Zé Povo Fon-Fon, 1907/1910*.
Dissertação de Mestrado em história Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo,
datiloscrito, 1981.

_____. *Caricata República - Zé Povo e o Brasil*. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990. (Onde
está a República?).

SILVA, M. NOVOA, J. “Cinema-história” e Razão Poética: O que fazem os profissionais
de história com os filmes?” In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, et al. (Orgs.). *Sensibilidades e
sociabilidades – Perspectivas de pesquisa*. Goiânia, UCB, 2008, pp 11/18.

SILVA, M. FONSECA, S. G. *Ensinar história no século XXI – Em busca do tempo entendido*.
Campinas, Papirus, 2007.

VESENTINI, C. A. “Escola e livro didático de história.” In: SILVA, M. (Org.). *Repensando
a história*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1984.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Tradução de Antonio José da Silva Moreira. Lisboa,
Edições 70, 1987. (Lugar da história - 20).

CINEMATÓGRAFO. LABORATÓRIO DA RAZÃO POÉTICA E DO “NOVO” PENSAMENTO

Jorge Nóvoa

Universidade Federal da Bahia

*À Pierre Fougeyrollas (in memoriam) e à Marc Ferro, que me
deram a possibilidade de fundir cinema-história e razão poética.*

Quando em 1895 o cinematógrafo foi apresentado ao mundo ninguém poderia supor quantas revoluções ele guardava potencialmente. O impacto provocado por imagens que reproduziam a realidade foi acachapante. O público iniciante, e inocente, ao ver o famoso trem capturado pelos Lumières se levantava assustado e imaginando poder ser dragado pela locomotiva gigante, do mesmo modo que quando éramos crianças nas sessões dos filmes de cowboy e bang-bang abaixávamos escondendo-nos atrás das poltronas ao ouvir o tiro e o assobiar das balas nas pedras ou paredes que serviam de abrigo ao mocinho ou ao bandido. Cinematógrafo milagroso: aos seus inventores deveria lhes multiplicar o capital; ao seu público deveria promover só entretenimento. Com a reprodução pelas imagens movimentadas dos operários saindo da fábrica dos Lumières e com a filmagem também célebre de sua família num almoço aprazível no jardim doméstico, o cinema havia surgido. Mas sua história seria muito mais rica do que se poderia imaginar. Teriam consciência os Lumières que se tratava da mais complexa linguagem elaborada pelo homem? Qual outra linguagem havia chegado ao ponto de “substituir” por imagens “idênticas” e em movimento, a realidade que se exibia diante de nós de modo imediato? Quase idêntica, pois ainda viriam o som e as cores. Com a riqueza de sua história poderíamos definir o cinema assim também como uma forma de consciência social que representa o real através de narrativas que envolvem

imagens e sons tal qual eles existem na vida humana e no universo e o quanto mais ele, o cinema seja capaz de inventar.

O cinemat6grafo transformou, assim, o s6culo XX num gigantesco cen6rio e laborat6rio de experi6ncias para a elabora63o da linguagem cinematogr6fica em fun63o de finalidades que logo ultrapassaram os objetivos dos seus inventores e o desejo do p6blico em encontrar divertimento. Na riqueza de seus infind6veis “objetivos” alguns se manifestaram sem que seus “inventores” tivessem consci6ncia. Mas quando os cineastas ou aqueles que admiravam a arte cinematogr6fica, enquanto estudiosos passaram a se preocupar com o cinema enquanto linguagem narrativa - que n6o apenas capturava as imagens do real mais que era capaz de contar uma hist6ria com enredo complexo tanto quanto tamb6m nos apresenta a vida, rapidamente as experi6ncias cinematogr6ficas exigiram reflex6es que foram se acumulando. Progressivamente uma parte substantiva dos elementos necess6rios a elabora63o da epistemologia dessa nova “ci6ncia” apareceu. Eles cont6m as quest6es n6o somente as ligadas 6 comunica63o de emo6es, de sentimentos e de devaneios, como ainda das informa63es, dos saberes ou a interpreta63o de um evento pol6tico, policial ou existencial qualquer, assim como uma tese explicativa sobre um fen6meno cient6fico natural ou hist6rico, social ou psicol6gico. Uma tese sim! Quem assistiu, dentre tantos, ao filme *Arquitetura da destrui63o* (*Underj6ngens Arkitektur*, Peter Cohen, 1989) ou ao *Homem das cavernas* (Richard Dale, BBC, 2004) ou *Mourir a Madrid* (Fr6d6ric Rossif, 1963) pode perfeitamente admitir isto e se perguntar por que os cientistas sociais ainda n6o passaram a usar o cinema ou os multimeios na exposi63o de suas pesquisas com mais const6ncia?

As conseq66ncias e as transcend6ncias de tal fen6meno alcan6am inclusive aquilo que denominamos o laborat6rio da raz6o po6tica como alavanca importante para a reconstru63o dos paradigmas cient6ficos e n6o apenas aqueles relativos 6 cogni63o e a express6o, mas inclusive aqueles da hist6ria e das ci6ncias sociais. Estas ci6ncias v6m buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fen6menos psicol6gicos e hist6ricos que envolvem os homens nas suas rela63es. No seu tortuoso processo de afirma63o enquanto ci6ncia se confunde e 6 confundida muitas vezes com formas est6ticas de narrativa como as da literatura, por exemplo. A experi6ncia da cinematografia tamb6m vem buscando narrar, explicar, apreender os acontecimentos, individuais e sociais, e os fen6menos psicol6gicos e hist6ricos que envolvem os homens nas suas rela63es, na maioria das vezes com o objetivo de entreter, divertir. Contudo, ao faz6-lo n6o se utiliza apenas de

argumentos “racionais”, mas de todos os ingredientes que se acham na vida, muitas vezes exacerbando-os no limite da tragédia ou do cômico, com os sentimentos, os sons e as cores da vida. Seus resultados muitas vezes superam aqueles que encontramos nos livros de ciências sociais, de psicologia e de história. Ou seja: de há muito dispomos, nós historiadores e cientistas sociais, dos meios tecnológicos e lingüísticos para criar novas formas de narrar, explicar e representar os fenômenos sobre os quais nos debruçamos, sem que ainda tenhamos tirado todas as conseqüências desse fato e, particularmente de um: o cinema ajudou a materializar as condições para a emergência de um **“novo” paradigma** que denominamos de razão poética. Diante disso, alguns elementos se colocam à nossa reflexão.

LINGUAGEM, “ESCRITA” OU REPRESENTAÇÕES DOS PROCESSOS SOCIAIS

Como precisar o início da linguagem humana? Das primeiras tentativas de representar a realidade pode-se apenas conjecturar e elaborar algumas hipóteses. Os primeiros gestos dos hominídeos, suas mímicas, foram acompanhadas de sons, certamente. Mas já se passaram milênios e aos poucos, muito lentamente, tais linguagens foram se transformando em linguagens cifradas. Aprender a falar e a se comunicar, foi assim, uma experiência também sonora e musical digamos. Aliás, as recentes pesquisas sobre o homem de neerdenthal conseguem afirmar que ele inventou instrumentos musicais mais ou menos paralelamente ao “aprendizado” da linguagem oral. Impossível precisar esse tortuoso processo. Todavia, quando - nas cavernas pré-históricas no Brasil, em Altamira ou em Lascaux - foram pintados animais como o bisão, a formação linguagem desse homem já havia atingido um grau de complexidade considerável. Pode-se afirmar que não foram as primeiras vezes que o homem primitivo tentou representar por imagens a vida. Há pelo menos 22 mil anos que a humanidade utiliza imagens para se comunicar, expressar sentimentos e apreender o mundo ao seu redor. (SORLIN, 1994)

Ao longo desse período todas as outras formas de linguagens vieram sendo usadas e umas sempre terminaram interferindo nas outras. No século XIX o aparecimento da fotografia colocou em xeque o desenho e a pintura. No século XX se viu que o cinema fez face à televisão e ao vídeo e aos diversos multimeios. Nenhuma dessas linguagens conseguiu excluir as outras. Asseve-

raram-se complementares. Nem as linguagens articuladas através de sons emitidos pelas cordas vocais humanas, nem outras formas de expressão como a pintura e a música deixaram de se desenvolver paralelamente às primeiras. Ao procurar representar, interpretar ou traduzir a complexidade do real, as imagens “mentem”, “traem”. Mas como já se disse tantas vezes, e a própria etimologia da palavra nos instrui traduzir é, em alguma medida, trair. Porém o que significa a traição de um documento qualquer? Será possível a algum historiador, hoje em dia, conceber a existência de documento puro, neutro? Seria possível tal documento? Não teria alguma utilidade mesmo os documentos comprovadamente “mentirosos”, enganadores, ou no que concerne às suas origens, aqueles simplesmente falsos documentos? Na pior das hipóteses, se não tiver o que nos ensinar sobre o objeto de sua “mentira” ou falsificação, terá o que nos ensinar sobre o porquê das intenções e da ação do “mentiroso”. Nesse sentido Marc Ferro ajudou a revolucionar completamente a concepção positivista do documento tradicional, escrito. Defende que “o conteúdo de um documento ultrapassa as intenções daquele que procurou registrá-lo” (FERRO, 1997, p. 28), seja esse, um documento imagético, sonoro, escrito ou oral.

O grau de perfeição que as línguas e as linguagens alcançaram na contemporaneidade pode nos dar a ilusão de que esse processo contínuo se fará a partir de agora apenas de modo tecnologista. O fetiche da tecnologia nos dá a impressão, tanto quanto o *Espírito Absoluto* na *A fenomenologia do Espírito* (2002) de Hegel, de que ela se engendra sozinha como um *Deus ex Machina*, destituído de uma historicidade fundada nas relações sociais dos homens. Diz-se que *Deus se fez carne e habitou entre nós*. Saussure e Lévi-Strauss pensam a linguagem como estruturas auto-engendráveis, do mesmo modo que Lacan pensa o inconsciente estruturado como linguagem que se manifestava através de seus significantes. Roland Barthes leu as artes e a literatura aplicando a semiologia para a leitura dos signos estruturados nos textos e Christian Metz nas leituras que praticou e promoveu do cinema fez abstração de seus contextos e de suas gêneses reduzindo tal interpretação à economia interna dos seus signos. Conquanto tenhamos o que aprender de todas essas reflexões é constatável que nelas a historicidade se volatilizou. A essência de todos esses pressupostos (e outros tantos) é uma espécie de *pan-linguismo* onde tudo é linguagem auto-engendrada. Se toda expressão é a expressão de algo, conquanto a semiologia tenha utilidade, não é suficiente para colocar os *novos problemas* do *novo pensamento*. Em sendo de comunicação são, sobretudo, de

passagem a ações irredutíveis às linguagens que os tentam expressar. (FOUGEYROLLAS, 2007) Todo conhecimento se traduz numa linguagem, necessariamente. Se é correto que em poesia a linguagem é constitutiva dela, por outro lado, é sua expressão. É assim que todas as linguagens precedentes logo serão confrontadas pelo cinema. Se seus inventores queriam enriquecer, simplesmente seus gestos ultrapassaram de muito suas intenções.

CINEMA-HISTÓRIA: TEORIA E OBJETO-PROBLEMA NA HISTÓRIA

Uma constatação se impõe imediatamente: os desenhos, as pinturas, as fotografias, o cinema, as linguagens, as tecnologias, podem ser apenas objetos de estudo dos “especialistas”, enquanto **campo específico** daqueles que os estudam já numa tradição. Mas aqueles que não são especialistas têm o direito de realizar pesquisas sobre produtos humanos e sociais que, inevitavelmente, não são unicamente objetos de coleção e de admiração estética. Concordemos ou não com tal afirmação, cada vez mais profissionais de outras áreas - que não sociólogos, historiadores da arte, museólogos e *experts* críticos de arte, assumem legitimamente investigações nessas áreas e isto já seria suficiente para aceitarmos a hipótese de que os paradigmas desses conhecimentos especializados se acham em crise. Diz Sorlin (1994) tratar-se “da crise da escrita”. Com certeza, pois a imagem mesclada aos sons impõe a admissão dos limites das linguagens escritas em todos os domínios, inclusive no que concerne ao alcance de seus objetos e a comunicação do conhecimento que eles permitem.

Quanto ao cinema, somente nos anos sessenta - e, sobretudo, setenta - do século passado começou a se afirmar uma nova concepção entre os historiadores e cientistas sociais admitindo tratar as representações realizadas pelos filmes como passíveis de utilização por eles e isto de modo mais sistemático que dá margem a falar mesmo, se não numa “escola”, pelo menos num movimento. Na França, no terreno da história, esse movimento foi liderado por Marc Ferro, não por acaso, historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, mas também do colonialismo, da história da historiografia e teórico da relação cinema-história. Ferro fez com que a relação cinema-história ou imagem-história adentrasse os recintos das universidades.¹ Escreveu

¹ Ler a entrevista realizada por François Garçon e Pierre Sorlin “De Braudel à Histoire parallèle”. In: *CinémAction*. n. 65. Paris, 1992.

para o cinema e apresentou por 13 anos com o programa *Histoires parallèles*, aos sábados, às 19hs30', no ART, o mais prestigioso canal de televisão francês. No entanto, no início de suas pesquisas e reflexões Ferro teve cancelado o financiamento de sua equipe pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNRS). Ele prestou também, oito vezes o concurso nacional francês para aceder à carreira do magistério e até Fernand Braudel o desaconselhou de levar adiante o projeto de estudar a história a partir do cinema.

A conjuntura do final dos anos 1960 exigia renovação geral no processo cultural e científico que trazia também os reflexos corrigidos da *Nouvelle Vague* e de outros movimentos cinematográficos que apareceram no pós-guerra como o *Neo-realismo* italiano. Eles provocam transformações no cinema na linha de torná-lo menos uma fonte de divertimento e muito mais numa expressão artística completa e numa arma da crítica do mundo. Seu interesse pelo drama humano, social, psicológico e, portanto, pela história, teve reflexos importantes para o *métier* do historiador, tanto quanto para o cientista social. As questões ligadas às narrativas cinematográficas impuseram novas reflexões aos problemas das narrativas históricas. Todos os aspectos da comédia, do drama e da tragédia humana assumem uma relevância figurativa sem precedentes nas linguagens de representação do cinematógrafo. E nesse processo Marc Ferro (1993) usou seus cursos na École des Hautes Études en Sciences Sociales, sua atuação enquanto historiador e seus livros e artigos para abrir brechas nas *fortalezas bem fortificadas das academias* - como diria Georges Haupt (1980), outro grande historiador francês da contemporaneidade para quem o trabalho e as lutas sociais condicionaram inevitavelmente todos os problemas ligados à educação e à conscientização. É verdade que se passaram mais ou menos 70 anos após o aparecimento do cinematógrafo para que somente então o estudo da relação cinema-história fosse institucionalizado como objeto e problema de cursos e pesquisas. Demorou muito mais, portanto, para o historiador se dar conta da existência dos multimeios. No entanto, está cada vez mais longe o tempo em que apenas os documentos escritos eram os dignos e legítimos de serem tratados na investigação pelos pesquisadores em geral. Menosprezadas pelo historiador tradicional durante quase todo século XX, hoje, contudo, é possível dizer que as imagens passaram a ocupar um destaque considerável, na reflexão dos historiadores e cientistas sociais.

A experiência tem mostrado que o passado mais longínquo, como o mais próximo, permite uma visão prospectiva na qual o processo histórico funde e refunde as técnicas, as linguagens e algo que parece ser essencial para o ofício do

historiador: a narrativa. E do cinema vem o fato de que a “escrita” cinematográfica possibilitou a única linguagem capaz de, na exposição, fundir dialeticamente a multiplicidade dos tempos históricos. Ontem, as narrativas historiográficas se achavam confrontadas àquelas da literatura, por exemplo. Ao longo do século XX, enquanto a historiografia buscou a problematização analítica, o cinema desenvolveu uma sorte de síntese explicativa. Hoje estamos todos confrontados às novas linguagens dos multimeios. Dessa forma não se trata de jogar fora nenhuma tecnologia “primitiva”. Todas continuam a ser imprescindíveis ao historiador. A reflexão que se impõe exige o pensar com a simples tecnologia do lápis e do papel, junto com os mais modernos e sofisticados multimeios vez que todo esse arsenal pode ajudar ao historiador a ampliar, ao mesmo tempo, a sua capacidade de produzir conhecimento histórico, tanto quanto potencializar incomensuravelmente a sua transmissibilidade e a sua recepção. Se Le Roy Ladurie (1973) já alertava para a utilização revolucionária do computador e se Jacques Le Goff (1986) afirmava que *a história não poderá manter qualquer função no âmbito da ciência e da sociedade se os historiadores não souberem se colocar em dia aos novos meios de comunicação de massa*, ainda é possível observar-se certa resistência ao se considerar o cinema e os multimeios como espaço do trabalho dos historiadores, sociólogos e cientistas sociais em geral. Subsiste, além disso, uma enorme montanha de confusões que torna a viabilização em larga escala de novos canteiros de obras, e de sua teoria, uma tarefa ainda difícil. Ao mesmo tempo, se considerarmos as modas ensejadas pelo fetichismo das mercadorias que se reproduz também no interior da academias é preciso muita cautela vez que elas colocam indistintamente as conquistas anteriores abaixo, quer seja pelo desinteresse, quer seja simplesmente pela sua substituição por “novos objetos”, “novas problemáticas” e “novas abordagens” ainda mais “novas”. É um quadro bastante complexo que exige a obstinação daqueles que sabem que o produtor de conhecimento na *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997) tem que lutar ao mesmo tempo, contra a ignorância, contra o obscurantismo e contra a reprodução ampliada das ideologias novas e velhas, embaladas em função dos novos sabores do mercado de consumo da “ciência”.

ORIGENS, FUNDAMENTOS E GÊNESE DA RAZÃO POÉTICA

O pensamento em geral e o de todas as áreas especializadas do conhecimento ao longo da história da humanidade veio oscilando de modo desigual

e, não raro, contradit6rio, entre um pensamento mais emp6rico e o seu extremo mais especulativo. Numa 6nica disciplina 6 poss6vel se observar isso, mas em todas tamb6m. Portanto, n6o 6 de se estranhar que os poetas e os artistas tenham descoberto fen6menos, e 6s vezes os explicado tamb6m, antes dos homens de ci6ncia. Se considerarmos que o processo hist6rico 6 uma totalidade em movimento permanente e que o real-hist6rico 6 composto de m6ltiplas inst6ncias que se relacionam, se determinam ou se condicionam mutuamente e se negam, assim tamb6m deve ser com o pensamento enquanto express6o “imaterial” de um processo org6nico, biol6gico, cultural e, portanto, social e hist6rico. A quest6o fundamental de toda a hist6ria da filosofia, a saber, quem nasceu primeiro, quem determina mais, se o ser ou a consci6ncia, colocada desta maneira 6 uma formula76o sofista 6 qual s6 6 poss6vel responder corretamente, n6o de forma cartesiana. A consci6ncia 6 outra forma de exist6ncia do ser: 6 o ser superior. 6 o ser que pensa com consci6ncia do seu ato de pensar podendo, pois, interferir nesse ato-processo. Em alguma medida os artistas e os cientistas elaboram esse tipo de pensamento, inevitavelmente.

A evolu76o natural que permite a um mam6fero antropomorfo tornar-se ser humano (hominiza76o), 6 o mesmo do engendramento das condi76es biol6gicas e naturais da consci6ncia e, por conseguinte, do pensamento. O salto de qualidade evolutiva que institui a humaniza76o tem por condi76o natural, pr6via, a hominiza76o, mas n6o pode se reduzir a ela, vez que o ser consciente impulsiona a auto-cria76o ilimitada atrav6s do processo s6cio-cultural que o distingue de todos os outros animais: o trabalho social consciente, pensado, capaz de elaborar um projeto que antecipe seu resultado. Desse modo 6 preciso colocar a premissa da totalidade sobre seus pr6prios p6s. A produ76o espiritual n6o 6 precedida pela material, ou vice-versa, porque ambas nascem juntas, s6o um processo ou duas dimens6es de um mesmo processo.

N6o 6 poss6vel, pois separar-se o grau de sensibilidade daquele da racionalidade do pensamento. No grego *po6sis* (ou *poese* no latim) quer dizer ao mesmo tempo a76o e cria76o, o ato de criar com as pr6prias m6os despertadas por inspira76o do belo. Ele s6 6 poss6vel sujando com o barro da terra esse pr6prio ato que busca a beleza pura. Exige assim reflex6o tamb6m. Quantas vezes desde a *Po6tica* de Arist6teles, j6 encontramos discuss6es sobre a inspira76o e a raz6o. Einstein chegou mesmo a brincar que no trabalho dele existia 1% de inspira76o e 99% de transpira76o. Os poetas, os criadores, foram assim conhecedores, s6bios, al6m de artistas, que n6o conheciam tudo e n6o se

preocupavam em pensar o seu ato de pensar específico, criador, de modo sistemático. Eles descobriram muitos fenômenos. Esse foi o caso, por exemplo, da descoberta do inconsciente, instância psicológica reconhecida hoje não só pela psicanálise, como pela neurobiologia, já percebido pelos pensadores e poetas desde a antiguidade. No campo da poesia e do cinema contemporâneo como expressão da *poiesis* também, temos “teóricos” que se aperceberam de modo mais ou menos intuitivo, ou mais ou menos científico, da importância da razão poética. Este foi o caso de Octávio Paz e de Sergei Eisenstein. A definição do poeta é quase perfeita:

Para mim, a poesia e o pensamento são um único sistema. Têm ambos, a vida como fonte: eu tenho escrito sobre o que eu vivi e sobre o que eu vivo ainda. Viver é também pensar e, algumas vezes, cruzar esta fronteira na qual sentir e pensar se fundem: isso é bem da poesia. (PAZ, 1994, p. 6)

Por conseguinte, a oscilação entre um pensamento mais especulativo, geométrico, matemático, abstrato, filosófico, mais dedutivo ou racional e outro mais empírico, sensitivo, emocional, material, experimental, imediato, indutivo, mais direto, é a expressão mesma da unidade de contrários que compõe o pensamento, como fenômeno biológico e psíquico, neurofisiológico e químico-orgânico, no seu processo de constituição. Em momentos históricos distintos ou em regiões geográficas distintas, em períodos diferentes, existiu a tendência, nem sempre clara a ser demarcada, do domínio de um ou de outro. É comum, mesmo em domínios marcados pelo pensamento disciplinado, ser impossível a distinção do que é emocional daquilo que é racional no pensamento. Os séculos do pensamento pré-socrático foram ricos nessa unidade racional-sensitiva, onde o pensamento ioniano era tido como não racional, porque não racionalista. Esse período foi sucedido por outro de florescimento de um pensamento menos orgânico e mais especulativo que, na Europa se prolongou até, mais ou menos, ao advento da chamada Idade Média. Todavia, esta não pode ser considerada como um período de obscurantismo religioso, puro, onde nenhum progresso científico prosperou. Em grandes linhas, se pode dizer ainda que o surgimento da chamada Era Moderna promoveu o mergulho do homem em séculos de experimentos racionalistas e materiais que nos levou à encruzilhada dos séculos XIX e XX como aparentemente, e fundamentalmente, séculos da ciência e da tecnologia.

No in6cio da modernidade, o progresso cient6fico foi erigido pela institui63o de um paradigma anal6tico e racionalista que se contrap6s ao longo per6odo org6nico e sensitivo da Idade M6dia. No 6ltimo quartel do s6culo XX se observa o ressurgimento de um pensamento sensitivo, org6nico e muitas vezes religioso. Mais uma vez o vazio deixado pelo racionalismo, faz retornar com for6a o pensamento org6nico embora de modo desigual segundo as forma63es sociais. Portanto, n6o necessariamente o alcance de um pensamento especulativo ou um outro empirista quer dizer que se realiza assim um progresso. No presente momento quer dizer que a ci6ncia e as tecnologias racionalistas n6o foram suficientes para, por um lado, dar paz e confian6a aos homens no que concerne ao seu pr6prio futuro, e por outro, para resolver seus problemas materiais e espirituais. Essa insufici6ncia 6 assim, componente necess6ria desse quadro de ang6stia existencial generalizada que nos caracteriza no in6cio do segundo mil6nio. Se o pensamento anal6tico da Era Cartesiana n6o resolveu os problemas do homem, o pensamento org6nico e as religi6es, muito menos. Conquanto n6o possamos jamais dizer que uma esp6cie de estado nirvana ser6 alcan6ada pela humanidade e que a religi6o, ou as religi6es, teriam assim um espa6o eterno enquanto dure a humanidade, 6 poss6vel se prognosticar a necessidade de um pensamento que seja mais org6nico, sem ser organicista e, no qual a emo63o possa ter o mesmo valor epistemol6gico que a raz6o. A nova teoria deve se opor, imediatamente, 6 todas as formas teor6ticas e racionalista (criticistas) que apareceram ao longo do s6culo XX e nos anteriores, assim como aos modos empiristas (ou empirocriticistas) de pensar o real. Deve ser ela, portanto, a express6o mesma da s6ntese do emp6rico-materialista com o especulativo-idealista da indu63o e da dedu63o, da an6lise e da s6ntese, no processo de cria63o de um novo pensamento humano ou pelo menos, de reconstrui63o de seus paradigmas. A elabora63o de seu m6todo deve, pois, admitir que n6o seja suficiente pressupor isto, mas buscar fundir os *approches* espec6ficos a cada inst6ncia do real, do pensamento real, numa s6ntese superadora de tal sorte que os fen6menos sejam observados nos seus diversos aspectos como s6ntese de m6ltiplos condicionamentos e mesmo determina63es. 6 preciso, pois, fusionar as abordagens e as teorias gerais, pressupondo que nos processos hist6ricos (natural e social), o subjetivo e o objetivo s6o indissoci6veis. S6o como a raz6o e a emo63o, dimens6es de um mesmo processo.

Por isso, toda a reflex6o de natureza epistemol6gica (e n6o apenas instrumentalizante) sobre a produ63o do conhecimento nas ci6ncias huma-

nas, assim como sobre a sua difusão, se acha ainda muito aquém das nossas necessidades e das reais possibilidades potencializadas pelo desenvolvimento desigual de linguagens e tecnologias que se acham ao nosso dispor, como é o caso do cinema. Este coloca com uma complexidade ainda mais aguçada quando pensamos o modo específico de comunicar conhecimento que é aquele da história e que envolve a narrativa histórica. O enfrentamento dessas questões exige, portanto, uma reflexão **transdisciplinar** na acepção de Stengers e não apenas **interdisciplinar**. Nesta existe uma “troca” entre “proprietários” de territórios científicos sem que se busque a fusão dos saberes. A perspectiva que elaboramos aqui vai em direção à reconstrução dos paradigmas do conhecimento e admitiu tratar-se de uma reflexão que se inscreve no coração mesmo da elaboração científica, na teoria do conhecimento, questionando as abordagens e os limites intrínsecos de cada disciplina, mas se recusando às justaposições. (DOSSE, 1997)

OS CINEASTAS COMO PENSADORES OU EISENSTEIN E A RAZÃO POÉTICA

O cinema, mesmo antes do pioneirismo de Siegfried Kracauer e de Marc Ferro, ainda nos anos 20, 30 e 40 do século passado, já havia se tornado objeto de estudo, minoritário é verdade, daqueles que queriam investigar não apenas os seus textos e contextos, mas o que por si só tais películas diziam sobre os processos históricos aos quais se referiam ou àqueles nos quais foram produzidos. Os estudiosos da estética da sétima arte estão nesta categoria e, ao mesmo tempo, as experiências dos soviéticos, alemães e dos italianos nos enchem de exemplos em relação ao fato de que suas obras queriam elaborar estéticas as mais competentes no desvendamento da alma humana e dos mundos que o homem foi capaz de criar para suas vidas, com suas relações sociais. Nessas experiências está mais que claro que os cineastas não **desejavam apenas uma estética que divertisse**, muito embora esse componente se impusesse pelo menos para aqueles que ambicionavam atingir um público menos restrito. Produzir películas é tarefa muitíssima dispendiosa para a qual a relação com o público é um dos fatores primordiais. Assim, se os estudiosos buscavam mais a estética, os cineastas, por suas vezes, procuravam mais divertir, ou explicar os homens, mesmo sem fazer nenhuma concessão às exigências de rebaixamento de suas formas estéticas supostamente vindas

apenas dos agentes de financiamento. Charles Chaplin foi um grande exemplo no ocidente que teve em Serguei Eisenstein um grande admirador e se diferenciando deste 6ltimo por n6o nos haver legado de modo expl6cito e sistem6tico suas reflex6es.

Sergei M. Eisenstein foi provavelmente o mais importante cineasta sovi6tico. Sua import6ncia vem ao mesmo tempo da originalidade de sua cria76o, mas tamb6m de sua reflex6o te6rica e cr6tica, sobre o cinema e suas rela76es com as sociedades e os acontecimentos hist6ricos, sobre a teoria da montagem – fen6meno da cria76o cinematogr6fica para a qual o cinema sovi6tico dos anos 1920 deu uma contribui76o especial, sobre a rela76o entre o artista e a sociedade e sua 6poca, sobre a cultura. Sua teoria da montagem subverte completamente as linguagens narrativas conhecidas at6 ent6o. N6o apenas seus planos s6o extraordin6rios, como suas tomadas o s6o tamb6m. Suas hist6rias colocam um her6i coletivo como agente: o povo trabalhador. Sua concep76o de tempo social e hist6rico 6 exposta de modo complexo procurando exatamente captar a complexidade dos processos sociais. Os tempos hist6ricos se comp6em pela superposi76o narrativa dos planos. Suas imagens se fusionam e os tempos psicol6gicos aparecem como na vida, mesclando-se aos tempos sociais. Sua capacidade narrativa deve ser ainda mais justamente avaliada, vez que suas obras mais revolucion6rias esteticamente e mais c6lebres – aquelas dos anos 1920 - foram elaboradas em preto e branco e n6o existia som sen6o para a trilha sonora.

Mas eis que sua reflex6o adquire tamb6m uma dimens6o epistemol6gica, ligada, portanto, 6 capacidade do cinema apreender os fen6menos sociais e hist6ricos e de sua interven76o nesse processo. Quer dizer: como uma das preocupa76es fundamentais de Eisenstein foi de transformar as mentalidades da grande massa da popula76o sovi6tica – admitindo, por conseguinte, uma dimens6o pedag6gica 6 sua arte como agente de transforma76o (agente da hist6ria, diria Ferro) - estava preocupado em fundamentar essa mesma interven76o, n6o apenas do ponto de vista de sua legitimidade, como tamb6m de sua efic6cia. Ser6 exatamente essa via que lhe far6 fundir, ou buscar fundir nas suas teorias da montagem, um aspecto maior da rela76o cinema-hist6ria, a saber, a teoria da raz6o po6tica. 6 poss6vel encontrar em v6rias passagens sua obsess6o em fundamentar sua pr6tica da montagem a partir da raz6o po6tica, ou seja, da compreens6o de que o pensamento – e o cinema como uma express6o particular de pensamento, s6 pode existir como fun76o do sentir (emp6rico) e do raciocinar (cr6tico). Em uma passagem de uma confer6ncia

que ele fez na Sorbonne em 17 de fevereiro de 1930, esta preocupação aparece de modo lapidar. Falava de seus sistemas de montagem de filme (de atração, intelectual, paralelos, harmônico, etc.) que são complexos e que procuram causar reações, ao mesmo tempo, emocional e racional, mas total e diferentemente da maneira do cinema americano, fazia construindo roteiros lineares com o mesmo clichê de sempre: o drama amoroso de um casal fictício e de seus amantes. Os filmes de Eisenstein põem em cena as multidões, o povo e sua história. Diz ele,

Trata-se de realizar uma série de imagens compostas de tal maneira que provoquem um movimento afetivo, que desperte por sua vez uma série de idéias. Da imagem ao sentimento, dos sentimentos à tese. Há evidentemente neste procedimento o risco de nos tornarmos simbólicos; mas é preciso não esquecer que o cinema é a única arte concreta que é ao mesmo tempo dinâmica e que pode desencadear as operações do pensamento. A marcha do pensamento não pode ser exercitada de igual modo pelas outras artes que são estáticas e que apenas podem dar a réplica do pensamento sem realmente o desenvolver. Penso que esta tarefa de excitação intelectual pode ser levada a cabo pelo cinema. Será também a obra histórica da arte de nosso tempo, porque nós sofremos de um dualismo terrível entre o pensamento, a especulação filosófica pura, e o sentimento, a emoção.

Nos primeiros tempos, tempos mágicos e religiosos, a ciência era ao mesmo tempo um elemento de emoção e um elemento de saber coletivo. Depois com o dualismo as coisas se separaram e nós temos de um lado a filosofia especulativa, a abstração pura, do outro, o elemento emocional puro. Devemos agora fazer um regresso, não ao estágio primitivo que era o estado religioso, mas em direção a uma síntese análoga do elemento emocional e do elemento intelectual. Penso que o cinema é capaz de fazer esta grande síntese, de dar ao elemento intelectual as suas raízes vitais, concretas e emocionais. (EISENSTEIN, 1981, p. 73)

Jacques Aumont no seu livro sobre *As teorias dos cineastas*, tenta sistematizar por temática seus pensamentos. Todos eles refletem em algum grau sobre o ato cinematográfico. O modo de pensar dos cineastas torna inevitável a dimensão poética de seus pensamentos. Para Aumont “o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (2004, p. 7). E da galeria de

cineastas que escolhe para refletir, destaca dois que considera os maiores pensadores da arte cinematográfica. Diz que “todo cineasta francês um pouco interessante deve algo” a Robert Bresson (2004, p.49) que define o cinematógrafo como “uma escrita com imagens em movimento e sons”. Mas com razão considera o sistema teórico criado por Eisenstein “o mais rico e sólido criado pelos cineastas” (2004, p. 22). Não deixa de ser curioso que considere Eisenstein cartesiano quando logo em seguida cita uma reflexão sua em *Perspectiva* na qual estabelece ser preciso “superar o dualismo das esferas do sentimento e da razão”, assim como suas anotações e imagens de conceitos para o filme sobre *O Capital* de Marx exatamente quando Eisenstein afirma que “será mesmo preciso emocionalizar de qualquer modo” (2004, p. 26) Além disso, chama a atenção para o fato de que Eisenstein teve duas grandes preocupações com seus escritos sobre o cinema: a necessidade de que fosse didático e a obstinação dele em se referir “aos corpos de pensamento constituídos – filosofia, história, ciências sociais, ciências naturais, antropologia e até teoria literária ou teoria da arte – para ancorar o pensamento do cinema logo de início em solo firme e amplo” (2004, p. 43).

Sem dúvida, Eisenstein tinha zelo profissional extremo, mas é igualmente verdade que ele sempre foi profundamente interessado e engajado com o projeto da revolução socialista e com o povo. Ele estava obcecado com a capacidade do cinema em apreender os processos históricos e sociais e comunicá-lo competentemente. Ele viveu tencionado em dotar o povo de uma consciência histórica e social. Sua sofisticada e elaborada estética do ponto de vista da forma tem esta originalidade. Na sua teoria, forma e conteúdo são também duas dimensões do mesmo processo. Ou seja, sua forma é um modo de conteúdo. Seus filmes são complexos e ricos porque sua perspectiva era revolucionar a consciência do povo. Existia nela uma pedagogia através da qual realiza sua intervenção política que se distingue da manipulação.

POTENCIALIDADES DO LABORATÓRIO DA RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA

Com tudo isto, nenhum cineasta – como nenhum estudioso da arte cinematográfica - se preocupou com a elaboração de uma teoria que pensasse a relação cinema-história com uma densidade voltada, sobretudo para a história enquanto conhecimento. Esta relação para o historiador e cientista social, no que concerne ao cinema, quanto naquilo que concerne à história, im-

põe a predominância sistemática da necessidade de produzir conhecimento sobre os processos sociais. Com este sentido Marc Ferro será realmente o primeiro pensador que realmente pensa o cinema, em toda a sua extensão, de modo dirigido aos objetivos da historiografia e das ciências sociais. Do cinema-documento, ao cinema-representação, ao cinema enquanto agente da história e enquanto memória ou discurso sobre a história, até a fórmula mais sociológica do “cinema como contra-análise das sociedades”, Ferro reflete sobre cada uma dessas instâncias, e de outras, em função da história enquanto ciência e da produção de conhecimento sobre os fenômenos da história.

Outro grande pesquisador dos processos históricos através do cinema foi Siegfried Kracauer. Valendo-se do aporte da sociologia, da história e da psicologia psicanalítica, notabilizou-se, sobretudo por seu estudo sobre o nazismo. Foi um dos importantes pensadores “marginais” do exílio judaico do III Reich próximo de Fritz Lang, Ernst Bloch, Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. (TRAVERSO, 1994) Embora tenha sido ele mais velho que Adorno e o tenha orientado muito em suas leituras - vez que era mais experiente que aquele que se tornará o patriarca da “Escola de Frankfurt”, terminou como um verdadeiro ilustre desconhecido. Todavia, a particularidade do aporte de Kracauer salta aos olhos. Não foi nenhum teórico da história no sentido de que sua preocupação não foi epistemológica. Ele nunca foi um crítico ou um estudioso da história do cinema propriamente dita enquanto especialista exclusivo, mesmo se sua obra principal deixe entender isto. Mas se deu como objetivo científico, talvez o seu maior, estudar a história psicológica da Alemanha da primeira metade do século XX a partir do seu cinema, tornado célebre pela escola expressionista. Já em 1946 se referindo à sua célebre obra no Prefácio da mesma, disse:

O objetivo deste livro não é analisar os filmes alemães em si. Na realidade, ele visa a ampliar, de um modo específico, nosso conhecimento sobre a Alemanha pré-Hitler.

É minha opinião que, através de uma análise dos filmes alemães, se pode expor as profundas tendências psicológicas predominantes na Alemanha de 1918 a 1933, tendências psicológicas que influenciaram o curso dos acontecimentos no período de tempo acima mencionado e que terão de ser levadas em consideração na era pós-Hitler.

Tenho razões para acreditar que o uso aqui feito dos filmes como um meio de pesquisa pode ser proveitosamente estendido aos estudos sobre

o atual comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países. Também acredito que estudos deste tipo podem ajudar na elaboração de filmes – sem falar nos outros meios de comunicação – que irão colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas. (KRACAUER, 1988, p. 7)

A seu modo e de uma só vez, apesar das ilusões que deposita, como muitos na sua época, nas Nações Unidas, Kracauer consegue, talvez pela primeira vez de modo sistemático e longo, tratar as películas alemãs da primeira metade do século XX como fontes de conhecimento sobre a história. Observem que isto é feito usando o que hoje chamamos de **transdisciplinaridade**. Seu estudo está preocupado com a história, com as causas de um fenômeno histórico e para tal ele busca fundir múltiplas abordagens como é próprio da natureza de um pensamento dialético. À história e à sociologia ele não pôde se privar da psicanálise. E ele faz isto tendo em mente, não apenas a curiosidade científica. A partir dos problemas de sua época e de modo comparativo com o que se passava em outros espaços nacionais – mesmo se em *De Caligari a Hitler* o espaço da sua investigação é a Alemanha – ele procura dar uma explicação ao fenômeno do nazismo. Intui a posteriori que tal pesquisa pode ser proveitosamente estendida aos estudos sobre o comportamento das massas nos Estados Unidos e em outros países nos finais dos anos 1940 e anos 1950. Sua “ciência” não é destituída de desejo prático, educacional e transformativo. Tem, tanto quanto aquela de Eisenstein uma dimensão pedagógica e ética e uma crença em sua utilidade social como se ele tivesse assimilado as críticas de Marx sobre o culto reacionário do passado e as de Nietzsche (1999) **sobre a mentalidade cientificista e racionalista** do final do século XIX instituída pelo positivismo rankiano. Sua ciência quer conhecer para ajudar a mudar, para evitar o retorno do nazismo, mesmo que não conheça as fórmulas de como proceder, mesmo que não a entenda como um receituário a ser seguido mecanicamente.

Diga-se de passagem, que esta perspectiva será inteiramente abandonada progressivamente pelas correntes historiográficas e sociológicas estruturalistas e pós-estruturalistas, chegando ao paroxismo nas correntes pós-modernistas (NÓVOA, 2004) de um agnosticismo do conhecimento. Para tais correntes de pensamento as referidas disciplinas não têm um caráter científico e muito menos ético. (WOOD, FOSTER, 1999) Poderíamos deduzir que a ausência de uma ética, pelo menos na prática dos sociólogos e historiadores desses paradigmas exime-os de responsabilidades político-pedagógicas como entenderam Eisenstein

e outros cineastas. Nesse sentido, existe uma linhagem ética que se estabelece entre ele, Nietzsche e Marx. E, da mesma forma que existe uma rejeição considerável à Marx e à Kracauer por causa de seus engajamentos éticos, também existe uma séria tentativa de recuperar Nietzsche como relativista e niilista. Mas é o próprio Nietzsche quem prognostica a importância da história para a humanidade e em termos surpreendentes. Diz ele:

A história, na medida em que está a serviço da vida, está à serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história. (NIETZSCHE, 1999, p. 275-6)

A utilidade dos estudos sobre os fenômenos históricos a partir das fontes cinematográficas e a partir de uma perspectiva transdisciplinar poderia, já para Kracauer, ajudar no desenvolvimento de uma **consciência histórica crítica** ou - como ele mesmo disse - na elaboração de filmes (e de outros meios de comunicação) *que irão efetivamente colocar em prática os objetivos culturais das Nações Unidas*. Constata assim uma utilidade transcendente, ao mesmo tempo, à atividade do historiador e à do cineasta e imagina que os discursos históricos através de filmes – inclusive aqueles de outras mídias, podem servir ao objetivo de construir um mundo melhor. O cinema passa assim, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista que se fundiu na prática da pesquisa de Kracauer, a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos “agentes” históricos mais ou menos inconscientes. Ele é também o registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta, um lugar de memória. O cinema se transforma ainda em difusor de idéias e sobre a história de modo mais ou menos pedagógico, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente. Kracauer também o quer como agente consciente da transformação das mentalidades na direção de um humanismo consciente que impeça a besta-fera nazista reaparecer. Tem uma posição semelhante a Walter Benjamin e bastante distinta de Theodor Adorno quando formula sua teoria.

O MODELADOR DE ALMAS E AGENTE HISTÓRICO

Evidentemente, a mesma linguagem que revela, dá consciência, pode “mentir” e manipular. Esta última será a realidade dominante da experiência do cinema nos seus 100 primeiros anos. É verdade que precisamos relativizar o sentido dessas duas palavras que podem ser completadas pelo sentido do conceito de alienação e massificação estandardizada. Portanto, o pressuposto de que a “realidade” da ficção ou do documentário nem sempre coincide objetivamente com aquela dos processos sociais que pretende traduzir ou representar é mais que uma hipótese, independentemente da intenção de seus autores. Não raro o objetivo dos cineastas é, sinceramente, o de apreender e explicar o real. A realidade-ficção do cinema induz ou promove assim, leituras e interpretações de camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção de imagens e do imaginário social e de outros elementos que compõe a mentalidade dominante de uma época. Os meios de difusão se diversificarão com o rádio, a televisão o vídeo, o computador, a INTERNET, etc., alavancando a arte na época da sua “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994). A eficácia desses instrumentos dotou as classes dominantes de sistema extraordinário de difusão de substância ideológica e homogeneizadora da dominação, criando também o fenômeno que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram conceitualmente de indústria cultural. Eles se anteciparam quando imaginaram que os meios científicos em todo o planeta seriam aplicados na construção do “pensamento único”. O cinema-divertimento ou o cinema-arte e da mesma forma, que o cinema-documentário, todos são marcados pelas ambigüidades e contradições do mundo que os viu nascer. Assim a práxis pedagógica que o caracteriza, voluntária ou involuntariamente, se expressa nessa função formadora das grandes massas da população. O impacto avassalador da televisão, do videocassete, do DVD, enfim, dos multimeios que derivaram, em grande medida, do cinema, precisam ser observadas também dessa perspectiva.

Ferro adotará uma atitude mais distanciada que a de Kracauer acerca da possibilidade das narrativas históricas, dos discursos históricos e das representações do processo histórico poder condicionar a história numa determinada direção, de modo tão claramente identificável. Mas ele - que muito jovem experimentou o engajamento quando aderiu aos 16 anos aos grupos de jovens que lutaram contra a ocupação alemã da França,² não se desfez da

² Ver suas memórias no filme *La passion pour l'histoire*. Trata-se de uma pequena entrevista biográfica e memorialista realizada por ex-alunos de Marc Ferro, onde ele rememora episódios importantes de sua vida como, por exemplo, seu engajamento no *maquis* e sua experiência como Professor na Argélia.

convicção de que o cinema como agente histórico procura a “conscientização” dos homens. Logo na abertura do seu *Como se conta a história às crianças em todo o mundo* ele estabelece uma hipótese para a historiografia que pode perfeitamente ser estendida ao cinema:

Não nos enganemos: a imagem que temos dos outros povos, ou de nós mesmos, está associada à história que nos contaram quando éramos crianças. Ela nos marca por toda a existência. Sobre essa representação que é também para cada um uma descoberta do mundo, do passado das sociedades, se agregam em seguida opiniões, idéias fugidias ou duráveis, como um amor..., enquanto permanecem, indeléveis, os vestígios de nossas primeiras curiosidades, de nossas primeiras emoções.

São essas pegadas que precisamos conhecer ou reencontrar, as nossas, as dos outros, em Trinidad como em Moscou ou em Yokohama. (FERRO, 1986, p. 7)

As visões, o olhar que destinamos ao outro de nossas cidades, aos de outro país, pode ser também aquele que dirigimos ao “inimigo”, real ou imaginário, de classe e nem sempre é uma visão consciente e clara de todas as suas conseqüências. Ferro sustenta em suas obras a existência de um **conteúdo latente** na cinematografia mundial. Alude a Dr. Freud, como gosta de brincar. Em *Cinema-história* nos dá um exemplo clássico de como inconscientemente “a verdade” latente pode se revelar ao olhar clínico que sobre os documentos dirigamos, sejam eles escritos ou de outro tipo. Aqui o documento é um filme:

O que é evidente para os documentos ou para os jornais de atualidades, não é menos verdade para a ficção. O inesperado, o involuntário pode ser grande. Em *La vie dans un sous-sol*, filme de 1925, um casal consulta um calendário mural para calcular a data na qual nascerá a criança esperada. Tal calendário, de tipo muito corrente, assinala a data de 1924; mas ele acha-se desde então ornado por um grande retrato de Stalin... (FERRO, 1993, p. 42)

Se pensarmos que se tratava de um filme destinado à difusão para o grande público, não temos aparentemente, nada de especial. Mas o “inocente” cineasta difundia de modo sub-reptício, fruto de um lapso que ele mesmo, talvez, não percebeu a idéia de que Stalin já era o grande dirigente da URSS, quando

seu poder só se consolidaria em 1929. Diversos relatos atualizados como o de Podtchekoldin (1993) sobre o pragmatismo perverso de Stalin na construção de seu próprio aparelho dentro do antigo Partido Bolchevique após a tomada do poder mostram que existiu um cálculo político prévio que pesou historicamente. Como nesse caso, muitas vezes a historiografia é questionada ou corrigida pela cinematografia. A camada burocratizada que se cristalizou em torno de Stalin não apareceu da noite para o dia. Foi um longo processo que se iniciou mesmo antes da Revolução de Outubro de 1917 como bem mostram historiadores como Broué (1963), Ferro (1997), Serge (1993), Anweiler (1972). As divergências entre Stalin e Lênin desde antes de outubro de 1917, não aparecem, por exemplo, em *Outubro. (Oktyabre, Sergei Eisenstein, 1927)*(NOVA, 1995) Eisenstein foi obrigado pelo próprio Stalin a suprimir inúmeras passagens do seu filme lançado em 1927. Hoje existem várias versões e nenhuma reproduz exatamente a versão do próprio Eisenstein.

A coletivização forçada das terras da URSS - em conseqüência da qual, milhões de soviéticos pereceram, mostrará com toda clareza o absurdo do totalitarismo estalinista. As cenas de outro filme, plenamente fidedigno baseado nos relatos da filha de Stalin, Svetlana Illiluyeva,³ mostram a grande violência de uma política que, a pretexto de socializar as terras dos camponeses ricos deportou à morte e executou generalizadamente e em massa, a milhões de camponeses pobres que constituíam a camada dos moujiks. O aparelho do Estado e do Partido controlado por Stalin usa todos os recursos para defender a política da coletivização forçada. Ele procurou usar inclusive o cinema e os cineastas soviéticos. Este foi o caso de Alexandre Medvedkine autor de um filme mudo pleno de valor estético que deveria ser uma apologia da política de ataque aos moujiks e que termina fazendo o oposto. Um camponês ingênuo e crente que procura apenas encontrar a felicidade. Nessa obra-mestra Medvedkine cria uma grande parábola social e uma metáfora política, plena de poesia e humor que ficou perdida até 1961 quando foi redescoberta em Bruxelas. A própria trajetória de Medvedkine, que ultrapassa de muito a existência de Stalin, é uma espécie de laboratório “privado” das contradições da história da URSS e da história do cinema russo com a referida história. (ver o texto de FEIGELSON nesta obra) Em *Le bonheur* (Alexander Medvedkine, 1934) é mostrado muito mais do que pretendia seu autor. Mostra, por exem-

³ *Stalin*, filme de Ivan PASSER, com Robert Duvall no papel de Stalin. Trata-se de um filme americano e húngaro de 1992, baseado nos relatos da filha do ditador. Foi a primeira vez que um cineasta americano filma no Kremlin.

plo, o ridículo que era tratar o moujik como o **inimigo interior**, façanha que Eisenstein não conseguiu ao realizar seu *Alexandre Nevski* (*Aleksandr Nevskij*, 1938). É de Eisenstein a seguinte crítica:

Eu acabo de assistir a comédia de Medvedkine, *Le bonheur*, e, como se diz, eu não posso ficar em silêncio. Pois eu venho de ver como ri um bolchevique! (...) Quando Khmyr trabalha com seu magro cavalo a pêlo, é difícil de não rir. Mais Khmyr não é um imbecil, nem um estacionado. O que se acha em causa, é o que Marx chamava “a estupidez da vida camponesa”: nós já conhecemos isso, nós já passamos por isto, e nós ultrapassamos isto de modo irreversível. E esta “estupidez” parece cem vezes ainda mais estúpida quando ela surge envolvida por fazendas coletivas e por máquinas e tratores.⁴

A interpretação de Ferro sobre esse período adquiriu um olhar bastante crítico a ponto de identificar, não apenas os equívocos eventuais de leituras e representações desse passado, mas também suas manifestações inconscientes. Ele nos diz ainda sobre o filme *La vie dans un sous-sol* (1925):

Esses lapsos de um artista, de uma ideologia, de uma sociedade constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como nas suas relações com a sociedade. Apreendê-los nas suas discordâncias e concordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente atrás do aparente, o não-visível através do visível. Existe aí material para outra história que não pretende constituir evidentemente um belo conjunto ordenado e racional, como história; tal material contribuiria, sobretudo, para afinar ou para destruir, esta história. (FERRO, 1993, p. 42)

CONTEÚDO LATENTE E CONTRA-ANÁLISE SOCIAL

Uma leitura que envolva a apreensão do não-dito, dos silêncios, é o que Ferro denomina uma **contra-análise da sociedade**. O inconsciente do autor, ou o inconsciente ideológico social assimilado por ele de modo mais ou menos inconsciente, termina se manifestando em sua película. Em *Truman*, filme de Frank Pierson, de 1995, isso acontece, numa passagem que retrata a

⁴ Artigo de Eisenstein sobre o filme *Le bonheur*, escrito em 1936 e publicado pela primeira vez em 1968 nas *Oeuvres choisies*, v. 5. Paris, UGE-10/18, 1978.

comemoração do aniversário do Presidente americano recolhido ao seio de sua família e como de modo contrito ele reparte seu bolo de aniversário. De modo ainda mais contrito se dirige à cozinha e ao pessoal que lá trabalha **dizendo haver trazido a sobra, o resto do bolo do seu aniversário.** Atitude rara e benevolente busca mostrar o lado generoso do Presidente, mas diz o resto também. Pouco importa se, de fato, isto não tenha acontecido como foi retratado. Trata-se do inconsciente de um inconsciente social que o diretor reproduz, do povo acostumado a obter dos banquetes dos seus governantes apenas as sobras, os restos. E aquele homem retratado de forma tão dócil e doce será o responsável pelo desaparecimento da população civil inocente de Hiroshima e Nagasaki. Provavelmente o Presidente Truman - e seus adjuntos, acreditava até nos argumentos que avançavam oficialmente. É o que o filme tenta mostrar. Mas o filme em causa que é de ficção entra em contradição contundente com a violência dos propósitos de Truman. Seu discurso que ameaça aos japoneses de uma destruição total ficou em documentos filmográficos e sonoros incorporados a outros filmes documentários. Vê-se, pois, que esse gigantesco inconsciente histórico só se revela completamente quando re-inserido no contexto histórico das disputas entre soviéticos e americanos no imediato pós-guerra.

Kracauer irá se referir várias vezes a esse fenômeno do latente também, vez que é ele que constitui o verdadeiro objeto e problemática de *De Caligari a Hitler*, através do qual procura responder a questões como, por exemplo, por que a população alemã de um modo geral adere a Hitler. Sob a pressuposição de um conhecimento histórico mais ou menos criticamente difundido, Kracauer irá observar o seguinte:

O fato de a maioria dos historiadores negligenciarem o fator psicológico é demonstrado por surpreendentes lacunas em nosso conhecimento sobre a história alemã desde a Primeira Guerra Mundial até o triunfo de Hitler... E, contudo, as dimensões do acontecimento, do ambiente e da ideologia foram amplamente investigadas. Sabe-se que a “Revolução” de 1918 não chegou a revolucionar a Alemanha; que o então onipotente Partido Social Democrata se provou onipotente apenas para esmagar as forças revolucionárias, mas foi incapaz de liquidar o exército, a burocracia, os grandes proprietários rurais e as classes abastadas: que estes poderes tradicionais na realidade continuaram a governar a República de Weimar, que entrou em declínio depois de 1919. Sabe-se também quão duramente a jovem República foi pressionada pelas conseqüências políticas da derrota e pelas artimanhas dos

principais industriais e financistas alemães, que alimentavam desenfreadamente a inflação, o que empobreceu a velha classe média. Finalmente, sabe-se que após os cinco anos do Plano Dawes – aquela abençoada era de empréstimos externos tão vantajosos para as grandes empresas – a crise econômica mundial dissolveu a miragem de estabilidade, destruiu o que ainda restava da experiência e da democracia da classe média, e completou o desespero geral ao adicionar o desemprego em massa. Foi nas ruínas do “sistema”, que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu. (KRACAUER, 1988, p. 22)

Kracauer tem razão em acentuar a importância dos fatores psicológicos e de como eles aparecem como expressão inconsciente nos filmes do expressionismo alemão. Admite à seu modo que a história é um processo e que enquanto tal é síntese de múltiplas determinações que não se apresentam necessariamente de modo imediato. As críticas feitas ao estudo de Kracauer, sobretudo sua suposta negligência com relação à dimensão estética dos filmes que deu ao cinema expressionista uma especificidade incontestável, não poderão reduzir a importância desse estudo de Kracauer e, especialmente, as chaves que oferece para interpretar a ascensão do nazismo. Estas não foram desmentidas, mais de quarenta anos após, pelas aquisições da história social e das mentalidades, tendo constituído mesmo uma historiografia que lhe é tributária, como é o caso de Peter Gay e de seu célebre estudo sobre a República de Weimar, *Le suicide d'une republique, Weimar 1918-1933* (1995). Os filmes que toma para examinar e ilustrar suas hipóteses são esteticamente importantes, particularmente de *Caligari*, dirigido por Robert Weine em 1919, retratando um louco obcecado pelo poder em função do qual não economiza nenhuma intriga ou crime. Autoridade e tirania dão substância à narrativa e abundam na tela do começo ao fim. A contrapartida que deveria ser, como esperada por muitos, o tema da liberdade, é recalcada, temida que é, pela incapacidade de um povo e de suas classes, mas, especialmente, o fiel da balança em todas essas situações que são as chamadas classes médias, em viver sem o poder da mão forte da ordem. Na verdade, como lembra Kracauer, o que aparece no outro pólo da tirania, é o caos que irrompe com força através das multidões que desfilam atrás das fascinações dos “parques de diversões”, como se o medo do futuro exigisse fugas, catarses e hipnoses de espetáculos grandiosos e cheios de demonstração de força.

Em 1926, Fritz Lang, lança um grande filme do expressionismo cinematográfico retomando alguns dos elementos ic6nicos da cultura alemã, como a racionalidade científica, o amor às máquinas e à disciplina e ao mesmo tempo, o desejo de poder e riqueza, curiosamente contrastado por um amor romântico entre o filho do industrial (que era **o dono do capital** e da grande devoradora de homens a máquina M, **o verdadeiro Moloch**) por uma pobretona protetora de crianças abandonadas. Tem o cientista louco, capaz de dar forma humana, a uma tripla alienação humana (a separação da natureza, a separação contraditória dos congneres – trabalhadores x capitalistas, a máquina-homem) sob o capitalismo, o robô-mulher capaz de roubar a liderança dos trabalhadores ensandecidos que não sabem a origem de seus males e querem destruir as máquinas. De cordeiros obedientes tornam-se rebeldes contra o capital-máquina e seus capatazes e servidores superiores como o cientista louco, o único a quem o dono do mundo presta alguma atenção e deixa falar, além dos capatazes. Eles andavam numa história sem tempo, para nenhum lugar. Os turnos contavam um tempo que só existia esquizofrenicamente na cabeça do dono do capital que, aliás, não controlava mais nada, nem a família, nem a ciência, nem os próprios trabalhadores, como se o feitiço tivesse virado contra o feiticeiro.

A revolta do trabalho contra o capital em *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), encontrará um desfecho social-democrata ou democrata-cristão. O coração vence, ao mesmo tempo, ao racionalismo das máquinas-capital e  brutalidade de mãos e ps bestializados. Mais uma vez reaparece o caos e a liberdade, consubstanciada pela união entre o filho do burguês e a proletária que adere aos ideais açucarados de uma aliança que só  possível porque os trabalhadores acreditam e porque existe quem os façam acreditar. O abortamento da revolta-revolução dos trabalhadores pelo processo de congraamento entre o capital e o trabalho, soa, apesar do roteiro, dos atores e do diretor, falso, tanto quanto foram falsas historicamente as saídas promovidas pela social-democracia alemã. Lang próximo de sua morte admitiu a falsidade do final de *Metrópolis*, dizendo que se achava fora de contexto. Kracauer que dizia que o filme parecia uma mistura de Krupp com Wagner, demonstrava ficcionalmente uma união conformista que evocava historicamente a submissão ao capital totalitário, e  Hitler, o Zé Ninguém. Pensava que a ambigüidade do filme poderia ter sido assinada por Goebbels. Carlo Ginzburg assinalou que o filme de Lang se presta a duas interpretações ao mesmo tempo: uma nazista e outra social-democrata (TRAVERSO, 1994). Algo semelhante se extrai de *M - O*

Vampiro de Dusseldorf (*The murderers are among us*, Fritz Lang, 1931). Kracauer não tem dúvida na sua admiração por este filme e conta uma conversa que teve com o próprio Lang. Diz ele:

Fritz Lang contou-me que em 1930, antes de *M - O Vampiro de Dusseldorf* ser produzido uma pequena notícia apareceu na imprensa, anunciando o título alternativo de seu novo filme, *Morder unter uns* (*Um assassino entre nós*). Logo recebeu inúmeras cartas ameaçadoras e, até pior, teve rudemente recusada a permissão para usar o estúdio de Staaken para fazer seu filme. “Mas por que esta incompreensível conspiração contra um filme sobre o infanticida de Dusseldorf, Kurten?” – perguntou desesperado ao gerente do estúdio. “Ah, bem,” disse o gerente, que suspirou aliviado e imediatamente entregou as chaves do Staaken. Lang entendeu; enquanto discutia com o homem, este levantou sua lapela e Lang vislumbrou a insígnia nazista no avesso da lapela. “Um assassino entre nós”: o Partido temia ser comprometido. Naquele dia, acrescentou Lang, ele nasceu politicamente. (TRAVERSO, 1994, p. 285)

Simplemente impressionante! Teríamos sem o cinema algo comparável? Talvez a maior contribuição de Kracauer tenha sido a demonstração de que é possível a utilização de séries de filmes como documentos além de prognosticar uma abordagem transdisciplinar. Mas Ferro - que também acentuou a dialética entre a aparência e a essência nos filmes teve o mérito de desenvolver tais estudos e de institucionalizar o problema-objeto da relação cinema-história. Da Primeira Grande Guerra descobriu, por exemplo, dentre outras, uma seqüência de imagens documentais⁵ na qual o povo alemão comemora o fim desta guerra e a assinatura do armistício de 11 de novembro de 1918. A nítida impressão que o documento nos dá é que eles são os vencedores da Guerra, tamanha a efusão de alegria e de confraternização massiva. Existe um total descompasso entre o comportamento da massa e a realidade que cairá em suas cabeças com a assinatura do Tratado de Versalhes. Em outro espaço fundamental do século XX, realizou descoberta semelhante quando redigia sua tese sobre a Revolução Russa e que terminou orientando sua argumentação. A ausência de trabalhadores nas manifestações dos documentários de 1917 lhe leva a descobrir que eles não aparecem nas ruas para não abando-

⁵ Ver *La Passion de l'Histoire*, filme de Michel Vuillermé e Ílios Yannakakis. Paris, Lapsus et Histoire.

narem o controle das f6bricas. Assim 6 capaz de mostrar que tantos os filmes de fic63o, como os document6rios podem nos revelar os cont6udos latentes da hist6ria. Mas **a maior contribui6o de Marc Ferro foi a sistematiza6o de uma teoria geral sobre a rela6o cinema-hist6ria que denominou de contra-an6lise social.**

O CINEMA COMO LABORAT6RIO DE UM “NOVO” PARADIGMA

Marx demonstrou a efic6cia em tratar as rela6es contradit6rias entre as categorias da apar6ncia e da ess6ncia e de estruturas distintas atrav6s das quais se podem apreender as inst6ncias do real. A aliena6o era para ele um dos fen6menos centrais ligados ao fen6meno da inconsci6ncia hist6rica que, por sua vez, n6o era sen6o outra forma de se designar a consci6ncia oriunda das id6ias dominantes que a maioria da popula6o de uma forma6o social det6m como consci6ncia alienada. Aporta conseqüentemente, ao fen6meno da consci6ncia e ao do cont6udo latente, assinalado por Freud, Fromm, Marcuse, Kracauer, e Ferro dentre outros, uma complexidade individual e hist6rico-social enorme e que n6o obstante, n6o foi devidamente apropriada pelos historiadores, cientistas sociais e estudiosos da psicologia humana. Entre ideologia, inconsci6ncia, interesses materiais e subjetivos, Marx nunca deixa de observar a unidade contradit6ria deles com a inst6ncia da pol6tica e das rela6es sociais, em sentido *lato e stricto sensu*. Nesse aspecto **Kracauer n6o observa com o mesmo rigor as rela6es da pol6tica com o conjunto da totalidade hist6rica.** Ele n6o ser6 o 6nico. A chamada Escola de Frankfurt (ver o texto de Soleni Fressato, nesta obra) foi marcada por essa dificuldade ligada 6 an6lise as inter-rela6es das inst6ncias da totalidade hist6rica. Trata-se de fen6meno recorrente que sempre reaparece atrav6s de novas formas em autores e em “escalas” diversas.

A estrada da ci6ncia nunca ser6 reta e plana. Dentre as descobertas realizadas recentemente a do DNA tem v6rias conseqü6ncias para as ci6ncias em geral e tamb6m para as ci6ncias humanas. Uma delas diz respeito ao fato de a separa6o entre as ci6ncias naturais e humanas ser mais pragm6tica que ontol6gica e epistemol6gica. Marx j6 dizia no s6culo XIX conhecer uma 6nica ci6ncia, a da hist6ria que se subdividia em natural e social. Tal conseqü6ncia, assim como, as da descoberta do inconsciente at6 agora n6o foram assimiladas

pelos nossos paradigmas. Este também é o caso das imagens e do cinema. Hobsbawm chama a atenção, descontente em sua crítica porque olha apenas para um lado da contradição. Diz o grande historiador que “a invenção massiva de contra-verdades históricas e de mitos, **outras tantas tergiversações ditadas pela emoção** (grifo nosso), alcançou uma verdadeira época de ouro nos últimos trinta anos” (HOBSBAWM, 2004, p.3). Não obstante, nunca, em tempo algum, os historiadores e cientistas sociais dispuseram de recursos tão extraordinários para narrar, apreender, explicar, representar, enfim, produzir conhecimento histórico e comunicá-lo do modo mais competente e mais atraente, inclusive. Assim, não obstante a ciência seja constitutivamente sensitiva, grandes pensadores, permaneceram rejeitando tal pressuposto por conta de uma suposta irredutibilidade entre tal sensibilidade e seu presumido lado puramente racional que tem sobrevivido como garantia de cientificidade. Tem razão de insistir na idéia de que a reconstrução à qual procede o historiador é sujeita às evidências e à demonstração, assim como em se rebelar contra a idéia de que a realidade não seja acessível e que o passado que estudamos seja uma construção de nossas mentes. Contudo essa atividade subjetiva do historiador não deixará nunca de ser uma re-elaboração imaginativa induzida por informações que encontra como mediação entre ele e esse “passado”. A indução que os documentos e evidências fornecem ao historiador não é suficiente. O próprio Marx, uma vez que sua teoria da mais-valia não tem prova documental direta, deu provas irrefutáveis de que ciência sem imaginação não é possível. Um “novo” pensamento histórico precisa, portanto, relativizar o seu conceito de prova ainda vigente (NÓVOA, 2007). As imagens e o inconsciente, por exemplo, se constituem em provas distintas daquelas tradicionalmente usadas pelo historiador. A atividade do historiador não pode, pois, se passar da teoria, da prática da imaginação que é uma prática da subjetividade baseadas em operações hipotético-dedutivas, muito embora não arbitrárias. A razão histórica como uma **manifestação subjetiva** da objetividade da história ou como uma **manifestação objetiva** na (e da) subjetividade humana. (COLLIN, 1996), não pode ser assim uma atividade reflexa. Reconhecer sua realidade exterior, sem reconhecer sua dimensão subjetiva é não admitir a atividade humana subjetiva como realidade objetiva, seja ela a elaboração de um pensamento científico ou a execução do roteiro de um filme.

A história como razão sensorial permite pensar o valor epistemológico das hipóteses como elemento fundamental para o paradigma meta-cartesiano. A psicanálise, a psicologia, a psicossomática (GRODDECK, 1992) já vinham

ao longo do s6culo XX fazendo eco ou dando conta em suas pesquisas da rela76o entre o “irracional” do inconsciente e o “racional” do ego e de suas t6nuas fronteiras. A separa76o dicot6mica entre raz6o e emo76o persiste em sobreviver tentando fazer corresponder 6 suposta raz6o “pura”, ou seja, a raz6o racionalista, 6 forma de consci6ncia individual e social mais adequada 6 exist6ncia sob as rela76es sociais capitalistas (SCHNEIDER, 1977). O problema original para a filosofia da ci6ncia persiste mesmo se esta quer elaborar generaliza76es sobre as conseq6ncias das referidas descobertas (CHERTOK, STANGERS, 1990).

Dentre outras coisas o cinemat6grafo s6 fez comprovar esse pressuposto possibilitando um novo patamar bem mais completo e competente para a pesquisa e a exposi76o de resultados. A admiss6o da emo76o como componente inelut6vel do pensamento potencializa suas conseq6ncias n6o apenas para o cinema e as novas m6dias, quer seja como produtos cient6ficos ou did6ticos, ou ainda como novas formas de narrativas que o discurso f6lmico sobre a hist6ria possibilita, como nenhuma outra linguagem, a fus6o das temporalidades como ocorre na realidade da vida. Al6m de ser documento o cinema se constituiu ao longo de sua experi6ncia de pouco mais de um s6culo, para o bem e para o mal, no maior formador de “consci6ncia hist6rica” que se conhece. 6 claro, que muitas vezes 6 muito mais prazeroso assistir um filme que ler um livro ou assistir a uma aula. Existe o elemento visual e sonoro com os quais se fusionam in6meros recursos e efeitos capacitando o discurso f6lmico a se tornar enormemente arrebatador e impactante. Por6m 6 preciso que se diga outra vez que nenhuma linguagem substitui ou deve eliminar a outra. Um grande professor permanecer6 insubstitu6vel. Essa simples compara76o permite acentuar algo muito importante: todo grande professor 6 grande n6o apenas pelas id6ias que difunde ou defende, mas, sobretudo pela capacidade de envolver ou impactar seus estudantes. E isto quer dizer que as palavras que profere n6o necessariamente comp6em os melhores pensamentos. Eles capturam olhares, ouvidos e c6rebros, porque s6o capazes de penetrar nos “cora76es” dos seus ouvintes. Excitam suas emo76es. Existe, pois, uma contradi76o entre a inevitabilidade da raz6o impura e o c6lebre distanciamento cient6fico oriundo do paradigma cartesiano refor76ado pelo cientificismo positivista do final do s6culo XIX, necess6rio supostamente para formar a melhor ci6ncia objetiva e para que ela seja comunicada objetivamente. Irredut6veis e imanentes a qualquer pensamento, o bin6mio raz6o-sentimento, tanto aquele da objeti-

vidade e da subjetividade, precisam ser assimiladas na produção e na difusão do conhecimento. Precisamos assim, reconstruir os nossos paradigmas. Ao “novo” pensamento denominamos com Pierre Fougeyrollas (1991, 1994, 2000) de razão-poética. A relação cinema-história nos forneceu o laboratório que necessitávamos para trabalhar na sua elaboração. Urge a assunção da existência imanente da razão e da emoção. O cinema nas suas relações com as sociedades, e, portanto, com a história, estabelece assim, um aspecto muito rico, tanto quanto inexplorado, para o desenvolvimento de uma nova forma de pensamento. Fougeyrollas deduziu que,

Trata-se (...), de se liberar dos antigos hábitos filosóficos para permitir o florescimento daquilo que chamamos o novo pensamento.

A elaboração de tal projeto se acompanha de uma referência a Nietzsche que quis que o pensamento futuro fusionasse em si mesmo o *denken* (o pensamento especulativo) e o *dichten* (a criatividade poética).

Reduzido a si mesmo, o pensamento especulativo é essencialmente crítico; ele nega a aparência para fazer surgir o ser. Reduzida a ela mesma, a criatividade poética é essencialmente orgânica: ela engendra sem legitimar a obra engendrada. (FOUGEYROLLAS, 1994, p. 7)

Não desconhecemos as relações contraditórias entre a razão poética com a tradição racionalista que remonta a Sócrates e na modernidade a Descartes e posteriormente aos iluministas. Henri Lefebvre que foi também um grande pensador da história disse que,

A razão sempre existiu, mas nem sempre sobre a forma racional. O crítico pode, portanto, tomar seu ponto de partida em qualquer forma de conhecimento teórico e prático, e partindo de formas específicas da realidade existente, ele pode representar a realidade verdadeira como seu fim e seu objetivo último (LEFEBVRE, 1972, p. 86).

Marx nas suas *Teses sobre Feuerbach* estabelece um pressuposto semelhante quando diz que “todos os mistérios que desviam a teoria para o misticismo encontram sua solução racional na prática humana e na compreensão desta prática” (MARX, 1975, p. 120). A experiência com imagens e sons, particularmente através do **cinema configurou a mais espetacular tentativa de representação do passado**. É para a história, tão importante quanto a do

DNA e é também carregada de transcendências. Não pode ser contornada, muito embora ela venha sendo menosprezada ou pouco reconhecida junto ao ofício do cientista social. Mais recentemente as descobertas da neurobiologia (DAMÁSIO, 1996) deram uma base científica ainda maior ao pensamento como estruturado pelo que chamamos de razão e sensibilidade. Tal constatação laboratorial de que aquilo que chamamos de razão é ao mesmo tempo sensação e emoção constitui uma revolução paradigmáticas. Precisamos saber se queremos uma ciência social mais competente e o que precisamos fazer para que isto ocorra. Eis, pois, mais uma dimensão particular ao laboratório do cinematógrafo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. “A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.” In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

ANWEILER, Oscar. *Les soviets em Russie*. Paris, Gallimard, 1972.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, Papirus, 2004.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BROUÉ, Pierre. *Le Parti Bolchevique. Histoire du P.C. de l'URSS*. Paris, Minuit, 1963.

CHERTOK, Leon. STANGERS, Isabelle. *O coração e a razão: a hipnose de Lavoisier a Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

COLLIN, Dennis. *La théorie de la connaissance chez Marx*. Paris, L'Harmattan, 1996.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DOSSE, François. *L'empire du sens: l'humanisation des sciences humaines*. Paris, La Découverte, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. “A idéia.” In : RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

FERRO, Marc. *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier*. Paris, Payot, 1986.

_____. *Cinema et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993.

- _____. *La révolution de 1917*. Paris, Albin Michel, 1997.
- FERRO, Marc. PLANCHAIS, Jean. *Les médias et l'histoire: le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris, CFPJ Éditions, 1997.
- FOUGEYROLLAS, Pierre. *L'attraction du futur. Essai sur la signification du présent*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- _____. *Vers la Nouvelle Pensée. Essai postphilosophique*. Paris, L'Harmattan, 1994.
- _____. *Métamorphoses de la philosophie. Platon, Descartes, Kant, Nietzsche*. Paris, L'Harmattan, 2000.
- _____. "A crise dos paradigmas modernos e o Novo Pensamento." In: NÓVOA, Jorge. *Incontornável Marx*. Salvador, EDUFBA, São Paulo, EDUNESP, 2007.
- GAY, Peter. *Le suicide d'une republique, Weimar 1918-1933*. Paris, Gallimard, 1995.
- GRODDECK, George. *Estudos psicanalíticos sobre psicossomática*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. 7 ed. rev. Petrópolis, Vozes, Bragança Paulista, USF, 2002.
- HAUPT, Georges. *L'historien et le mouvement social*. Paris, Maspero, 1980.
- HOBSBAWM, Eric. *Manifesto para la renovación de la historia*. Colóquio da Academia Britânica sobre Historiografia Marxista, em 13 de novembro de 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- LAURIE, Le Roy. *Le territoire de l'historien*. Paris, Gallimard, 1973.
- LEFEBVRE, Henri. *Marx*. Paris, PUF, 1972.
- LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Lisboa, Edições 70, 1986.
- MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Textos*. V. 1. São Paulo, Edições Sociais, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Da utilidade e desvantagens da história para a vida." In: ____ *A filosofia na época trágica dos gregos*. Obras incompletas. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- NOVA, Cristiane. Revolução e contra-revolução na trajetória de Eisenstein. In: *O Olho da história*, n. 1, 1995.
- NÓVOA, Jorge. "A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico." In: *Politeia: história e Sociedade*. Revista do Departamento de história da Universidade do Sudoeste da Bahia – v. 4 n.1 (2004). Vitória da Conquista – Bahia: Edições UESB, 2004.
- _____. "Para a reconstrução do paradigma da história: uma frente da razão (Marx, Hobsbawm, Weber et alii)." In: NÓVOA, Jorge (org.). *Incontornável Marx*. Salvador, EDUFBA, São Paulo, EDUNESP, 2007.

- PAZ, Octávio. *A dupla chama: o amor e o erotismo*. São Paulo, Siciliano, 1994.
- PODTCHEKOLDIN, Aleksandr. “Origens dos privilégios dos apparatchiks na URSS: os novos dados da investigação histórica”. In: NÓVOA, Jorge. (org.) *A história à deriva. Um balanço de fim de século*. Salvador, EDUFBA, 1993.
- SCHNEIDER, Michael. *Neurose e classes sociais. Uma síntese freudiana-marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1977.
- SERGE, Victor. *O ano I da Revolução Russa*. São Paulo, Ensaio, 1993.
- SORLIN, Pierre. “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história.” In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.7, n.13. 1994.
- TRAVERSO, Enzo. *Siegfried Kracauer: itinéraire d'un intellectuel nômade*. Paris, Découverte, 1994.
- WOOD, Ellen. FOSTER, J. B. *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

II – LABORATÓRIO DA RE-ESCRITA DA HISTÓRIA.

A SEGUNDA GUERRA E SUAS REPRESENTAÇÕES

A TARDIA TENTAÇÃO FASCISTA DO CINEMA FRANCÊS

(SETEMBRO 1942 / SETEMBRO 1943)

François Garçon

Universidade de Paris I

Sob a ótica do discurso fascista, os filmes da Ocupação parecem não ter muita relação com seu tempo. Eles jamais são inscritos no contexto da guerra europeia nem sequer naquele da França do Marechal Pétain ou de Pierre Laval, a ponto de descontentar os críticos.

No final de julho de 1944, observa o editor de *Ciné-Mondial*:

Sem dúvida, um dos traços dominantes do cinema francês destes quatro anos é o de não ter se debruçado sobre os dramas do êxodo nem sobre certas trapaças do mercado negro. Não ter evocado nenhum dos problemas que se impõem na nossa vida diária, na qual, como é sabido, não faltam assuntos para roteiros. É pertinente se perguntar se os produtores... não falharam em sua missão assim procedendo durante quatro anos, ou seja, mantendo, o cinema fora da vida.

Quanto ao Marechal, ele acaba não aparecendo em parte alguma na famosa seqüência de *La fille du puisatier* na qual, em *off*, ele declara doar sua pessoa ao país. Durante todo o período, a representação cinematográfica do chefe de Estado parece colocar, de resto, tantos problemas que os projetos de filmes se referindo a ele são metodicamente repelidos pelos órgãos de censura, que temem perder o controle sobre sua execução. Assim, durante a Ocupação, a comissão de controle cinematográfico só liberará o visto para a comercialização do filme *Les corrupteurs* “com a supressão do discurso do Marechal e de qualquer alusão a este.” (AN F 42 7)

Mas, não se encontram então no país correntes ideológicas mais radicais e susceptíveis de estimular cineastas e roteiristas? O média-metragem, por exemplo, não testemunha a presença, após 1940, de uma corrente de pensamento claramente fascistizante em filmes como *Forces occultes* e *Face au bolchevisme*? Jean Mamy, Pierre Ramelot e Jean Morel não seguem a mesma trilha de outros diretores subservientes a essa corrente e que trabalham na área do longa-metragem? E, na falta de se encontrar filmes expressamente fascistas, não se encontraram alguns autores cujas obras traem uma sensibilidade ambígua e, para falar a verdade, enfeudada nessas correntes de opinião? Em suma, não houve ficções cujo estilo e roteiro, sem opor-se ao resto da produção cinematográfica francesa, dão a impressão de serem menos indiferentes ao seu ambiente do que o essencial da produção corrente? Realizados nos “dias áureos” da ocupação alemã, alguns filmes, efetivamente, não deixam de ser intrigantes. Não se ajustando exatamente ao molde do cinema de diversão, eles são ordenados ao redor de personagens que se distanciam, em alguns aspectos, dos heróis da produção média. Suas características induzem a pensar que eles procedem de um imaginário inspirado das idéias do seu tempo.

De início, observamos que estes filmes representam não muito mais de 2% do conjunto da produção cinematográfica francesa, não constituindo, pois, uma ampla corrente de criação. Contudo, são assinados por autores conhecidos que, em seus filmes anteriores, manifestaram um interesse evidente por roteiros de inspiração social e política. Mas se o *petanismo*, que tão fortemente marcou o mundo das letras e fez surgir em numerosos filmes muitas notações heteróclitas sobre as virtudes da família numerosa, não suscitou um único filme maior, o fascismo, pelo menos em alguns de seus aspectos, seduziu, como veremos, no mínimo três realizadores: René Le Hénaff, Louis Cuny e Léo Joannon. Porém, ao falar de fascismo, uma imprecisão se instala.

Com efeito, não se trata nos longas metragens da época de fascismo no sentido em que é então entendido por Doriot ou Marcel Déat. Aqui, os traços de tal ideologia estão livres de seu invólucro doutrinal e, por conseguinte, são menos salientes. O inédito nesses filmes decorre da dupla presença de um personagem, o que antes era pouco freqüente de se ver, e do vocabulário até então inusitado, para descrever tais heróis, seus círculos e suas ações.

A SEMÂNTICA NOVA, IDEOLOGIA NOVA

- “Não mais chefes, não mais crianças “.
- “Eu preciso de um chefe! Isto é, um homem! Sim, um homem que se faça amar e temer!” (Patrie, julho, 1941)

Essas palavras, tiradas do filme *Mermoz* (1942) e aí ditas num tom firme, são sem precedentes no cinema francês.

Alguns meses mais tarde, as mesmas reaparecem na fita-som do filme *Le carrefour des enfants perdus* (1943), de Léo Joannon, que descreve as dificuldades de inserção social dos jovens delinquentes. Jean Victor (René Dary), diretor de um centro de recuperação para delinquentes, utiliza-as em resposta a Joris (Serge Reggiani), pequeno malandro cujos colegas convidam a reingressar no mal (plano longo aproximado a partir da cintura dos dois atores sentados no degrau de uma escada, enquadrados de frente). Jean Victor adivinha o que Joris trama; surpreso, este então exclama:

- “Então, você teria sido um chefe de bando esquisito!”.
- “Mas eu sou um desses!”, retruca Jean Victor. “Um verdadeiro chefe é um chefe de bando que trabalha para seus homens! Enquanto um chefe de bando é um mau chefe, que nem liga para seus homens e que os faz trabalhar para ele! É um nojento!”.

Ainda mais adiante, Jean Victor interpela aquele que, por sua vez, acaba de subir de posto (plano aproximado dos dois personagens, Jean Victor fala). São as palavras finais:

- “Seja um chefe! Um grande!” (Ele vira a cabeça e, de perfil, fixa Joris, agora enquadrado de frente) “Eu o compreendi desde o primeiro dia. É por isso que eu me empenhei por você!” (plano sobre Joris).
- “Foi por isso?!”
- (Jean Victor) “Para compreender você, bastava eu me lembrar! Você será melhor chefe do que eu, Joris!”

Não nós enganemos com isso. Apesar das aparências, este estilo, estas palavras são novas no cinema francês, mesmo que a imagem e o tipo de narração não o sejam. A referência ao “chefe”, cuja presença se nota, ao mesmo tempo, numa grande quantidade de publicações e na própria linguagem do Marechal (–“Compreendam bem o sentido e a grandeza do nome de Chefe” – *sic* –, 1/8/1941); e a intrusão do termo num contexto que não era o seu até então, são elementos de um discurso geral que se reportam a um contexto ideológico com um contorno estranho. Nestes três filmes, *Mermoz* (1942), *Coup de tête* (1943) e *Le carrefour des enfants perdus* (1943), a palavra “chefe” adquire um sentido que até então, jamais tinha assumido no cinema e que floresce sob a pluma esperta dos críticos fascistas. Temos como prova disso, a

propósito de *Le carrefour des enfants perdus*, a observação de Georges Blond em *La Gerbe*, de maio de 1944: “Em Joris, o temperamento do chefe termina prevalecendo”.

Os três filmes têm como personagem central um homem cujos traços distintivos destoam com os dos outros heróis do cinema francês. Mas quem são, afinal de contas, estes “chefes” que surgem na tela por volta do ano de 1943?

DESCRIÇÃO DE UM CONTEXTO: NA ORIGEM, O CAOS

Quando o relato leva em conta Mermoz, Guiscard (Pierre Mingand) em *Coup de tête* e Jean Victor (René Dary) em *Le carrefour des enfants perdus*, todos têm em comum o fato de terem deixado recentemente o uniforme. Nos três filmes, o exército francês, tão metodicamente descartado dos filmes da Ocupação, efetua assim um retorno notável à tela. Os três homens são antigos militares e, o que surpreende ainda mais, eles são, em Joannon e Le Hénaff, precisamente oficiais subalternos:

- “Tenente Guiscard!”, assim se apresenta Pierre Mingand a Colette de Saint-Elme (Josseline Gaël) em *Coup de tête*;
- “Tenente reservista Jean Victor! Desmobilizado!” parece responder, em contraponto, René Dary em *Le carrefour des enfants perdus*.

Não é uma indicação inútil. Ela desmarca estes homens positivos da roda dos estados-maiores, os caracterizando de chofre como combatentes da base. “Nós nos conhecemos na frente de batalha”, mente sem pestanejar Jean Victor para um policial que, quando de um controle de identidade em um bar de Marselha, se preparava para interpelar Émile Ferrant (Jean Mercanton).

Este primeiro elemento é completado por outros. Devolvidos à vida civil, Guiscard, Mermoz e Jean Victor se encontram sós e em grande dificuldade material. Eles enfrentam então a solidão dos deserdados, o que passou geralmente silenciado a propósito dos heróis do pré-guerra. Mas tentemos traçar o perfil destes oficiais, destes chefes que galvanizam seu círculo. Fisicamente, o homem é robusto, seco, nervoso. Entre suas ocupações características, o esporte ocupa uma parte anormalmente importante, além da simples diversão. Está nas lembranças o lugar dedicado ao esporte na “renovação física e viril da França”, como intitula *Le petit parisien*, desde julho de 1940.

Dotado de um forte índice positivo, o esporte será igualmente prestigiado em *Les inconnus dans la maison*, quando do célebre interrogatório de Raimu, e será ainda o assunto, em 1943, de um média-metragem de Marcel Martin de 23 minutos intitulado *Forces sur le stade*.

A maneira pela qual estes três relatos integram o parâmetro esportivo no perfil do herói é significativa da função essencial que ele ocupa no universo mental dos três autores. Um plano fixo de ondas abre *Mermoz*. Segue a *contre-plongée* de um rochedo, espécie de promontório que domina os elementos. Na profundidade de campo, trepado sobre um bloco de pedras, um homem de calção abre os braços, como para efetuar um salto. Então, começa-se, em *off*, a leitura da biografia do aviador */ajuste no eixo/*, o mesmo homem é enquadrado em plano médio. Sua nudez parcial revela um dorso musculoso, braços nodosos. Com esse enquadramento, Louis Cuny não pretende evidentemente evocar o retrato estereotipado do intelectual ou do burocrata. O rosto rugoso do indivíduo e seu gesto potente sugerem uma força física sem limite, mas também uma ambição de demiurgo: o homem abraça o céu, ele o desafia também. Assim composto, o quadro formiga de ressonâncias mitológicas que o relato explora em seguida mais profundamente. Compreende-se que o crítico fascista do *Au Pilon* (novembro, 1943) tenha visto no filme em questão “um estimulante viril para a juventude da França.”

Com menos ostentação, porque utiliza o registro cômico, *Coup de tête* fica muito próximo desta pintura que rende homenagem à força muscular. Os primeiros planos que seguem a ficha técnica apresentam o tenente Guiscard. Modesto empregado em uma loja, Guiscard é surpreendido pela câmera – longo *travelling* anterior – no momento em que ele se revolta contra a estupidez do vigia do andar. Nota-se que Guiscard não cuida de um setor qualquer: ele vende material esportivo. Além disso, não contente em assegurar a promoção de vendas desse, ele, por iniciativa própria, pois que não lhe foi prescrito por seus empregadores, encarrega-se de demonstrar sua utilidade: (meio plano conjunto) em profundidade de campo, Guiscard se lança num exercício na barra fixa sob o duplo olhar dos fregueses e da heroína. Salta aos olhos que o espetáculo não é senão um pretexto para ilustrar a força, a vitalidade física deste “jovem de músculos flexíveis”, segundo os termos de *l'Atelier* (outubro, 1943).

Temos um último chefe com Jean Victor em *Le carrefour des enfants perdus*. Ao contrário dos outros dois heróis, Jean Victor aposta, ao que parece, na economia do gasto muscular. Porém, percebe-se imediatamente que o diretor do centro de recuperação, antigo interno da Assistência Pública, que tam-

bém viveu nas penitenciárias de jovens, se faz respeitar fisicamente pelos velhos conhecidos: (plano aproximado de Jean Victor e do Senhor Marcel (Raymond Bussières), verdadeiro crápula que se choca com a honestidade de seu antigo amigo).

- “Você se obstina?” Marcel prossegue, pífido: “Bem! Eu lhe avisei! Tanto pior para você! Professor, você o lamentará antes que se passe muito tempo...”

- (Jean Victor, de perfil, repentinamente exasperado) “Olha, Marcel, eu vou lhe dar um conselho! Comigo, as ameaças têm um efeito contrário! Ao invés de me fazer recuar, isto me aguçá! Você entende? Você se lembra de Belle Isle?!”

A julgar pelo terror que então se lê no rosto de Raymond Bussières, irrecoverável vadio, imagina-se facilmente que, apesar de sua pequena estatura, o tenente Victor é fisicamente temível.

NOSSOS HERÓIS: SUPER-HOMENS SAÍDOS DA SARJETA

Notemos um ponto em comum entre Mermoz, Jean Victor e Guiscard: eles vêm de um meio social caracterizado pela maior indignância. O fato é lembrado várias vezes e diferencia os três heróis dos grandes burgueses que, no melodrama, por exemplo, misturam-se momentaneamente com o povo para dele extrair os melhores elementos ou para redimir-se de seus próprios erros. Se os três “durões” em questão evoluem entre os indigentes, é porque eles próprios o são.

A mãe de Mermoz, modesta enfermeira, vive apenas do seu salário, sem marido nem família. De volta a Paris, desamparado, o filho conhece o desemprego. “É preciso tentar viver. Como?” Interroga a voz em *off*. “Em Paris, é o desemprego... Sem recursos, Mermoz torna-se O Pobre!”. São numerosos os planos que assinalam, propositalmente, a miséria do aviador que retornou à vida civil e que se obstina em querer voltar a voar. “Exaltado, ele escreve a todos os diretores das usinas de aviação”. Sua obstinação dá frutos, pois com pacientes tentativas ele consegue entrar nas usinas *Latécoère*. De sua família, pois, nenhuma ajuda pôde vir. E se sua mãe o auxilia, ela o faz no extremo limite de suas possibilidades, ajudando-o a comprar uma passagem de trem para Toulouse.

A mesma pobreza caracteriza Jean Victor. É verdade que o oficial da *Le carrefour des enfants perdus* não é um desempregado, já que ele se diz “jornalista”, mas sua adolescência nos centros de delinquência atesta que ele é também oriundo de um meio desfavorecido. As profissões dos três heróis não correspondem, pois, à norma do cinema francês. Um se diz jornalista, o outro é piloto desempregado; quanto ao terceiro, Guiscard, ele afirma ter sido, sucessivamente, “agente eleitoral e professor de jiu-jitsu”. Em resumo, nenhum dos três é aquilo que eles execram: um burocrata ou um burguês desconcertado. Eles sabem que só podem contar com eles mesmos.

Enfim, a idade aproxima os três personagens. Eles beiram os 30 anos, quando a narrativa a eles se refere. E se Mermoz é historicamente mais jovem quando, em 1922, em Esmirna, ele deixa a aviação, o ator que o encarna na tela (Robert Hughes / Lambert) visivelmente já passou dos 30, como se o diretor tivesse evitado escolher para herói um ator jovem demais. Em suma, os três personagens, exatamente em idade de fazer valer sua experiência, não podem ser suspeitos de rigidez mental. Seus quase 30 anos fazem deles homens que poderão e, sobretudo, deverão engajar-se fisicamente para vencer a luta.

Mas estes “chefes” não estão sós. Para triunfar na adversidade, eles contam com o concurso de subordinados, extraviados, é verdade; desiludidos também; porém sempre prontos para servir. É exatamente o espetáculo desses pobres trastes que incitará Guiscard e Jean Victor a se engajarem na nobre aventura de socorrer os outros.

O contexto no qual intervêm os três personagens permite identificar outros elementos que se juntam, sem dúvida, ao discurso espontâneo da época. Tomemos *Coup de tête* como exemplo. Guiscard é demitido por ter agredido o chefe de setor. Na verdade, o interessado não esperou a sanção, já que, não sem soberba, ele antecipou a medida disciplinar. Estamos no início da narrativa. A perambulação do tenente o conduz a antigos soldados que ele outrora comandou na Síria. Os homens estão lá, reunidos em uma sala de boxe ao redor de um ringue. A falência os ameaça. Braços oscilantes, os brutamontes esperam a chegada de um credor. Coisa espantosa: os oito robustos valentões de caras patibulares parecem amorfos. No discurso firme que lhes apresenta, seu antigo tenente sabe como eletrizá-los:

(Plano aproximado a partir da cintura de Guiscard de $\frac{3}{4}$ face; tom duro): “Vocês não estão acabados! Vocês estão aí gemendo como se estivessem sendo esfolados! Mas o que é que está acontecendo com vocês?”.

O massagista (Alexandre Rignault) “Estamos sem nada, meu tenente! Lisos! Fritos! Duros como pau!”.

(Retorno a Guiscard, sempre marcial) “E daí? Não se diria que você serviu durante dois anos sob minhas ordens” (ele começa a quase berrar). “É quando tudo vai mal que é preciso se apumar! Mesmo nos apuros em que vocês estão, vocês devem agradecer aos céus por fazê-los tão felizes! (...) Então, vocês acreditam que é somente com muita grana que se consegue a felicidade?”.

Avaliando a dimensão do mal-estar, estando ele próprio sem domicílio, o oficial anuncia então ao grupo seu projeto de reorganização do centro esportivo onde tudo vai por água abaixo.

Le carrefour des enfants perdus apresenta um quadro social igualmente bem desenhado. “Na balbúrdia do êxodo e da retirada” (o que leva Hélène Garcin a escrever no *Libération* (julho, 1944) que este filme é “o único sobre a Ocupação que não foge da atualidade”), Jean Victor antevê a amplitude do desastre. Convicto de que é necessário reunir urgentemente os jovens entregues a si mesmos, devido à dispersão das famílias, o herói empreende a fundação de um centro de reagrupamento de tipo novo para adolescentes. Tanto Guiscard, em *Coup de tête* quanto Jean Victor estimam, pois, ser urgente intervir para salvar indivíduos abandonados, mal amados e destinados aos tribunais.

Da filigrana dessas duas situações, um fator novo transparece. Com efeito, se no passado semelhantes desgraças, puderam atingir tal ou tal personagem do cinema francês, aqui a novidade reside na recusa dos oficiais de se salvarem individualmente. A possibilidade de uma saída de tipo egoísta, mas aceitável, não é jamais abordada pelos heróis. Contra seus adversários – e que adversários! – eles lutarão e vencerão: um, com seus soldados; o outro, com os pensionistas da sua casa de correção. Eles não vêem absolutamente outra alternativa senão o combate coletivo. Eis um dos aspectos da filosofia destes filmes em que a salvaguarda e a promoção do grupo são a linha de ação.

As soluções adotadas para resolver as dificuldades encontradas também se destacam pela sua novidade.

O COLETIVO TEM PRIMAZIA SOBRE O INDIVÍDUO, SEMPRE

Nem fechamento na tradição punitiva, nem abandono do grupo. Inegavelmente, Jean Victor e Guiscard se proíbem de imaginar estas soluções fá-

ceis. Mas então como agir? Como conseguir salvar estes seres que conhecem bem os recursos incertos, mas fáceis da delinquência, e que por tudo – aspecto, linguagem, passado – estão destinados à prisão? Mais uma vez, a resposta dos heróis é nova. Ela introduz um discurso cujo espírito, sob a capa da ficção, está muito ligado àquele das organizações autoritárias da época. Tratar-se-á, com efeito, de fundar uma empresa onde cada um, no alento da aventura vivida coletivamente, encontrará seu lugar. “Vocês não param de gemer! Vocês ficam aí como se estivessem sendo esfolados!”.

Os homens do tenente Guiscard em *Coup de tête*, com efeito, quase não gemerão mais. Conduzido por este chefe enérgico, o bando, que há pouco languescia, pega o esperado credor e sem consideração alguma o joga brutalmente no passeio. O passo é dado. A ação comum, que une o grupo atrás do seu chefe, empurra todos para frente. E esses homens não se embaraçam com julgamentos prévios. A ação do grupo à margem da lei não é isenta de significações. Por um lado, a ilegalidade sublinha a vontade revolucionária do chefe; por outro, ela apresenta também a virtude ideológica de ressaltar o anacronismo da lei, que, segundo o chefe, não tem mais razão de ser, na medida em que entrava a felicidade coletiva. Desde então, ela chama e até mesmo exige uma transgressão positiva que seja rápida. Perseguindo essa idéia, Guiscard, em *Coup de tête*, monta, portanto, a salvaguarda que, “para defender as pessoas decentes contra os porcos,” (*L'Atelier*, outubro, 1943) substitui assim uma polícia notadamente discreta.

Seria por acaso que esta instituição não apareça uma única vez na tela e que o diálogo não a mencione? Doravante, comandando seus homens, o tenente protegerá os personagens afortunados atormentados pelos chantageistas da capital. A inserção profissional, inclusive numa ocupação à margem da lei, constitui um excelente expediente para, duravelmente, ir de encontro às más tendências de cada um dos membros do grupo.

Jean Victor, em *Le carrefour des enfants perdus*, age de maneira totalmente análoga. Além disso, observamos que o argumento do filme foi sugerido a Léo Joannon, em junho de 1942, por Simone Mohy que, em *Le Franciste* (junho, 1942), periódico fascista, escreve então: “Nós queremos coisas que nos transportem para fora de nós mesmos (...) Quando teremos um cenário que exaltar a bela aventura desses caras de um centro de juventude que fizeram terra com cascalho?”

É bem certo que em relação ao filme precedente de Joannon, o modo de enquadramento dos delinquentes muda, exatamente como muda o modo

de se comunicar com eles, de conduzi-los. Neste último, o paternalismo autoritário toma o lugar do simples ardor dinâmico. Mas retornemos à própria Encruzilhada. Comparado aos outros centros de reeducação, ele se distingue na medida em que nele os adolescentes são menos submetidos a um vulgar trabalho forçado do que à aprendizagem de um ofício. Isso fica comprovado na oficina onde se desenrolará o drama. Pois a Encruzilhada recusa-se a ser uma prisão, como são, no dizer de Jean Victor, as outras casas de reeducação. No plano anedótico, o diretor do filme poderia até afirmar ter pretendido e realizado um filme inspirado na lei de 23 de agosto de 1940, (*Journal Officiel*, agosto, 1940) que modificou o artigo 66 do código penal suprimindo o envio das crianças delinquentes de 13 a 18 anos para as colônias penitenciárias, justamente denunciadas no filme. Pelo menos quatro longas seqüências se prolongam sobre jovens que, com pás e picaretas sobre os ombros, participam da construção de seu próprio centro de reeducação. À ociosidade consecutiva à derrota, à visão dos adolescentes perseguidos pela polícia ou manipulados pelas quadrilhas, sucedem cenas rodadas em plano aberto e em exterior que exaltam o trabalho coletivo, em que, na obra comum, se dissolvem os egoísmos individuais.

Uma nova forma de ideal social inspira *Coup de tête* e *Le carrefour des enfants perdus*. Fora do grupo, o indivíduo não é mais nada. Ele só existe exatamente por causa daquele. É verdade que o chefe (Mermoz, Guiscard ou Jean Victor) coordena as atividades e assegura o bom andamento destas. Mas note-se bem que o herói não atinge o objetivo fixado a não ser que seus subordinados ajam positivamente. Sem trabalho duro, não há salvação. Tal é a moral ativa que dimana destes três filmes. Como se constata, estas ficções veiculam uma bateria de valorações que – no contexto dos anos 1943/1944, num momento de endurecimento dos enfrentamentos partidários nos quais os fascistas franceses se tornam mais mordazes – podem parecer ligadas a estas correntes ideológicas, ou pelo menos se mostrar permeáveis a elas. Que estas ficções não sejam obras de pura propaganda no estilo daquelas assinadas por diretores como Paul Riché ou Jacques Chavannes, no mesmo momento, nos mesmos estúdios e com o mesmo equipamento, está fora de dúvida. Entretanto, existe um parentesco difícil de ser negado entre certas expressões artísticas (temas, diálogos, promoção de um tipo particular de indivíduos, etc.) e estas correntes de opinião. Mas o caráter fascistizante destes filmes está longe de se limitar a este inventário. Ainda sob vários outros aspectos, o parentesco ideológico transparece. Assim, a natureza dos obstáculos que os

protagonistas encontram procede, no contexto da época, de uma sensibilidade de tipo fascista.

ANTICAPITALISMO E ANTI-BUROCRACIA

Tais discursos não são uma marca exclusiva desses três filmes que constituem nossa investigação. Numerosas ficções produzidas no pré-guerra e sob a Ocupação comportam valorações irônicas ou amargas contra o mundo fechado dos escritórios, contra a administração irresponsável ou mesmo, no registro do anticapitalismo, estigmatizam a avarizia dos abastados. Mas nem por isso todos esses filmes merecem o rótulo de “fascista”. Novamente, correndo o risco de sermos repetitivos, o que causa problema nos nossos três filmes, é a combinação destes discursos, seu emaranhado. Uma vez desembaraçados e hierarquizados, fica claro que eles vêm de fontes de inspiração que estão então na extrema-direita do pensamento político. Com meias palavras, a ideologia fascista exprime aí alguns dos seus componentes. E mesmo que neles não haja referências ao partido único, ao antibolchevismo, ao antissemitismo, fica claro que a virulência das denúncias encontra seu tom e seu princípio de origem num *corpus* de enunciados que, nesse ano de 1943, é próprio das organizações fascistas e apenas delas.

A BUROCRACIA: O PRIMEIRO OBSTÁCULO

Com sua rotina e seu espírito bem pensante, a burocracia representa nos três filmes o primeiro escolho contra o qual se chocam os heróis. E nada nesses filmes permite pensar que o choque possa ser evitado. Nossos “chefes” estão decididos a criar uma obra de utilidade coletiva – um novo centro para os delinqüentes, uma empresa para os antigos soldados, uma rede de linhas aéreas da qual a França se beneficiará mais tarde. Para fazê-lo, determinação e obstinação são necessárias. Mas igualmente autorizações de toda espécie. Os planos ilustrando os passos empreendidos pelos três homens mostram que no conforto dos escritórios encontra-se um primeiro impedimento ao heroísmo dos não-graduados.

A esse respeito, o exemplo de *Mermoz* é probatório. Instalado no Brasil, o aviador, que só sonha em prolongar as linhas da Aeropostal, decide lançar o vôo noturno. A experiência inédita parece ainda mais perigosa por ela ter

como quadro geográfico um continente com um relevo mortífero. Além disso, os instrumentos de vôo pecam pelo seu lado rudimentar. Apesar de tudo, Mermoz justifica sua tentativa em termos extremamente claros; (um longo corredor do aeródromo; o diretor da linha e Mermoz caminham num longo *travelling* frontal; algumas mulheres encaram o avião; ignorando-as, ele fala com veemência)

“- Eu vim aqui para servir! Não para ser burocrata! A bordo!”

“- Há tantas maneiras de estar a bordo...”

“- Eu só conheço uma...”

“- Note que eu compreendo sua repugnância: o burocrata não tem poesia... mas (tom irônico) ele é necessário...”

“- Procure um outro homem!”

“Burocrata!”. O termo está lançado. Com seus subentendidos negativos, ele ressurgiu quando de uma seqüência muito forte em *Le carrefour des enfants perdus*. Jean Victor, que se aplica em colocar em prática suas belas convicções, vem pleitear em um órgão administrativo o desbloqueio de créditos para seu centro. Mas o pleito eloqüente de Jean Victor tropeça na indiferença altiva de um jovem tecnocrata, magro e elegante, cuja vestimenta refinada e os óculos com armação de luxo indicam um status, uma origem social que, de chofre, fazem dele uma pessoa surda às aspirações revolucionárias de seu interlocutor. Nós dizemos mesmo “revolucionárias”. A palavra é efetivamente lançada pelo interessado. Quanto ao pleito do tenente, muito convincente, este deriva de preocupações legítimas na ideologia da época. “Eles são”, como nota *La Gerbe* (maio, 1944), “tocados pelo clima da Revolução Nacional em seu começo”.

Eis a cena:

(Jean Victor, ladeado por Malory (A. M. Julien) e Émile (Jean Mercanton), dirige-se de frente e em plano americano a um administrador sentado no primeiro plano, de costas, detrás de sua mesa) “Este sistema faliu! É uma vergonha para nosso país tê-lo tolerado por tanto tempo. (Ele sobe o tom) Não deve mais haver penitenciárias para crianças!”

(Contracampo sobre o jovem administrador que, com uma calma insolente, também faz de argumento a sua experiência com o sistema penitenciário, dentro dos gabinetes, a partir dos dossiês consultados).

O retrato do burocrata que, distraidamente, ouve – seus olhos estão baixos, voltados para um dossiê – os projetos de Jean Victor, é, certamente, carregado com os convencionais clichês antiburocráticos. A arrogância desdenhosa do funcionário, a imobilidade daquele corpo magro sentado, o olhar vago em presença de um homem que arde com o fogo da ação participa de um jogo de contrastes que faz do burocrata o personagem negativo. “As penitenciárias de crianças não existem mais. É injusto e inoportuno fazê-las reviver”, escreverá, de resto, o Diretor da Administração Penitenciária e dos Serviços da Educação Vigida ao Marechal Pétain, em novembro de 1943, para denunciar a autorização dada ao filme pela Comissão de Censura. (AN, AGII 555) A reação de Jean Victor contra aquele homem cujo perfil físico não coincide com o do burocrata do pré-guerra – velhote e grisalho - é brutal. Ulcerado pelas tergiversações do outro, o tenente exclama:

- “Quer que eu diga o que você é? Você é um frouxo! Um pobre sujeito que se sente incapaz de fazer alguma coisa!” (Ele está enquadrado em plano médio e se dirige para a porta; seus dois amigos o seguem; o funcionário, de costas, sentado, no primeiro plano).
- (Plano médio de um segundo administrador entrando discretamente na sala).
- (Retorno a Jean Victor) “... e que encontra prazer impedindo que outros a façam melhor!”
- (Jean Victor interpela seus amigos) “Vamos! Venham ! Não são caras como nós! São uns impostores!”

O relato reduz, portanto, a burocracia a uma atitude conformista, a uma rotina que asfixia o revolucionário.

(Contracampo sobre o jovem burocrata que, perturbado, puxa seu colarinho).

(O personagem entrevistado no plano nº 2 aproxima-se dele). Todo emocionado, o jovem exclama: “Você viu isto, Gerbault?! São (ele se levanta) loucos! São... (ele procura uma palavra)... revolucionários!”

CAPITALISMO E PLUTOCRACIA: O SEGUNDO OBSTÁCULO

A ordem de aparecimento das dificuldades ao longo da marcha obstinada dos heróis para o sucesso constitui um outro elemento significativo. Pois

depois do torpor dos serviços públicos, um outro obstáculo mais substancial aparece: o poder do dinheiro. Notemos que este não é, todavia, jamais identificado como “capitalista” pela fita-som, tão tagarela, como se viu, em outros domínios. O enfrentamento com o mundo dos negócios, mesmo sendo mais desigual no início, é, apesar de tudo, mais franco. O mesmo se resume a uma simples correlação de força, suscetível, por isso, de ser invertida. No enfrentamento entre o bando de Jean Victor e o de Marcel em *Le carrefour des enfants perdus*, ou entre o de Guiscard e o de Vorage (Jacques Baumer) em *Coup de tête*, o melhor vencerá no final das contas.

Nos três filmes, a pintura do poder do dinheiro é próxima demais para não emanar de um mesmo tipo de representações, de um arquétipo em certo sentido. Ainda mais que nos outros dois, *Mermoz* demora-se de propósito retratando o meio financeiro parisiense, que, a partir de seus escritórios espaçosos, faz e desfaz a obra do aviador e, conseqüentemente, prejudica a grandeza nacional. O interesse desta pintura, além do fato de ela nos apresentar financistas que não brilham nem pela sua clarividência em matéria política de investimento, nem pelo seu patriotismo, reside em seu lado francamente “político”. Pois financistas de má qualidade, empoeirados e estreitos já tinham sido vigorosamente caricaturados em *Retour de flamme* (1942), *A Idade de Ouro* (*L'âge d'or*, 1941) ou *L'inévitable Monsieur Dubois* (1942). “O amigo banqueiro, escrevia-se em *Révolution Nationale* (outubro, 1943), a propósito deste último filme, é triste, tedioso e razoavelmente invertebrado.” Observa-se que, em *Mermoz*, o mundo das finanças é regido por uma filosofia de inspiração nitidamente anticapitalista. Com efeito, a política nefasta dos detentores do dinheiro não prejudica apenas a um personagem imaginário como Maurice em *Retour de flamme*, mas lesa expressamente os interesses da nação francesa. Com seus pensamentos conformistas e embaçados pelos seus grossos charutos, os financistas parisienses opõem-se não apenas à juventude encarnada pelo aviador, mas, sobretudo, à sobrevida da aviação e, assim, ao renome da França. No mais, observamos que, em mais de um aspecto, os capitalistas tomam a aparência dos piores burocratas

(um bar; Mermoz espera o veredicto do conselho de administração de sua companhia que deve se pronunciar sobre seu projeto de extensão das linhas *Latécoère*: plano aproximado de seu mecânico que pergunta): “E agora ! O que é que eles estão armando?”

(Contracampo sobre Mermoz, em cólera) “Eles discutem ! É isso que mata a França!”

(Fundo escuro, abertura sobre o conselho de administração enquadrado em *travelling* esquerda-direita; plano parcial da sala) “Senhores, eu lhes repito! Trata-se de uma juventude que se consome na inação! Trata-se de Jean Mermoz, aviador francês, de seus camaradas, aviadores franceses!”

(Plano aproximado a partir da cintura do locutor, enquadrado de frente): “*Trata-se da França!*”

Uma sobre-impressão, entre outras, prova que também a imagem tem o encargo de acusar a responsabilidade dos abastados no abandono dos projetos aeronáuticos. Mermoz espera muito das deliberações que se eternizam ao redor de um projeto de avião:

(Plano fixo de uma maquete de bi-motor).

(Uma mão, dedos separados, aparece no primeiro plano do enquadramento e empurra simbolicamente a maquete).

(A mão desaparece do campo. Entre a papelada sobre a qual se encontra o avião, um dossiê mais volumoso atrai o olhar; pode-se ler sobre a capa: “A classificar”).

(A papelada torna-se um céu nublado em que voam vários aviões).

(Voz em *off* anunciando) “Couzinet também tinha razão!”, estamos em 16 de junho de 1933 e, apesar de todas as dificuldades, o *Arco-íris* finalmente atravessa o Atlântico.

Assim, a montagem ressalta, com muita pertinência, o hiato existente entre o aviador e os financistas falastrões, mais preocupados em conter a impetuosidade do piloto do que em encorajar uma empresa que leva a bandeira tricolor a três continentes. Nenhum audacioso pode contar com pessoas endinheiradas, tal é ainda a moral de *Mermoz*.

Encontramos ainda financistas indelicados em *Capricho*, esses “porcalhões”, como os denomina sem rodeios o crítico de *L’Atelier* (outubro, 1943). Mal terminam os créditos de abertura, o relato anuncia o divórcio entre dinheiro e felicidade: “Vocês acreditam que é somente com muita grana que se consegue a felicidade?” exclama Guiscard para a sua tropa que, de repente, se endireita. Aqui os sinais do dinheiro são depreciados a tal ponto que o filme termina com uma falência tão monumental quanto benéfica: ela não encanta, com efeito, o banqueiro/Alerme até então obstinadamente fechado à idéia de pobreza? Estendido sobre um divã no seu casarão agora

despojado por um exército de carregadores, o especulador tranqüiliza sua mulher: “Me matar? Mas por que você quer que eu me mate? Eu nunca estive tão feliz!... A partir deste momento, eu vou tomar lições de educação física todos os dias!”

Nestes três filmes, o poder do dinheiro tem um ar de família. Como não aproximar, de resto, a imagem do poder financeiro que, na primeira ficção, opõe-se aos projetos aéreos do jovem piloto, daquela, em todos os pontos idêntica, que a extrema-direita parisiense traça então da plutocracia? O poder do dinheiro é reconhecido através de diversos sinais, dos quais os mais visíveis continuam sendo a grande mesa dos conselhos de administração, os ternos impecavelmente recortados em flanelas sóbrias e charutos saboreados com empáfia pelos interessados. Mas o pré-guerra já não conhecia essas ficções freqüentadas por tais figuras caseiras? Elas existiam, é verdade, entretanto é necessário apontar uma diferença: a imagem do financista paçudo e cansado é substituída, no curso de 1942, em *Mermoz* e em *Coup de tête*, por um capitalismo encarnado agora por homens na flor da idade que se levantam contra o que lhes parece ser aventureirismo. A pusilanimidade paradoxal desses jovens homens tem, evidentemente, ressonâncias duplamente negativas. Naquele final de 1942, no momento em que a França erra sob o comando de um velhote que não passa de um imobilista e do qual não se pode esperar nenhuma revolução, encontram-se, é verdade, homens jovens para seguir em frente e ousar. Mas há outros igualmente, da mesma geração, que, em nome do dinheiro, contrariam seu destino. A imagem do banqueiro jovem, mas precavido, procede de uma visão do mundo dos negócios mais amarga que de costume. Ela não autoriza, com efeito, nenhuma esperança e mostra que a sucessão do velho banco, do velho capitalismo poeirento, já está na praça, plantada ao redor das mesas de mogno e macaqueando da pior maneira a política dos mais velhos. Não há nenhuma esperança deste lado, tal é, em parte, o outro aspecto revelado pelo filme *Mermoz*.

Plutocratas convencidos, pequenos burgueses novos ricos, malfeteiros enriquecidos com o mercado negro, é assim que aparecem as forças do dinheiro nestes três filmes realizados entre o fim de 1942 e o outono de 1943. Elas são heterogêneas, mas se confirmam igualmente nefastas, agindo contra o interesse da comunidade ou, pior, contra os interesses do próprio país. Refreando o entusiasmo de conquistador de um *Mermoz* ou repelindo seus pedidos de investimento, essas pessoas carregam a responsabilidade da morte do aviador e também do declínio da aviação francesa no plano mundial.

Resta saber como os obstáculos são superados. Sob investivas, a oposição burocrática é a primeira a ceder. Observamos aqui que o relato não sugere isso, nem *a fortiori*, mostra apenas que a decisão foi favorável após o uso da violência. A censura, inegavelmente, contribuiu para moderar os espíritos neste sentido. Lembra o chefe do serviço da imprensa e da propaganda do COIC em março de 1944:

Em razão das circunstâncias (março de 1944), o Diretor Geral da Cinematografia Nacional, depois de um voto emitido pela Comissão de Controle Cinematográfico, lembra aos senhores produtores que todo projeto de filme cuja ação tenderia a ridicularizar e a atentar contra o prestígio dos agentes da força pública e dos representantes da magistratura, será objeto de uma proibição imediata. (AN, F 42 17)

Pois se a rotina administrativa é só verbalmente revolvida, por causa da proteção da qual goza no alto escalão, sem dúvida as forças financeiras, por seu turno, dão mostras de uma resistência bem mais feroz, à altura de seus reais interesses. Conseqüentemente, sua resistência reclamará um investimento pelo menos equivalente à energia dispensada pelos malfeitores para manter o *status quo*. Efetivamente, revolver esse mundo adulterado requer outros meios diferentes de um simples trovejar de voz. Como veremos, os métodos nem sempre são lícitos. Em contrapartida, é verdade que as finanças utilizam capangas e que, como último recurso, providenciam a liquidação física de seus adversários irredutíveis. Para enfrentar semelhante súcia, nossos heróis, secundados por suas tropas, vão, portanto, lutar e vencer no terreno que lhes é imposto, aquele da ilegalidade. O enfrentamento à margem da lei constrói no relato uma incerteza que se encontra ausente em ficções nas quais os protagonistas se dividem em policiais e ladrões. Além disso, esse conflito à margem da legalidade – o que não equivale a dizer fora do ambiente moral – possui uma virtude espetacular que não se apresenta necessariamente como o tipo de enfrentamento precedente. Com efeito, representar uma luta com desenlace incerto entre vadios e forças da ordem conduz, é bem verdade, à acentuação da força dos fora-da-lei, mas também, simetricamente, a fragilidade do aparelho policial.

As notas da censura cinematográfica sob Vichy mostram que seus responsáveis, perfeitamente conscientes de tal problemática, tentaram minorar os conflitos deste último tipo. Liberados da obrigação de respeitar as instituições policiais que eles não mostram ou mostram somente no término da

narrativa, os realizadores de *Coup de tête* e de *Le carrefour des enfants perdus* se deixam levar pelo prazer dos filmes de ação. Brigas e alterações entre bandos rivais se sucedem com animação, e as rixas em cascata dão a estes filmes um ar de parentesco com as melhores ficções do cinema norte-americano. O choque entre os protagonistas constitui, evidentemente, um dos momentos fortes dos dois filmes. Uma seqüência particularmente excitante de *Coup de tête* é aquela em que, encarregados de velar pela boa ordem de uma recepção mundana, Guiscard e seus boxeadores afastam os capangas de Pongibaud (Marcel André), tudo sem o conhecimento dos convidados. Os lustres, as colunas dóricas do vasto salão, os balaústres da escada, nada fica intacto após o pugilato que, de resto, custou algumas costelas quebradas a Pierre Mingand enterrado sob um cenário excessivamente pesado.

Mais dramática, porque acontece depois da morte de Pulga, o irmão caçula de Joris, a briga final da *Le carrefour des enfants perdus* entre os jovens do centro de reeducação e o bando do Senhor Marcel, do ponto de vista da ação e do ritmo não perde em nada para o filme precedente. Para insistir sobre a força dos jovens, também sobre sua determinação, Léo Joannon multiplicou os enquadramentos em *contre-plongée*. Os planos gerais dos mesmos adolescentes, todos estranhamente vestidos com uma camisa e uma calça sombrias, mostram com que vigor eles partem contra o antro dos crápulas. Primeiramente, eles escavam o terreno vago, objeto do litígio entre Senhor Marcel e Jean Victor. Sob os golpes de picaretas aparecem os esconderijos onde estão depositadas caixas cujo conteúdo será ignorado. O mercado negro não tem mais corpo. Restam as cabeças. A golpes de vigas, as tábuas da cabine que serve como bar suspeito são demolidas, enquanto sobre o teto outros adolescentes afundam as vigotas. Apenas a intervenção inopinada da polícia impedirá o linchamento do Senhor Marcel.

Assim, nos dois filmes, a vitória é total e a maneira pela qual ela é conquistada, graças à mobilização de equipes espontaneamente agrupadas ao redor de um chefe enérgico, valoriza a ação. Em todas as vezes o chefe se mostrou o líder do engajamento. Ele conduziu seus homens, soube levá-los à vitória e, fato notável, não se vangloria disso. De uma maneira muito esclarecedora, seus homens também não o aclamam, como se fosse natural que ele tivesse agido assim. Contrariamente ao “encostado” ou ao militar de carreira, aqui o chefe doa a si mesmo e não espera como retorno nem medalha, nem louros.

“A coraçaõ valente nada é impossível!” Tal parece ser a moral implícita destes três filmes. Contra o desânimo, o deixa pra lá e a moleza, os princípios elementares do ensino marcial são um recurso útil. Pois se a questão da moral aparece freqüentemente, não se trata da moral juvenil dos *boy-scouts*, mas daquela mais exigente das casernas. No momento da desilusão e da monotonia é preciso esperar, acreditar na possibilidade de mudar as coisas – e o mundo então muda, desde que a tripulação em perigo encontre seu capitão.

Estas ficções muito simples se distinguem dos filmes do pré-guerra, forjados com base num modelo parecido, pelo lugar determinante que aqui cabe ao “chefe” do qual nós traçamos o perfil social. A autoridade não parece jamais tão bem aceita pelos quadros subalternos do que quando ela está encarnada num personagem oriundo do mesmo meio que a maior parte da tropa e que vive em simbiose com ela. A promiscuidade suscita não apenas uma relação de novo tipo entre os protagonistas, mas ainda uma força coletiva suscetível de vencer os obstáculos, todos os obstáculos. Em filigrana destes três filmes, nasce um modelo ideal de dirigente.

Antes de tudo, é preciso ser jovem e atleticamente capaz de se fazer respeitar para quebrar quem o provoca. Este primeiro elemento remete à origem social do personagem. O tenente Guiscard só luta bem porque viveu em contato com seus homens, boxeadores duros e violentos. A rusticidade de seus hábitos explica, de resto, o desdém que a filha do banqueiro Lambercier (Gisèle Casadesus) lhe manifesta, sentindo-se mais à vontade com os burgueses de Neuilly que, porém, só visam enganá-la. Quanto a Jean Victor, em *Le carrefour des enfants perdus*, só é respeitado porque no passado espancou seus antigos camaradas de xadrez. Detestado pelas forças do dinheiro, oriundo de um meio rejeitado porque desprezado, desprovido de meios de pressão sobre as autoridades, o herói deve lutar ferozmente para se fazer ouvir.

UMA MISOGINIA SURPREENDENTE

É preciso ainda destacar a misoginia pouco comum destes filmes. Trata-se de algo para além de um retrato caricatural da mulher. De quais mulheres se trata, portanto e qual é o lugar que lhes é atribuído por esses cineastas, que são todos homens?

Tomemos o exemplo de *Mermoz*. O filme começa com um plano fixo de ondas, seguido de um *contre-plongée* de um homem em traje de banho em

cima de um promontório. A fita-som especifica em seguida que o piloto desmobilizado está radicado em Paris. Os primeiros personagens femininos aparecem então na imagem: a mãe de Mermoz, empregada de hospital, e também as enfermeiras. A primeira visita do aviador a sua mãe dá o tom do filme em matéria de representação feminina. Tão logo entra no campo, Mermoz suscita a admiração das colegas de trabalho da velha enfermeira (Hélène Manson). Elas o exprimem em termos que, nesse final de 1942, devem soar estranhamente para alguns (plano parcial do cômodo; três enfermeiras enquadradas em plano americano); uma delas assopra para suas vizinhas:

- “Ele é bonito!”
- (Uma outra) “Um loiro!”
- (A terceira, com o apoio de um gesto) “Eu gosto dos loiros com as espáduas assim!”

Mas, ignorando as figurantes, o aviador só tem olhos para sua mãe. Bem rapidamente o espectador compreende porque Mermoz age assim. Com efeito, a voz em *off*, previne: “Ele amou duas vezes: o infinito e sua mãe”!? Doravante, cada vez que se trata de mulher, uma cena em todos os sentidos idêntica à precedente ocorre, como se Louis Cuny, o realizador, tivesse utilizado um molde idêntico. No Rio de Janeiro, por exemplo, Mermoz, sozinho, finaliza os preparativos para seu projeto de ligação postal com a Patagônia e, em breve com o Chile:

- (Plano parcial de um cômodo com uma grande mesa como único móvel).
- (Plano americano de Mermoz, em *plongée*, inclinado sobre seus dossiês / em som *off* risos e música).
- (Plano aproximado a partir da cintura do aviador; enquadramento em *plongée*; ele mostra sinais de nervosismo; os risos (*off*) duplicam; eles são essencialmente *femininos*).
- (Plano aproximado a partir da cintura de uma jovem, de frente, vestindo um lençol, que ri e dança, com cravos nos cabelos e que estende flores para o fora-de-campo, para Mermoz, portanto).
- (Plano americano de Mermoz que corre até as cortinas já fechadas e as puxa brutalmente).

Noite e dia o aviador trabalha e não tem outras obsessões senão a Aeropostal. As mulheres, ele as deixa para os outros, àqueles que não são devorados por tal absoluto. E é justamente aí que reside um dos problemas

desta hagiografia do piloto. Mermoz, o herói, o arcanjo, trabalha sem descanso e só faz isto. “Esse Mermoz, ironiza maliciosamente o crítico de *L’Appel* (dezembro, 1943), trabalha sem parar.” Ignora-se nele qualquer atração pelas mulheres e, nos seus menores gestos, tudo remete a um desprezo ou a uma indiferença acentuada com relação ao outro sexo. A cena acontece num fortim em pleno Saara Espanhol. Mermoz descansa aí após uma aterrissagem forçada. Um jovem intelectual (Jean Marchat) lhe fala:

(Plano aproximado do jovem, semi-alongado sobre sua cama) – “Para quem você está sorrindo?”

(Plano aproximado de Mermoz de $\frac{3}{4}$, de frente, com olhar vago) – “Para o perigo!”

(Retorno ao plano n° 1) – “Você o ama como a uma mulher?”

(Mermoz, em *off*) – “Mais!” (O jovem, dubitativo) – “Uau...”

A voz em *off*, invasora durante os cem minutos de projeção afasta, justamente neste plano, todo mistério. Fora sua mãe, o aviador não tem o que fazer com as mulheres. Homem de dever, voltado para o objetivo a atingir, o “arcanjo” (*sic*) não se permite nenhuma distração. E, no entanto, os personagens femininos (enfermeiras parisienses, dançarinas de samba e mulheres) estão sob seu charme. A exclusão sistemática em *Mermoz* da mulher desejável conduz a uma interpretação próxima dos lugares-comuns. Com efeito, não seria tentador considerar o aviador sob o ângulo da homossexualidade reprimida, se é verdade que a exclusão afixada dos personagens femininos, conjugada com o culto das amizades viris e o super investimento no personagem materno, evocam, de uma maneira característica, a homossexualidade masculina? Aliás, uma observação sobre uma fatia da decupagem integral nos incita a pensar que o filme foi assim percebido por pelo menos um de seus contemporâneos. Anônima, a anotação, devida certamente a um dos leitores da Comissão de Censura, interroga perfidamente o plano n° 108 em que Mermoz “entra à esquerda (no campo) e vai sentar-se perto do intelectual alongado sobre a cama. Fixa-se nos dois”. Na margem do texto, o leitor escreveu a lápis: “Um momento de fossa?” A anotação merece atenção. Ela prova, com relação à sexualidade, o equívoco do personagem. Única no gênero nas sinopses da época, esta anotação é por isso ainda mais significativa. Ela prova, de qualquer modo, a estranheza da rejeição da mulher neste filme dedicado apenas ao piloto. Observando bem *Le carrefour des enfants perdus* e *Coup de tête*, não parece que neles a mulher se beneficie de um melhor tratamento.

Como em *Mermoz*, mas de uma outra maneira, *Le carrefour des enfants perdus* é um filme de homens, e os críticos especializados, quando do seu lançamento em salas, observaram pertinentemente isso: “Você notou que não há mulheres – ou pelo menos quase não há – nesta história?”, observa assim Claude Ceran, em 1944, na brochura do filme. (s.d., p. 30) Pelo menos uma assistente social chamada Andrée (Janine Darcey) encontra-se na equipe dirigente da Encruzilhada. Seu papel é discreto; ela não intervém nem na concepção do Centro, nem nos encaminhamentos junto à administração penitenciária. Ela aparece mais adiante na narrativa quando da cena do refeitório. A visão de suas pernas provoca uma reflexão lasciva de Joris (Serge Reggiani), o jovem durão que manifesta nessa ocasião sua falta de respeito pela direção do Centro. Traduzida em termos claros, “afinal de contas a gente não é de pedra!”, a observação do delinqüente informa sobre duas coisas: por um lado, ilustra a desenvoltura muito adulta com a qual o futuro “chefe” fala de seus desejos, manifestando assim sua superioridade sobre os companheiros de mesa ainda inibidos; por outro, ela desvenda o potencial subversivo dos adolescentes, que perpassa o riso imediato deles.

No plano sexual, há ainda um fator que aproxima o “chefe” de *Le carrefour des enfants perdus* daquele de *Mermoz*. Jean Victor, o dirigente do Centro, permanece como uma estátua de mármore diante de Andrée, a bela assistente. Contudo, a exemplo dos animadores da Encruzilhada, a jovem encontra-se na dependência de seu superior e espera impacientemente um gesto de sua parte. Este não virá. A exclusão das mulheres é confirmada de uma outra maneira. O filme termina com um plano geral de Jean Victor e Joris que, ao prego da morte de seu irmão caçula, acaba de passar pela sua prova de iniciação: eilo, por sua vez, promovido a “chefe”. Os dois homens, até então sentados num canto, levantam-se e voltam-se para a profundidade de campo, de costas para a Encruzilhada incendiada e que deve agora ser reconstruída. Ora, acontece que este epílogo não corresponde em nada à decupagem inicial assinada por Stéphane Pizella e proposta, na época, à comissão de censura. Com efeito, originalmente, para terminar, Jean Victor legava seus poderes a Joris e ia fundar um novo Centro, em outro lugar qualquer. Mas, ponto fundamental para nosso propósito, Jean Victor não partirá só. No plano nº 611 da decupagem, no momento em que desaparece o herói, Janine Darcey aparece, mala na mão, e interpela o tenente:

- “Há uma coisa que é preciso colocar na sua cabeça. Aonde quer que você vá (*documento danificado*) “Eu sou assistente social, é verdade, mas eu sou também uma mulher; dê-se conta disso, Jean!”
- Eu tinha notado desde o primeiro dia; dê-se conta disso, Andrée!”
(AN, AGII 563)

Ora, vê-se, o filme termina com a visão do homem e do adolescente partindo de braços dados para o Centro, sem, portanto, separarem-se. Quanto à mulher, a imagem final não a retém, até excluindo-a simplesmente. Da primeira à última imagem, os heróis deste filme são machos, as mulheres não tendo outras funções senão as de servirem.

QUE FASCISMO?

A França de Vichy teve seu cinema fascista. Entretanto, onde ninguém esperava. O média-metragem, e somente este, entreteve efetivamente algumas relações com esta ideologia. Ademais, os títulos nesta área são raros e tardios. Posteriores a 1942, estes são contemporâneos ao retorno de Laval ao poder e à entrada de certos colaboradores convencidos nas engrenagens dos aparelhos de propaganda. A relação entre os dois fenômenos é bastante nítida para ser somente o feito de um simples concurso de circunstâncias. Entretanto, não vamos acreditar que o longa-metragem tenha escapado da contaminação. Nos três filmes estudados, posteriores a abril de 1942, nós detectamos esquemas de pensamentos, tipos de representações manifestamente impregnados das idéias provenientes das ideologias em evidência que circulam então no país. Mas não forcemos o tom. Estas ficções não são “fascistas” no sentido pleno do termo. Com efeito, onde estão as referências ao partido único, ao pleito em favor de um alinhamento com a Alemanha vitoriosa, que estão presentes na mesma época na fala dos colaboracionistas franceses?

De modo geral, estes raros filmes demonstram também que a grande maioria dos autores se manteve deliberadamente à distância das ideologias extremistas do período. O fato de Grémillon, cineasta de esquerda, ter-se silenciado, em 1943, sobre o flerte de Madeleine Charnaux (o personagem no qual ele parece se inspirar em *O Céu lhe pertence* (*Le ciel est à vous*) para traçar um perfil de Thérèse Gauthier) com o fascismo, não revolta a ninguém, senão ao crítico de *Révolution Nationale*. (janeiro, 1944)

O que é mais surpreendente é Louis Cuny ter feito o mesmo em sua biografia duvidosa de Mermoz, diretamente inspirada, mesmo que ele não confesse isso em parte alguma, na obra de Jacques Mortane (1937), de quem ele extrai blocos inteiros de frases. Aliás, no final de 1941, Marcel Déat, em um editorial de *L'Œuvre*, lembrava a quem interessasse a antiga filiação do piloto ao PSF – Partido Socialista Francês. O filme começou em setembro de 1942, e é pouco provável que o diretor e o seu roteirista Henry Dupuy-Mazuel, historiador tão ciente dos problemas políticos, tenham ignorado tal fato. Entretanto, a filiação política não aparece sequer na decupagem submetida à censura, como se, em relação ao piloto, a caracterização partidária constituísse um tabu. Isto provoca a cólera de Lucien Rebatet em *Je suis partout* (novembro, 1943), que denunciará estas “imagens edulcoradas e incompletas.”

Porém, o mais espantoso nesta relação ambígua de alguns cineastas e roteiristas com o fascismo francês é a distância que eles tomam, no exercício de seu ofício, em relação a uma ideologia que, sob outro ponto de vista, eles abraçam fora de suas horas de trabalho. Exemplo disso, é Jean-Daniel Norman, membro do grupo *Collaboration* (AN F 42 134), que assina quatro filmes durante a Ocupação. Longe de se transformar em propagandista de sua organização quando dirige uma *mise-en-scène*, celebra a família no mais puro estilo do Marechal Pétain (*La loi du printemps*, 1942), denuncia curiosamente a mesma instituição à maneira dos existencialistas (*Le briseur de chaînes*, 1941) e se dedica a fazer rir com roteiros muito ordinários (*Ne le criez pas sur les toits*, 1942 e *L'aventure est au coin de la rue*, 1943), filmes em que, devido ao desempenho de Fernandel e de Raymond Rouleau, o peso concorre com a bobagem.

Nos quatro filmes de um dos raros cineastas de longa-metragem que pertenceu a uma organização colaboracionista, jamais se observa um enunciado ou um símbolo suscetível de ser imputado, de perto ou de longe, às ideologias de choque do período.

Como explicar, desde 1940, tal desengajamento em homens que, entretanto, não puderam de chofre pressentir que o Reich não duraria mil anos, e o quanto a causa que eles abraçavam então, em Paris ou em Vichy, poderia um dia lhes custar?

Várias explicações devem ser encaradas conjuntamente.

- A censura cuidou de afastar as ficções demasiadamente marcadas pelo discurso colaboracionista. Que Pétain tenha prefaciado a obra de Jean Guilton (1942), que só trata de “revolução pacífica,” prova o quanto o dinamismo revolucionário fascista era oficialmente tido como inoportuno, pelo menos

até os últimos meses de 1943. Os poderes públicos talvez tenham estimado que em matéria de discursos colaboracionistas, as filípicas da imprensa fossem suficientes e que não havia nenhuma necessidade de recolocá-los na tela.

- Mas a censura não é suficiente para explicar um fenômeno tão sistemático. Jamais a proibição, por mais feroz que ela seja, consegue amordaçar totalmente a palavra que incomoda. Ademais, a análise de outros temas atesta que os autores, quando o quiseram, conseguiram ultrapassar as proibições. Finalmente, apostamos que se medidas tivessem sido tomadas contra iniciativas cinematográficas pró-alemãs, a imprensa colaboracionista, tão pronta para denunciar a pusilanimidade do poder, não teria se incomodado a não ser para denunciar como um escândalo. Ora, sobre este assunto, os jornais parisienses são mudos.

- O principal elemento de explicação reside certamente no próprio sistema da produção cinematográfica. A ausência de longa-metragem fascista não se deve à falta de público para esses filmes? O finalismo ingênuo tem má reputação. Mas, será que se tem certeza que esta carência de filmes expressamente fascistas – não faltava material para inspirar roteiristas e cineastas – não decorre do aspecto marginal dos interessados fora das instituições por eles controladas e que podem criar ilusões? A ausência de longa-metragem fascista pode, em nossa opinião, ser considerada como o equivalente cultural da insignificância sociológica dos grupelhos concernidos. Por eles não representarem nenhuma clientela potencial, provavelmente nenhum produtor julgou rentável se dirigir prioritariamente a eles.

- E, além disso, que ninguém jamais tenha pensado em os lisonjear, nem que fosse à parte, tenderia igualmente a provar um fato menos explorado, ou seja, a inconsistência ideológica dos colaboracionistas no país ao longo de todo o período. É bem verdade que, no terreno das representações morais, mais vale não se tirar conclusões. Pois, se o filme permaneceu renitente ao discurso da colaboração, parece que isso decorre ainda da natureza e da posição do cinema no sistema dos veículos de idéias. Tão receptivo à ideologia bruta quanto à imprensa e o rádio, mas menos maleável a essa que os dois últimos, por causa da rigidez de suas formas narrativas e da prioridade concedida à afetividade, o longa-metragem não pôde, pois, ou não soube, repercutir uma ideologia alhures tão ressaltada. Somente uma penetração lenta destas idéias no corpo social teria permitido, como na Alemanha ou na Itália, o surgimento de filmes plenamente fascistas. Na França, parece ter faltado tempo para isto.

FONTES DE PESQUISA

Arquivo Nacional da França (AN)

JORNAIS:

Au Pilon

Je suis partout

Journal Officiel

L 'Appel

L 'Atelier

La Gerbe

Le Franciste

Le petit parisien

Libération

Patrie

Révolution Nationale

LIVROS:

GUITTON, Jean. *Les fondements de la communauté française*. Paris, 1942, prefácio do Marechal Pétain.

MORTANE, Jacques. *Jean Mermoz*. Paris, 1937.

ROTEIRO DE FILME:

Le carrefour des enfants perdus, les soirées de l 'OFDA, Lyon, s.d., p. 30.

ENQUADRAR E CONTROLAR: O DOCUMENTÁRIO DE PROPAGANDA SOB A OCUPAÇÃO

Jean-Pierre Bertin-Maghit

Universidade de Bordeaux

O trabalho de restauração de documentários feita por Éric Le Roy¹ há alguns anos permitiu tirar do esquecimento os filmes de propaganda produzidos na França durante a Ocupação.²

Esse novo objeto de estudo convida à exploração do meio cinematográfico de 1940 a 1945, iniciada no começo dos anos 1980.³ Trata-se de reconsiderar, com um maior distanciamento e mais documentos, as metas da política do Governo de Vichy em matéria de produção e distribuição de filmes de propaganda; política cuja ambição se viu limitada pela vontade hegemônica das autoridades da Ocupação, cada vez mais imperativas a partir do outono 1942.

A grande maioria desses arquivos fílmicos entra na categoria de documentários, segundo a definição adotada, em 1949, pela União Mundial do Documentário: “Filmes que dão conta de fatos reais e visam fornecer uma compreensão dos problemas de ordem econômica, culturais e relativos às relações humanas”. “Cinema do real”, o documentário destaca-se da ficção pela sua

Tradução de Edmond B. J. J. Thauront e revisão de Ruth Lima e Sheila Schvarzman.

¹ Agradeço vivamente a Michelle Aubert, diretora dos arquivos fílmicos do Centro Nacional da cinematografia de Bois-d’Arcy e Éric Le Roy, chefe do departamento de programação e acesso às coleções. Sem seus apoios ativos, não teria iniciado estas investigações. É a eles que dedico este primeiro estudo.

² Uma retrospectiva de alguns destes filmes concebida por Eric Le Roy (Responsável da restauração dos filmes nos Arquivos do filme do CNC, em Bois-d’Arcy) organizado em novembro de 1997 nas comemorações do festival CinéMémoire.

³ Minhas investigações prévias deram lugar à publicação de vários artigos e de três obras: *Le cinema français sous Vichy, les films français de 1940 à 1944, signification, fonction sociale*. Paris, Albatros, 1980; *Le cinéma sous l’Occupation*. Paris, Olivier Orban, 1989; *Le cinéma français sous l’Occupation*, Paris, PUF, 1994. (coleção **Que sais-je?**)

forma mais “informativa” que “narrativa”. O que não exclui que possa contar uma história ou utilizar a reconstituição. Uma pequena parte desses arquivos é constituída de filmes com valor de documento, mas que são considerados como ficções por partirem de roteiros preestabelecidos onde intervêm atores. (LAGNY, 1998) Todavia, todos estão incorporados ao “conjunto documentário”, pois em sua estrutura encontra-se compreendida a instrução para que se inicie, em um ou outro momento, uma leitura documental (capaz de tratar um filme como um documento).⁴ Enfim, todos, tendem a difundir uma propaganda,⁵ pois foram realizados por encomenda de diferentes Ministérios do Governo de Vichy, da Legião Francesa dos Combatentes, dos Serviços de Propaganda da Embaixada da Alemanha, da Propaganda Abteilung e, numa proporção menor, do Instituto de Estudo das Questões Judaicas (IEQJ), da Legião dos Voluntários Contra o Bolchevismo e da Milícia.

Em que medida esse cinema dá conta das diferentes ideologias que se confrontavam e remete às batalhas pela influência que existiam entre os diferentes poderes emissores? É possível detectar um estilo para cada discurso propagado? É possível, enfim, estabelecer uma cronologia dessas imagens ao longo desses quatro anos de sua produção? Veremos instaurar-se, pouco a pouco, com o passar do tempo, uma verdadeira guerra de propagandas. Será conveniente dissociar aquela que emana diretamente dos ministérios de Vichy daquela dos escritórios colaboracionistas e da dos alemães. Isso confirma que, de 1940 a 1944, o cinema de propaganda não constituiu um bloco homogêneo e consolidado.

A produção dos curtas e médias metragens, sob a Ocupação, aproximase de quatrocentos títulos. Entre eles, os filmes de propaganda ocupam um lugar privilegiado.⁶

Essa vitalidade explica-se pela lei de 26 de outubro de 1940 que põe fim ao programa duplo instaurado em 1933 para combater a invasão dos filmes americanos, e que obriga a projecção de um “complemento de programa” (filmes que não ultrapassavam 1300 metros em 35 mm).

⁴ Conceito empregado por Roger Odin para definir o “conjunto documentário”. No planejamento dos semiogramáticos, a definição do documentário se constrói em relação da leitura de filmes (semiologia da leitura e não-semiologia da realização). Neste quadro, a leitura “documentarizante” pode ser programada, para todo filme (documentário ou ficção), para cada espectador – pontualmente (por momentos) ou globalmente –, ou por uma instituição (produtor). (ODIN, 1984, p. 263)

⁵ O conceito de propaganda que eu utilizo neste estudo se refere a definição da propaganda política estabelecida por Jacques ELLUL. (1962, p. 75-84)

⁶ Todos os arquivos consultados não permitem a contagem exata dos filmes de propaganda. Esta dificuldade é inerente ao problema de catalogação dos documentários.

Em Vichy, os responsáveis pelo cinema confrontam-se com a política agressiva do ocupante, que manifesta, desde o começo, sua intenção de pôr o cinema francês sob tutela e de utilizá-lo totalmente em suas dimensões econômica e ideológica. Ao criar, logo depois do armistício, o Serviço de Cinema, vinculado ao Secretariado Geral para a Informação, Vichy dá uma primeira resposta aos intentos hegemônicos do ocupante. O Serviço de Cinema reagrupa o conjunto das funções antes desempenhadas por diferentes ministérios da Terceira República: propaganda, censura e preparação dos projetos de lei. A partir de então, a isso se juntam duas prerrogativas dadas pelo contexto: a comunicação com as autoridades alemãs (o Serviço Cinema da Propaganda Abteilung) e o controle das decisões tomadas pela futura estrutura de administração corporativa profissional, o Comitê de Organização da Indústria Cinematográfica (COIC), que será fundado no dia 2 de dezembro de 1940.

Pela primeira vez em sua história, o cinema francês vê-se sob a tutela do Estado. Assim, ao mesmo tempo, Vichy resolve o problema da dispersão das competências, que paralisava muitos projetos antes da guerra, e imprime ao filme sua missão ideológica. Os esforços dos governantes franceses em matéria de propaganda através do filme concentram-se sobre as “Atualidades” – assunto que não abordaremos aqui – e o documentário. Jean-Louis Tixier-Vignancour, secretário adjunto da Informação para o Cinema e o Rádio, percebe imediatamente a vantagem que poderá tirar de um cinema “aglutinador”: a um só tempo, reunir os franceses, em todo o território, em torno da Revolução Nacional, e controlar o conjunto dos profissionais. Além de eliminar qualquer idéia de colonização do cinema pelos alemães, ele erige o conceito de mercado único como princípio de sua ação, pois concebe a política cinematográfica da França sem levar em conta a linha de demarcação entre a França livre e a França ocupada. Nisso ele será seguido: Raoul Ploquin, primeiro diretor do COIC, declarará, logo em seguida, que o documentário é a mídia mais suscetível de “realçar o nível moral, intelectual e social da nação”.⁷ É a resposta de homens que não estão dispostos a deixar o terreno da propaganda aos únicos vencedores. Nem se precisa dizer que tais declarações não podiam passar despercebidas pela Propaganda Abteilung de Paris, encarregada de estabelecer a legislação do cinema em zona ocupada e de difundir os princípios da nova Europa. As negociações

⁷ Observações pronunciadas na então alocução que fez na reunião plenária da comissão consultiva do COIC, em 3 de março de 1941.

preliminares entre as autoridades alemãs e o Governo de Vichy já se ressentem dessas dissensões.

UMA AMBICIOSA POLÍTICA DE EDUCAÇÃO PELA IMAGEM

Desde setembro de 1940, a instalação de um serviço estatal encarregado de centralizar a propaganda através de filmes, era evocada por aqueles que cercavam Pierre Laval. Charles Delacommune, o presidente da Associação dos Técnicos de Cinema desde 1936 é encarregado de elaborar os seus princípios.⁸ O projeto torna-se realidade em 27 de outubro, quando o Serviço Cinematográfico do Estado, independente do Serviço de Cinema, é criado junto à vice-presidência do Conselho. Esse serviço centraliza os programas de propaganda através do filme, estabelecidos pelos diferentes ministérios. Uma comissão interministerial reúne-se a cada quinze dias para definir as prioridades e selecionar os projetos, que recebem a etiqueta “Interesse nacional”. Dois meses depois, enquanto cerca de quarenta produções estão para serem realizadas, Tixier-Vignancour, correndo o risco de desagradar os partidários de Delacommune, toma a decisão de afastar o seu diretor. A partir de 27 de dezembro, o Serviço de Cinema incumbem-se da tarefa até então desempenhada pelo Serviço Cinematográfico do Estado. Não se trata, contudo, de uma mudança de política – o documentário permanecerá uma prioridade durante toda a Ocupação, em função de sua aptidão para difundir a propaganda do novo regime -; isso é o resultado das dissensões ocorridas, desde outubro, entre Guy de Carmoy, diretor do Serviço de Cinema, e Delacommune. Este último utilizava-se das relações que mantinha no interior da vice-presidência do Conselho para se apresentar como o porta-voz do governo em matéria de política cinematográfica. Intrigas palacianas, é claro; mas, no momento em que as negociações gerais sobre a reorganização da indústria cinematográfica envolviam as autoridades da Ocupação, os responsáveis pelo cinema deveriam falar com uma só voz.

⁸ Charles Delacommune se especializa desde 1920 na produção de filmes de propaganda. Ele criou para isto a sociedade Synchron-ciné, no seio da qual ele realizará mais de duzentos filmes. Ele realiza, em paralelo, pesquisas que o permitem colocar o ponto de um dispositivo de registro e de reprodução do som sobre o filme, assim como um método de dublagem. Em 1936, ele se compromete como Presidente da Associação de Técnicos do Cinema durante as campanhas xenófobas contra os trabalhadores estrangeiros do cinema francês.

Sensível à ameaça que representava a expansão da ideologia alemã sobre toda a França, Guy de Carmoy, diretor do Serviço de Cinema, define rapidamente os princípios da difusão da propaganda pelo filme:

É preciso que ela seja muito sabiamente dosada, habilmente apresentada, e apoiada por grupos folclóricos ou pelos “Companheiros da França” no encerramento da sessão. A escolha das salas deve considerar o número de pessoas que essas podem comportar e as taxas de preenchimento desejadas – é melhor uma sala bem cheia do que uma meio vazia. Não se pode esquecer de convidar as autoridades civis, militares e religiosas e todos os notáveis locais; não hesitar em colocar convites em lugares onde o público tem acesso facilmente. Enfim, é indispensável a organização de sessões especiais direcionadas aos estudantes com idade a partir dos treze anos e aos militares.⁹

Seu sucessor, Louis-Émile Galey,¹⁰ imbuído da mesma determinação, encarrega Léon Lausac, secretário geral da Associação para a Difusão do Cinema Rural, de estudar a possibilidade de distribuir, em cidades de médio porte e no meio rural, os filmes da propaganda nacional. (AN, F42. 128) Ele até planeja a compra de aparelhos de projeção 16mm, que seriam postos à disposição das localidades com população demasiadamente exígua para uma exploração comercial rentável; e garantindo um aparelho para cada quatro ou cinco cidadezinhas.¹¹ Essa ambição é propícia à multiplicação de projetos que emanam tanto de associações próximas do poder (Socorro Nacional, Educação da Juventude) como de iniciativas individuais. Se muitos deles são fantasiosos, o da Corporação Nacional Camponesa (CNP) é bastante elaborado.¹² Um relatório datado de 22 e 28 de março de 1944 prevê explorar a rede das direções locais para avaliar o potencial das zonas rurais não exploradas (inventário das

⁹ Este documento, sem data ou assinatura, provém do Serviço de Cinema, podemos pensar que ele é anterior a maio de 1942, data na qual o Serviço do cinema passou para a Direção Geral do Cinema. Arquivos Nacionais (AN), F42. 133.

¹⁰ A saída de Pierre Laval, em 13 de dezembro de 1940, implica o de Jean-Louis Tixier-Vignancour em janeiro de 1941 e de Guy de Carmoy no começo de fevereiro. O primeiro foi substituído pelo professor Portmann e a partir de 12 de junho de 1941 por Paul Marion; o segundo, depois de um período de interin, por Louis-Émile Galey em setembro de 1941.

¹¹ Quatorze milhões de francos estão previstos para este efeito, sobre um total, para a produção e a difusão de filmes de propaganda, de 76,9 milhões de francos.

¹² Informes de 22 e 28 de março de 1944 e manutenção com Maurice Buron do COIC. AN, 2AG 555.

salas, inventário dos aparelhos 16 mm não utilizados em tempo integral pelos prefeitos, pelos professores primários e por outros...) e organizar sessões educativas para jovens camponeses, cujos programas seriam alimentados pela cinemateca do secretariado da Agricultura. Paralelamente a isso, planeja a criação de comissões de controle encarregadas de vigiar a programação, a fim de detectar os filmes portadores de germes de desmoralização e desenraizamento. Essas duas ações seriam efetuadas em harmonia com o COIC e teriam como meta secundária a extensão do cinema na zona rural e, como conseqüência, um aumento da clientela. O produtor-distribuidor Lucien Masson propõe esquetes, de três a cinco minutos, centrados na pessoa do Marechal Pétain, que retomariam particularmente o conteúdo dos discursos do chefe do Estado através de imagens, pondo-o em cena em diferentes períodos de sua vida e nas suas atividades cotidianas. (AN, 2AG 79) Outros projetos são enviados diretamente ao gabinete de Pétain, particularmente o do Conservatório Nacional de Arte Cinematográfica, apresentado por A. Juillard, administrador do Teatro Nacional de Ópera-Cômica.¹³ Voltado para a juventude francesa, este projeto visa educá-la através do filme. Esse “templo educador”, funcionando de 1º de outubro a 30 de junho, ofereceria sessões gratuitas pretendendo completar as formações artística, esportiva, científica, técnica e profissional oferecidas pelos estabelecimentos escolares. O Conservatório seria acoplado a um museu de arte cinematográfica, “Panteão da palavra e do gesto”, encarregado de reagrupar e de conservar uma documentação cinematográfica. Um intercâmbio com escolas e universidades do mundo inteiro “expandiria o brilho do gênio nacional e contribuiria para assegurar-lhe o lugar de honra que o seu valor lhe permite ocupar na hierarquia civilizadora”. Quanto a A. Juillard que continuasse e exaltar os benefícios de tal instituição, capaz de associar ensino e propaganda:

dando uma imagem ao mesmo tempo exata e viva de nossos ofícios, estimulando o gosto pelo trabalho, o sentimento de solidariedade laboriosa que une o aprendiz ao companheiro, ao contramestre, ao patrão, em uma corrente moral servindo a causa do retorno à terra através da difusão, no campo, de filmes sobre os progressos de nossa agricultura, a fim de reter a juventude junto ao solo natal, à terra dos antepassados, tornada mais fértil e mais produtiva do que nunca.

¹³ Esta informação não tem data, mas foi enviada antes de maio de 1942 contendo a resposta assinada por Raoul Ploquin, diretor do COIC até maio de 1942, AN, 2AG 79.

Portanto, o filme de propaganda irá beneficiar-se de um regime particular, à margem das outras produções cinematográficas. No total, cerca de trinta produtores especializados na realização de documentários recebem encomendas.¹⁴ Entre eles, dois ocupam um lugar privilegiado, André Verdet-Kléber, diretor dos estabelecimentos Veka, e, os Artesãos e Técnicos Associados ao Cinema (LATAAC).

O primeiro edita uma revista bimensal de propaganda, *La France en marche*, que relata a vida nacional sob dois ângulos: uma série de reportagens centradas no Marechal e na Revolução Nacional; e outra sobre as atividades nas províncias francesas. Essa produção, considerada como prioritária para a obtenção de película (fábricas Lumière, em Lyon, e Sociedade de Fotografia e de Ótica de Carpentras), para o tratamento em laboratório (Estabelecimentos Pagnol, em Marselha), para a obtenção de combustível para a censura, é projetada obrigatoriamente depois das Atualidades como “complemento de programa”, e entra na legislação relativa aos filmes de “interesse nacional”. Jacques Berr é o seu redator chefe;¹⁵ ele trabalha com quatro operadores de câmera uma montadora e uma assistente montadora, duas secretárias e dois contadores. Desde o início, a missão propagandística da crônica está claramente definida: ela deve tornar perceptíveis as manifestações da nova ordem estabelecida por Vichy. Um vínculo permanente é estabelecido entre Veka, os setores ministeriais que elaboram essa política (Vice-presidência do Conselho, Instrução Pública, Agricultura, Produção...) e o Serviço Cinematográfico das Forças Armadas (para a parte logística). Várias cartas provenientes do Secretariado de Estado para a Aviação, Marinha, Guerra e Colônias, e do Ministério da Educação Nacional, atestam essas relações privilegiadas; todas, muito elogiosas, felicitam calorosamente a ação do produtor “que serviu para difundir as ima-

¹⁴ Entre eles: Artisans d'art du cinéma, Atlantic-Film, J. C. Bernard, Aurore-Films, Celia-Films, Ciné-reportages, J. Cousteau, J. J. Delafosse, Eclair-Tirage, Jean d'Esme, Films de Cavaignac, Films du Compas, Films Jean Mineur, France-Actualités, De Giovanni B. N. Film, Marcel Ichac, Je vois tout, Étienne Lallier, Maîtrise artisanale de l'industrie cinématographique, Pathé-Cinéma, J. K. Raymond Millet, Société d'applications cinématographiques, Société nouvelle des établissements Gaumont, Films Paulin, Films Pierre Bourgeon, Films de France, Étienne Nadoux, Films Marcel Pagnol, Les Gémeaux...

¹⁵ Para uma carta de 8 de setembro de 1994 endereçada ao Ministério da Informação em vista de sua passagem frente a sub-comissão de purificação do comitê de Liberação do Cinema Francês, André Verdet-Kléber assinalou que Jacques Berr viu negada sua carta de identidade profissional pelo COIC, que alegava sua confissão israelita. A partir desse momento (a data não é mencionada), a sala de montagem foi instalada clandestinamente numa cidade de Bouches-du-Rhône (sem mais precisão) até o dia que as forças alemãs chegaram na localidade principal do imóvel onde estava instalado a sala. Jacques Berr então havia se unido aos FFI de Haute-Savoie, AN, F41. 368.

gens da nova França junto ao público”.¹⁶ Apesar dessa colaboração, estreita e frutífera, a situação financeira dessa Sociedade degrada-se com o passar dos meses, pois o Estado mostrou-se incapaz de garantir o regime prioritário concedido por Tixier-Vignancour em outubro 1940.¹⁷ Isso obrigou Verdet-Kleber a partilhar seus privilégios com outros produtores chamados para realizarem filmes “de interesse nacional”.

O segundo produtor, LATAC, é vinculado ao Centro Artístico e Técnico dos Jovens do Cinema (CATJC). Instalado em Nice, esse centro de aperfeiçoamento para os ofícios do cinema recebe uma subvenção financeira fixa do Secretariado de Estado para a Educação Nacional e para a Juventude, que o criou em março 1941. O mesmo pretende ser uma escola de aplicações, de pesquisas, de criação e de educação aberta aos jovens aspirantes a técnicos que já receberam uma formação teórica. No final do ciclo, estes participam da realização de um filme, como “doublés” dos técnicos titulares. Os documentários realizados por LATAC são, na sua grande maioria, encomendas provenientes da Direção Geral do Cinema em contrapartida ao apoio financeiro dado à Escola (*Jeunes en montagne*, de Georges Régnier; *Marine nationale*, de Jean Arroy; *Chefs de demain*, de René Clément; *Chantier 41*, Maurice Labro...).¹⁸ Esses filmes não são contabilizados nas previsões do programa da produção francesa, e a película provém das indústrias Lumière de Lyon. No

¹⁶ Neste correio são citados diferentes documentários patrocinados pelos Ministérios. Filmes realizados em 24 de dezembro de 1942 por conta do Secretariado de Estado da Marinha: *Cale sèche*, *Pour demain*, *Vaisseau amiral*, *Du sous-marin au submersible*, *Le navire blanc*, *Puré à plonger*. Filme realizado pelo Secretário do Estado nas Colônias em 8 de janeiro de 1943: *Les chasseurs de sommeil*. Filmes realizados pelo Ministério de Educação Nacional em 22 de dezembro de 1942: *Droit au but*, *Groupement 13*. Filmes realizados pelo Ministério de Informação: *Paix sur la terre*, *Dakar*, *Images et paroles du Marechal Pétain*, *Marches et batteries de l'Empire*, *Madri*, *Produit de remplacement*, *Éducation sportive*, *Emquête du 58*, *D'un dimanche à l'autre...* AN, 2AG 555 e F42. 136.

¹⁷ Um informe data de 11 de março de 1943, que tem por origem o gabinete do Chefe de Estado, resumindo as causas: redução da duração das sessões, impossibilidade de exploração na África do Norte, na Suíça, na África Ocidental, na Indochina, em Madagascar, modificação de condições prioritárias adjuntas ao fornecimento do filme e do combustível (a revista não recebeu mais que um centésimo do filme positivo atribuído ao Journal d'Actualités enquanto o original recebia um quarto), e inadaptação ao gosto do público a certas reportagens comandadas pelos Ministérios. AN, 2 AG 555.

¹⁸ As outras produções são: *Les jouets du Jura* e *Poterie povençale*, de Jachque Giradk; *Maison du soleil* e *Manosque*, de Georges Régnier; *Equipe* e *Lepain*, de Maurice Labro; *Surprise de lavie* e *Mémoires des maisons mortes*, de Paul Gilson; *Chevaux de Vercors*, de Jacqueline Audry; *Le feu*, de René Zuber; *Le Baïar* e *Maillol*, de Jean Lods. Alguns dentre eles são deixados à iniciativa dos próprios cineastas: *La grande pastorale* e *Ceux du rail*, de René Clément. Enfim, LATAC igualmente participou de dois longas metragens (*Cadets de l'Océan*, de Jean Drévile, e *Les malheurs de Sophie*, de Jacqueline Audry) e produz *Départ à zéro*, de Maurice Cloche.

segundo semestre 1943, uma verdadeira escola de cinema, equivalente à Escola de Vaugirard¹⁹ para diretores, montadores e roteiristas, é criada: o CATJC é dissolvido em 30 de setembro e torna-se o Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC); e LATAAC, uma casa de distribuição.

UM CINEMA DE REAGRUPAMENTO

O filme de “interesse nacional” possui uma vocação educativa e federativa. Esse utiliza principalmente o modo “expositivo”²⁰ para transmitir uma mensagem sem nenhuma ambigüidade. A relação entre o comentário em voz *off* e a imagem torna-se primordial na arte da persuasão: ela limita a polissemia da mensagem e tem por meta provocar a adesão. Raros são os documentários que escapam a isso. Em *La tragédie de mers El-Kébir*, encomendado pelo Secretariado Geral para a Informação (1940), é de fato da montagem que surge a propaganda anglofóbica e não do comentário, que se mantém principalmente descritivo e pouco denunciador. Tudo concorre para envolver afetivamente o espectador no bombardeio da frota francesa pela marinha inglesa: encenação do acontecimento (espera e recepção do telegrama inglês, recusa, preparação do bombardeio, bombardeio, estragos, sofrimento da população, cerimônia de homenagem aos mortos), efeito dramático produzido pela sucessão de planos e pela música, pela recorrência aos planos com focalização interna²¹ e as numerosas panorâmicas descritivas, encarregadas de dar amplitude aos estragos... Dessa forma, o espectador identifica-se ora com os marinheiros, ora com a população vítima da tragédia. Sem que lhe sejam fornecidos detalhes sobre o conteúdo do ultimato inglês,²² ele é levado, por esse processo, a aderir às palavras que introduzem o filme: “A esquadra inglesa submeteu ao

¹⁹ Escola fundada em 1923 por Louis Lumière. Orientada a fazer os ofícios de imagem, ela está na origem de um estabelecimento privado. Jean Zay, Ministro da Educação Nacional, lhe concede subvenções públicas em 1937, depois de um processo que conduziria esta escola à sua nacionalização completa em 1951 sob a denominação Escola Nacional de Fotografia e do Cinema.

²⁰ Montagem de imagens arranjadas em função de uma tese a demonstrar o controle pela voz *off* “Voice of God”. Classificação estabelecida por Bill Nichols, citada por Michèle LAGNY (1996).

²¹ Certos eventos são contados a partir do ponto de vista dos marinheiros; a câmera coloca-se em seu lugar e o espectador vê o que vêem os marinheiros.

²² O ultimato propõe cinco possibilidades: continuar a guerra com os ingleses, congregar os portos ingleses, aparelhar pelos Estados- Unidos, juntar-se aos portos das Antilhas ou se sabotar.

almirante Gensoul condições inaceitáveis” e condenar sem apelação os ingleses. O efeito de realidade é veiculado, nesse documentário, por uma utilização singular da montagem que rompe o aspecto de pura reportagem para impor uma organização fílmica baseada nos códigos em uso na ficção e, particularmente, nos filmes de guerra, aos quais os espectadores estavam acostumados. (VÉRAY, 1995) Os autores utilizaram para isso uma seleção de imagens de origens diversas. Aquelas que foram tomadas pelos operadores em 3 de julho 1940 – que se distinguem das demais pelo pouco domínio que deixam transparecer, pois os operadores estavam no meio do bombardeio, -, e as que são provenientes do acervo da cinemateca da Marinha (os diferentes planos de corte). Encenando a representação do acontecimento, eles o tornam mais tangível a fim de melhor incitar a adesão do espectador.

De modo geral, o que principalmente caracteriza esses filmes é a organização preestabelecida do “pré-filme”: o “real” é posto em cena. Às vezes, até ocorre de se encontrar uma organização ficcional. É o caso de *Images et paroles du maréchal Pétain (La France en marche, n°3, 1940)*, que nos faz partilhar as atividades cotidianas do Marechal – reportagem sobre diferentes visitas à província e a Vichy. O documentário termina com uma cena interpretada onde vemos Pétain, no seu escritório, conversando com o seu editor a propósito de uma biografia sua. Os dois homens estão lado a lado e conversam. Na verdade, eles tentam desajeitadamente ler um texto escrito numa folha de papel que se encontra em frente a eles. A cena é pouco natural, mas, como todo o resto do filme, ela está encarregada de edificar a imagem do chefe do Estado francês: o militar, o servidor da França e o homem bom. Pétain cuida de sua imagem!

Nesses documentários, o estilo reportagem da atualidade é uma exceção. *Le serment de l'athlète* é realizado pelo Comitê Geral para a Educação Geral e para os Esportes (1941) com a ajuda dos operadores das *Actualités mondiales*,²³ que filmaram o juramento de cinco mil jovens esportistas da região parisiense diante de Jean Borotra. Os dois ou três câmeras que estavam no estádio não tiveram tempo de organizar as tomadas e nos restituem uma manifestação com imagens pouco codificadas. (VÉRAY, 1995) O mesmo ocorre com a ficção com atores profissionais, como, por exemplo, em *Chefs de demain* (René Clément, 1943). A partir de um roteiro de André Julien du Breuil e de René Clément, o filme, feito pelo CATJC, nos propõe partilhar as atividades da

²³ Jornal alemão difundido na zona ocupada até agosto de 1942.

Escola Especial de Chamargès. Um grupo de jovens de diferentes origens profissionais (mecânico ajustador, estudante de medicina, caixeiros viajantes, agricultores...) se junta à escola, onde cada um vai descobrir os benefícios da vida coletiva. Após uma primeira vigília, uma equipe monta um espetáculo para a população do lugarejo, que não se interessa nem um pouco, até o momento em que um temporal ameaça se abater sobre a região. Os jovens, num só impulso, juntam os seus esforços e unem-se aos camponeses para “recolher” o feno. Graças a sua eficiência e a competência postas a serviço de todos, a safra é salva. O espetáculo pode então recomeçar para a alegria de todos.

A fim de pôr em ação sua vocação federativa, o cinema estatal encoraja um conjunto de produções relativas aos grandes temas da revolução nacional. O tom é dado por *Imagens et paroles du maréchal Pétain*. Em treze minutos, o documentário resume aquilo que constituirá o essencial do *continuum* dessa imagética. Depois da ficha técnica, três fotos (Pétain soldado, Pétain condecorado após Verdun, Pétain marechal) entronizam a referência ao militar e, a partir desta, a mística do chefe irá se instaurar. A montagem realça as prioridades do discurso federativo em torno das quais é construída a propaganda da “nova ordem”. O filme está dividido em seis seqüências.

Primeira seqüência. Reporta-nos para o antes da guerra e é composta por duas cenas. A primeira leva-nos à casa do Marechal no “Midi” da França, onde ficamos sabendo que entre cada atividade a serviço da nação, o “vencedor de Verdun” encontra em suas terras a tranqüilidade necessária para revigorar-se. Ele próprio cuida das suas culturas e as estuda com a ajuda de seu jardineiro. A segunda nos conduz a 1939. Pétain é embaixador em Madri e “conserta os erros do passado”; faz amizade com Franco, o que nos “garante hoje a neutralidade da Espanha”. Em junho de 1940, ele está pronto, com os seus antigos companheiros de Verdun, a servir novamente a seu país. Essa introdução é finalizada por três planos fixos de Pétain em seu escritório. O último é um close em *contra-plongé* no seu rosto, e a voz *off* comenta: “Ele empreende imediatamente a construção de uma nova França”. O ponto de vista da câmara evoca o de um familiar autorizado a penetrar no local de trabalho do Marechal. Instaura-se assim uma relação privilegiada com o espectador. Pétain é realmente o interlocutor de cada francês em particular. (GERVEREAU, 1990)

A seqüência seguinte começa com a bandeira francesa balançando ao vento. A associação daquele close com a bandeira constrói a representação

cinematográfica do chefe e estabelece a aproximação Pétain-França. A interpelação do espectador e o seu envolvimento afetivo atingem o auge e assim permanecerão, pois o filme terminará como começou: no escritório do chefe de Estado.

Segunda e terceira seqüências. Se Pétain é o personagem central da propaganda nacionalista do governo de Vichy, a juventude e a terra são os seus dois alicerces fundamentais. Em ordem cronológica, participamos de uma visita do Marechal a um campo dos Companheiros da França e, depois, a uma escola agrícola. O primeiro assegura a educação física e moral dos jovens necessária à regeneração da “raça” e à formação do novo homem sob o signo “do trabalho, da disciplina e da honra”. A segunda proclama que nada pode ser construído sem o mundo camponês, que conjuga, ao mesmo tempo, tradição e modernidade, dois valores que voltaremos a ver na imagem recorrente do lavrador empurrando uma máquina, traçando o “novo sulco”. Muitos filmes de propaganda, inclusive os encomendados pelos alemães e colaboracionistas (retomaremos isso mais adiante) terminam com planos onde aparecem campos ceifados.

Quarta seqüência. A evocação das províncias francesas e do regionalismo completa esse simbolismo da renovação: cerimônia em Maillane, pequena cidade natal de Frédéric Mistral, apresentado como o mestre da renascença francesa.

Quinta seqüência. A câmera leva-nos ao hotel do Parque, onde seguimos o passeio matutino de Pétain, que vai até o pavilhão Sévigné pelos jardins do passeio; e o comentário descreve-nos um homem não apenas clarividente e alerta, como cheio de vivacidade, vigoroso e com uma silhueta juvenil!

Sexta seqüência. Volta ao escritório do chefe do Estado.

Desde outubro de 1940, *Images et paroles du maréchal Pétain* instaura a imagética de uma propaganda consensual, que tornaremos a encontrar nos filmes de “interesse nacional”, sejam quais forem os períodos de produção. Que imagens da Revolução nacional eles desejavam fornecer? Pode-se estabelecer uma tipologia do estilo de Vichy? Através da análise quantitativa das revistas *La France en marche*, pudemos desenhar um primeiro esboço dessa tipologia. Esses filmes constituem, de fato, um corpus homogêneo que representa essencialmente produções encomendadas pelo Secretariado Geral para a Informação. Portanto, constituem-se, entre 1940 e 1943, em eco da vontade dos propagandistas de Vichy. Os 62 filmes repertoriados repartem-se em 4 categorias e quatorze temas:

A TERRA				
Região	Império	Mundo agrícola	Natureza	Camponês
8	7	7	4	1
O PASSADO				
Trabalho/ Artesanato		história/Heróis		
11		5		
O NOVO HOMEM				
Formação de Jovens	Juventude	Esporte	Pétain	
8	2	2	1	
FORÇAS ARMADAS				
Aeronáutica	Marinha	Exército		
3	2	1		

Este conjunto retoma os grandes temas fundadores representados em *Images et paroles du maréchal Pétain* com alguns componentes complementares. O vínculo com a terra ocupa o lugar central (27 filmes, em 62). A propósito disso, é preciso ressaltar, como assinala Christian Faure, o retorno do interesse pelos filmes regionalistas e folclóricos, relegados ao abandono antes da guerra, que servem “à ideologia da Revolução Nacional tanto quanto aos interesses particulares dos organismos folclóricos e regionais”. (FAURE, 1989, p. 266) Está ligada a esta temática uma forte simbologia: a de um Império que permanece fiel à Metrópole. Dessa, emergem dois discursos: o primeiro, recorrente durante toda a Ocupação, é o da mãe pátria que soube trazer o progresso e valorizar o país (tecnologia, alfabetização, campanhas de vacina, evangelização...) ainda que respeitando os costumes e os nativos, que felizes afirmam a sua fidelidade e a sua fé no futuro da França; o segundo, específico de 1941, é o de uma França que conservou as suas colônias e que as defenderá por todos os meios, particularmente contra seus agressores nossos aliados de ontem – “por duas vezes consecutivas (Mers El-Kébir e Dakar) a França rechaçou o ultimato britânico” –, ponto de vista encontrado em dois filmes encomendados pelo Serviço de Informação e distribuídos pela Companhia Pathé, quais sejam, *Un an de Révolution nationale* e *Fidélité*. A problemática geral que emerge desses 62 filmes mostra o quanto os ideólogos da Revolução Nacional desejavam a adesão dos jovens, e para isso, não hesitavam em encená-la. Pois essa re-ensina as virtudes fundamentais cujo esquecimento causou a desgraça da pátria, e sobre a qual o Marechal fundamenta todas as suas esperanças no porvir (13 filmes). Enfim, um espaço preponderante é concedido

às tradições, ao artesanato, ao passado e às figuras históricas célebres, fundamentos morais da comunidade nacional (16 filmes). Quanto às imagens das forças armadas (6 filmes, sendo que 5 produzidos em 1941, e o último no começo de 1942), elas não apresentam o contexto da Ocupação, mas insistem em mostrar as qualidades da alta tecnologia militar francesa em matéria de construção aeronáutica e naval.

Para seduzir, o cinema estatal silencia tudo que poderia fazer lembrar a legislação de exclusão que Vichy inicia em outubro de 1940: nada sobre os judeus nem sobre os franco-maçons. Há, entretanto, uma exceção: a cruzada anti-bolchevique. Faz alusão a esta última um documentário produzido em 1942 para o Secretariado Geral para a Informação: *Français vous avez la mémoire courte*, de Jean Morel, é exibido durante a exposição “O bolchevismo contra a Europa”. Esse filme retrata a história da Revolução Russa, da expansão do comunismo no mundo, e de suas conseqüências na Alemanha com o advento do nacional-socialismo e na França até o redirecionamento do país, graças à política do Marechal Pátain. Em 1942, a Legião Francesa dos Combatentes (LFC) denuncia, através de *La France est foutue*, os responsáveis pela degenerescência da sociedade francesa: “A semana inglesa, o bar americano, os corais russos e os tangos argentinos”.²⁴ Quanto à propaganda anti-maçônica, resume-se à assinatura de uma convenção – sem conseqüências futuras – em Vichy, a 29 de abril de 1942, com o produtor Lucien Rigaux (*Les artisans d'art*) a propósito do filme *La F.º.M.º.* (custo global previsto: 244.486 francos). A propaganda de agitação e de subversão deve, portanto, ser procurada alhures.

ESSE GOVERNO NÃO DETÉM OS MEIOS PARA A REALIZAÇÃO DA SUA POLÍTICA

Vichy empreende, então, uma arrojada campanha através do documentário de propaganda cujo curso não será capaz de controlar. A partir de 1942, e antes mesmo da invasão da zona livre, a política alemã radicaliza-se à medida que as

²⁴ A região foi criada pela lei de 30 de agosto de 1940, ela reunia as associações do combatentes anciãos e se apresenta, ao menos a princípio, como “os olhos e as orelhas do Marechal”. Em 26 de fevereiro de 1941, ela passaria a ser um instrumento de propaganda ao serviço de política governamental. Os autores do filme insuflam um tom ao discurso que nada tem a invejar da propaganda, ou na mesma época, os colaboradores; ele se faz sem dúvida o eco da nova orientação de propaganda que se instalou na ala ativista da Legião, o Serviço de Ordem Legionária (SOL) criado em janeiro de 1942 e dirigido por Joseph Darnand.

tropas do Reich vão acumulando derrotas. Seguem-se: uma drástica restrição das matérias primas, particularmente da película e dos produtos químicos, impostas pelo Serviço de Cinema de Propaganda Abteilung, responsável, entre outras atribuições, pela distribuição das licenças para produção de longas e curtas metragens; e um encarecimento da propaganda alemã e colaboracionista.

A 7 de abril de 1942, Louis-Émile Galey constata amargamente que ele não pode implementar o programa de desenvolvimento do cinema rural, uma vez que os alemães haviam recusado as licenças necessárias para a fabricação de projetores 16mm. Esta nova situação leva a Direção Geral do Cinema e o COIC a adotarem algumas medidas, com a finalidade de evitar a asfixia e de salvar, tanto quanto possível, a propaganda pela imagem. À redução cada vez maior da margem de manobra deixada aos dirigentes franceses soma-se uma degradação da produção. Uma nova legislação impõe-se. Em 1942, os custos de produção deram início a uma curva inflacionária (aumento de preços das matérias primas e dos salários) que se mostrava mais perigosa na medida em que a esses se somava uma queda das receitas (as restrições do fornecimento de eletricidade suprimiram sessões; a nova taxa de 18% sobre o espetáculo aumentou consideravelmente o preço dos lugares) obrigando o Estado a mostrar-se vigilante quanto ao financiamento dos projetos apresentados pelos Ministérios. As recomendações dirigidas aos produtores pelo Comitê de Concessão de Fundos para o Cinema²⁵ são o eco dessa situação. A escassez do crédito privado leva a Direção Geral do Cinema a intervir cada vez mais em toda a produção cinematográfica, reduzindo o orçamento financeiro e reservando-o unicamente aos filmes de “interesse nacional”. A questão da rentabilidade dos documentários suscita, então, as mais vivas inquietações entre os produtores especializados. Em boa hora, a decisão n° 26 de 15 de maio de 1942 do COIC dá uma resposta às suas preocupações: ela fixa em 3% a taxa de retorno para os documentários.²⁶

Diante da dificuldade do racionamento e das enormes restrições, a lei de finanças de 31 de dezembro de 1942 vem completar aquela primeira legis-

²⁵ Criado pela lei de 19 de maio de 1941, pretende combater as práticas fraudulentas constatadas durante a produção entre as duas grandes guerras. Ele estabelece um contrato modelo que exige do produtor uma contribuição pessoal de 35% do montante do filme, o resto seria contribuição do Comitê, a obrigação de pagar as empresas – antes reguladas a crédito – que dispõem de meios de produção (estúdios, laboratórios), e o reembolso prioritário de empréstimos efetuados pelos bancos a fim de convencer os mais céticos, dentre eles de apoiar a produção cinematográfica.

²⁶ Carta endereçada o Chefe do Serviço do Cinema em 21 de novembro de 1941, AN, F41. 83.

lação. Ela define a nova regra do jogo em relação aos filmes de “interesse nacional”: a partir de então, a seleção, a realização e a difusão dos curtas-metragens ficam sob a inteira responsabilidade da Direção Geral do Cinema, que se torna co-produtora em conjunto com os Ministérios envolvidos. Sabe-se que dispersão das competências em termos de direção conduzia a abusos da parte de produtores que realizavam esses filmes (super-faturamento das previsões orçamentárias, direitos exorbitantes para a tiragem de cópias). O Estado se tornava proprietário do negativo dos filmes encomendados e pagos integralmente, determinando sozinho a sua distribuição sem ter que pagar pelos direitos de tiragem de cópias que lhes fossem necessárias.²⁷ Além disso, esta disposição inédita pretende ser o prelúdio de uma vasta política – que não pôde existir - de desenvolvimento dos filmes de propaganda.²⁸

Finalmente, o decreto de 15 de abril 1943 estabelece as últimas medidas apropriadas a assegurar o equilíbrio financeiro. A difusão dos filmes de “interesse nacional” torna-se obrigatória. Esses documentários (no máximo, 26 por ano) gozam de um regime especial, particularmente de uma amortização garantida pelo Estado²⁹ e recebem 3% da receita líquida da sessão, assim como por todos os “complementos de programa”. Além disso, são beneficiados, conjuntamente com a imprensa filmada, da isenção fiscal sobre as receitas. Um bloco de produtores de “interesse nacional” indicado pela Direção Geral do Cinema, e vinculado à *France Actualités*, é o encarregado da distribuição. Na zona norte (ex-zona ocupada) as cópias 16 mm eram distribuídas pela Aliança Cinematográfica Européia (ACE), e na zona sul (ex-zona livre) pela Pathé Consortium. Essa medida permite ao Estado garantir, em condições excepcionais, o equilíbrio financeiro das produtoras que se puseram a serviço da propaganda. O novo contrato, assinado em 2 de setembro de 1943 com Verder-Kléber, inscreve-se nessa perspectiva, prevendo a produção anual de no mínimo oito documentários de “interesse nacional”, cujas receitas de exploração serão garantidas pelo estado na base de uma cobertura de custos gerais (total dos custos de fabricação propriamente dita, preços das cópias e margem de lucro de 10% do total dos custos dos filmes).³⁰ Esse acordo,

²⁷ Uma média de cinqüenta cópias por filme é realizada (16mm e 35mm).

²⁸ Informe do Diretor Geral da Cinematografia em 16 de junho de 1944, AN, F42. 19.

²⁹ Os ingressos desses filmes deveriam cobrir em um ano, a partir de seu término, o seu preço de custo aumentado numa margem de 10%.

³⁰ Considerando seus diferentes postos, as despesas gerais por filme se avaliam, estando o projeto de acordo, a 272.000 francos. Na realidade, eles atendiam 170.000 francos do contrato definitivo.

menos ambicioso que o precedente, não poderá, apesar de tudo, ser cumprido: apenas cinco filmes serão encomendados, sem a garantia de comercialização, (três serão terminados: *Enquête du 58*,³¹ *Produits de remplacement* e *Éducation sportive*; dois serão interrompidos: *D'un dimanche à l'autre* e *Madri*.

A PARTIR DE 1942, O DOCUMENTÁRIO COMO VEÍCULO DA PROPAGANDA COLABORACIONISTA E ALEMÃ

Os Alemães não se contentam em impor diretrizes econômicas, eles se lançam também num programa sistemático de produção. Sem levar em conta a regulamentação em vigor, a Propaganda Abteilung facilita a instalação de dois produtores prontos para se dedicar inteiramente à sua causa. Colaboracionistas convictos, Robert Muzard, que dirigia a Nova Filmes e Vahageny Badal, que estava à frente da sociedade BUSDAC (*Bureau special des actualités* – Departamento Especial de Atualidades), tinham freqüentado os meios cinematográficos alemães no período entre-guerras: o primeiro, por ter trabalhado na UFA como figurante; o segundo, por ter representado os interesses do filme francês em Berlim. Prisioneiro em junho de 1940, Robert Muzard serve-se de suas relações para obter liberdade provisória. Graças ao Dr. Dietrich, diretor do Referat Filme de Propaganda Abteilung que ele conheceu em Berlim, obtêm sua carteira de produtor e pode retomar a Sociedade Nova Films, criada pelos irmãos Babikian nos anos trinta. Seu primeiro objetivo era, de fato, lançar-se na ficção comercial, porém os alemães decidiram outra coisa: impuseram-lhe a realização de filmes de propaganda.³² Quanto a Vahageny Badal instala sua companhia na rua de La Boétie, 21, sede dos diversos serviços de propaganda alemã. Ambos tornam-se produtores sem nem sequer solicitar a autorização junto ao COIC, o que, contudo, a lei de 26 de outubro de 1940 tinha tornado obrigatório. São eles que filmarão as imagens pró-nazistas mais virulentas. Para realizar a contento sua obra de recrutamento, eles apelaram para jornalistas que tinham se engajado ideologica-

³¹ Com Charles Vanel, Carette e Line Noro. O pressuposto de 1.060.339 francos foram repartidos como segue: 600.000 francos de um adiantamento do Crédito Nacional, 200.000 francos de uma contribuição de fundos da SNCF, e o resto do produtor. AN, F42. 125.

³² Ele produziu apesar de tudo (em fins de 1943 e início de 1944) dois filmes de ficção: *Tornavara*, de Jean Dréville, e *L'enfant de l'amour*, de Jean Stelli. Em 19 de agosto de 1944, Robert Muzard cedeu sua parte a Louis Cusson, que ficou na direção da sociedade. Nesse momento, a Nova-Films tornou-se Pacific-Films.

mente ao lado do ocupante (Pierre Ramelot diretor de *Les Corrupteurs* e *Monsieur Girouette*, Francois Mazeline, *Soldados em folga, não esqueçam* (*Permissionnaires, n'oubliez pas*) e de *Français souvenez-vous!*; Jacques Teissiere, diretor de *Resistance*, Marcel Montarron, roteirista de *Soldados em folga, não esqueçam* e de *Travailleurs de France*; e também Jean Marquès-Rivière, roteirista de *Forces occultes*); para técnicos conscienciosos, mas sem envergadura - encontra-se também empregados dos estúdios parisienses com contratos assinados com os alemães como Lucien Aguetand, um dos maiores cenógrafos do momento, chefe de serviço dos Estúdios Pathé da rua Francoeur; e eliminar atores de segunda categoria. São, de alguma forma, marginais do que se chama, comumente, meio cinematográfico, ou seja, o dos longas-metragens de ficção. (LE ROY, 1998)

Curtas e médias metragens, estas produções fazem parte da campanha de denúncia que aponta, sem subterfúgios, os maus franceses, responsáveis pela guerra, pela derrota, pela ruína e pela desonra. Nesses filmes, é possível distinguir quatro tipos essenciais:

- O franco-maçom. *Forces occultes*, de Jean Mamy (cognominado Paul Riche), com base num roteiro de Jean Marquès-Rivière (Nova-Films) – ambos, antigos maçons – nos lança no mundo da franco-maçonaria: o jovem deputado Avenel dirige, na Câmara dos deputados, uma crítica injuriosa ao parlamentarismo, o que lhe vale ser notado pelos franco-maçons. Estes o convidam para juntar-se a eles. Seduzido pelo programa deles, Avenel aceita o convite e submete-se à cerimônia de iniciação. Mas, rapidamente, vê-se envolvido numa engrenagem de escândalos, de intrigas e de tráfico de influência. Em 1939, Avenel declara-se contra a guerra que a franco-maçonaria prepara para combater o nacional-socialismo. Suas posições vão lhe custar caro, pois é encontrado gravemente ferido por uma facada; enquanto os muros estão recobertos de cartazes anunciando a mobilização geral. Além do seu aspecto anti-maçônico, o filme ataca a comissão de Defesa Nacional da Câmara e sugere que a guerra só foi desejada unicamente pelos deputados franceses e não pela Alemanha.

- O aproveitador: *Monsieur Girouette*, de Pierre Ramelot (Nova-Films, 1942) é uma série de seis filmes que condenam ora o mercado negro, ora os *zazous*,³³ ora o *swing*... Assim, *Monsieur Girouette* e *La guerre de Cent Ans* mostra um francês que cria coelhos e galinhas em seu apartamento para vender.

- O comunista: um tríptico que associa o comunismo ao banditismo, *Résistance*, de Jacaues Teissere (BUSDAC, 1944) condena os abusos dos resis-

³³ A juventude transviada da época (N. da T.)

tentes. Dois jovens encontram-se entre eles para escapar do STO (Serviço de Trabalho Obrigatório), e participam de missões nas quais os resistentes são representados como bandidos de estradas, pilhadores de fazendas e terroristas que assaltam um trem de passageiros, fazendo assim, vítimas civis (mulheres, crianças e idosos). *Patriotisme*, de Georges Jaffe (BESDAC, 1944) mostra a decadência moral de Pierre, despedido várias vezes por não cumprir com seus deveres de operário. Ele junta-se a um bando de malfeitores comunistas, especializado no tráfico de cartões de racionamento. Durante um ataque a uma prefeitura, Pierre presencia o assassinato de várias pessoas. Tomando consciência de seu erro, arrepende-se; mas é tarde demais: a polícia cerca o esconderijo dos traficantes e ele morre sob as balas dos policiais. *Faits d'armes*, de Jacques Teisseire (BUSDAC, 1944) qualifica os resistentes de judeus e bandidos que semeiam o ódio e enlutam a França.

- O refratário ao STO: *Soldados em folga, não esqueçam*, de François Mazeline, (Nova-Films, 1943) sustenta as campanhas a favor do STO. Dirigido e interpretado por atores, pende para a denúncia dos trabalhadores que não retornam para a Alemanha depois de suas licenças. *Travailleurs de France*, de Serge Griboff (Nova-Films, 1944), foi exibido no Gaumont-Palace, nas sextas-feiras de gala, destinadas às famílias dos trabalhadores franceses na Alemanha. Filmado principalmente em Berlim, Salzburgo, Leipzig e no Palatinado, apresenta-se como uma reportagem sobre as condições idílicas de vida e de trabalho que reinam no campo e nos locais de trabalho (formalidades para o alistamento, ocupações diversas, almoços, vigílias, esportes, lazer, passeios...). *Français, souvenez-vous*, de J. Teisseire, (BUSDAC, 1944), associa-se a diminuição do desemprego na França à ação benéfica dos alemães, que fizeram inúmeras encomendas às nossas indústrias e que, graças ao STO abriram fraternalmente as portas de suas fábricas aos operários franceses.

O Instituto de Estudo das Questões Judaicas (IEQJ), a Legião dos Voluntários Franceses contra o Bolchevismo (LVF) e a Milícia se lançam igualmente à produção, num momento em que a colaboração com o Estado precisa encontrar um eco no país. Esses filmes retomam os temas da propaganda colaboracionista (ORY, 1977) visando apoiar a retificação do país empreendida pelo Marechal, o esforço da guerra alemã e a luta contra os refratários.

É ao IEQJ que se deve as duas produções anti-semitas mais virulentas, difundidas durante a Ocupação. *Le péril juif* é a versão francesa de um filme alemão, *O eterno judeu* (*Der Ewige Jude*), filmado em 1939 pelos câmeras de Leni Riefenstahl – dois meses após a vitoriosa campanha na Polônia – dirigido

por Fritz Ripley, com base num roteiro escrito por Eberhard Taubert e lançado comercialmente nas telas alemãs a partir de 28 de novembro de 1940. O filme foi difundido na França em julho de 1942, depois de alguns ajustes.³⁴ A partir de imagens tomadas no gueto de Varsóvia, onde se vêem os judeus apinhados nos bairros super-povoados, lutando por sua sobrevivência o autor utiliza a metáfora dos ratos para explicar a expansão do judaísmo internacional. Régine Mihál Friedman considera que este filme atingiu os extremos da produção cinematográfica alemã utilizada para legitimar, pela imagem, a campanha anti-semita implementada por Hitler entre 1937 e 1941: “Em nenhum filme de ficção existem personagens tão repulsivos quanto os judeus “autênticos” do documentário... É um convite, sem disfarces, ao genocídio, ao massacre de um povo.” (FRIEDMAN, 1983, p. 71) *Les Corrupteurs*, de Pierre Ramelot (Nova-Films, maio 1942)³⁵ é um documentário colagem – que mistura filmes alemães (*Maria Stuart / Das Herz der Königin*, Carl Froelich, 1940 / *Der Jung Baron Neuhaus*, Gustav Ucicky, 1934; *Jud Süss, Veit Harlan*, 1940...); americanos (*Scarface*, Howard Hawks, 1931; *Alma no lodo (Little Caesar)* Mervyn Le Roy, 1931); imagens da atualidade filmadas em Cote d’Azur e reconstituições rodadas nos Estúdios Pathé da rua Francoeur.³⁶ Tratava-se de mostrar em três partes (o crime, a decadência e o escândalo) que os judeus eram os responsáveis pela delinquência, devido à apologia do crime que seus autores fazem através de seus filmes, romances e artigos, e, os escândalos financeiros que assolaram o país entre as duas guerras. (LE ROY, 1998)

Fort Cambronne (LVF, 1944) é uma reportagem sobre uma unidade de 45 franceses da LVF em campanha na estepe soviética. O filme é um pretexto para denunciar a incapacidade do “regime bolchevique” em instalar a mais elementar higiene em aldeias isoladas. Assistimos à vida desses soldados na aldeia de Murobo, rebatizada Forte Cambronne – enfatizando que os franceses rechaçarão o assalto de alguns milhares de resistentes: programa de vacinação coletiva, construção de fortificações, almoxarifados e cavalariças, distrações, expedições punitivas, vitória do regimento, cerimônia para condecorar os soldados corajosos e licença.

³⁴ Substituição das estatísticas alemãs sob a empresa judia pelas estatísticas francesas. Conforme Pascal ORY (1977), Régine Mihál FRIEDMAN (1983) e Christian DELAGE (1989).

³⁵ O filme constituiu o *avant-programme* de *Inconnus dans la maison*, filme de Henri Decoin produzido pela Continental. Eric Le Roy (1998) sugere a hipótese de sua projeção na exposição *Le juif et la France*, organizada com o apoio do IEQJ entre 5 de setembro de 1941 e 11 de janeiro de 1942.

³⁶ Entre os intérpretes, podemos destacar: Christine Paille, Delia Col, Colette Régis, Bognoni, Philippe Richard, Léonce Corne, Marcel Haine, François Redon...

Le vrai combat (Milice, 1943) nos introduz numa escola da Milícia onde Pierre (depois da morte de seu irmão pelos resistentes) segue durante três meses a formação física, militar e moral indispensável para a educação do “verdadeiro” miliciano, cuja missão é definida pelo oficial nos seguintes termos:

Não é o seu combate que você travará entre nós, mas o nosso combate. O combate da Milícia. Sim, sob o manto do patriotismo, bandidos pagos por nações estrangeiras têm por missão, matar, assassinar, destruir tudo o que há de forças sãs na França, você escuta? Não é para vingar o seu irmão que você deve entrar aqui, é para vingar a França, é para defendê-la...

Ao contrário dos filmes de “interesse nacional”, a forma escolhida pelos propagandistas alemães e colaboracionistas é majoritariamente a da ficção. A reportagem permanece excepcional (*Français, souvenez-vous, Fort Cambronne*), assim como a narração parcialmente ficcional (*Les corrupteurs, Travailleurs de France...*). Além disso, a Milícia e a LVF pedem à Direção Geral do Cinema para organizar sessões comerciais nas localidades onde não há cinema – desejo que nunca foi atendido, pois teria comprometido o deferimento de novas autorizações para a exploração comercial. (AN, F41. 48)

Até 1944, o ódio colaboracionista propagado por esses filmes pôde alimentar-se, tanto quanto Vichy nos mesmos viveiros, mas aqui ele se expressa em termos de raça e de Europa social. *Les corrupteurs* termina com uma seqüência idílica em que se vê, após a apresentação de uma família modelo (o pai, a mãe e duas crianças) que ouve um discurso do Marechal no rádio, as imagens de uma juventude viril que ajuda os camponeses no trabalho agrícola. E ao comentário cabe concluir: “Deixemos para trás os pesares do passado e confiemos no Marechal, que nos mostrou o caminho e que realizou o primeiro ato libertador decretando o estatuto dos judeus... De pé a Europa... Franceses presentes.” *Français, souvenez-vous* termina com uma glorificação dos operários que “juntos dedicam-se inteiramente à nossa pátria comum, a Europa, e ao futuro da classe trabalhadora, que está em paz”. A conclusão de *Fort Cambronne* é a mesma:

Aqueles [os soldados da LVF] que abandonaram tudo para irem travar o bom combate no mais remoto da Europa, não pedem para que os tratem como heróis; eles desejam simples e resolutamente que certa juventude francesa, freqüentemente abandonada ou submetida ao abuso de uma propaganda pérfida e mentirosa, finalmente compreenda onde

está o seu dever e junte-se a eles nos campos onde a Europa, vencendo a última batalha, afaste para sempre a mais terrível de todas as escuridões.

Em novembro de 1942, multiplicando as suas ações para ampliar seus espaços de difusão, as autoridades da ocupação impõem o confisco da revista *France en marche* e proibem quarenta e nove das sessenta e duas reportagens.³⁷ Em 6 de janeiro de 1944, os alemães encontrarão um eco favorável à sua ação na pessoa de Philippe Henriot, novo Secretário de Estado para a Informação. Este multiplica suas demonstrações de adesão em relação ao ocupante: os curta-metragens pró-nazistas, como *L'ecole de Waffen*, lançados em nove de abril, substituirão paulatinamente os filmes de “interesse nacional”. As telas francesas tornam-se, então, totalmente alemãs!

PROPAGANDA DE INTEGRAÇÃO E PROPAGANDA DE AGITAÇÃO

É possível encontrar uma unidade de tom correspondente a uma vontade comum dos propagandistas? Em um rápido exame deste panorama emergem muito nitidamente dois grupos distintos que não possuem as mesmas características, apesar de determinados elementos do processo de enunciação e determinadas técnicas de propaganda estarem presentes em ambos: os filmes de “interesse nacional” produzidos pelo governo de Vichy desenvolvem características de uma propaganda de integração;³⁸ e os filmes encomendados pela propaganda Abteilung, em cujo rol encontram-se os filmes da LVE, da Milícia e do IEQJ desenvolvem aqueles de uma propaganda de agitação e subversão.³⁹ Para Vichy, trata-se de unir, de agrupar os franceses em torno do chefe. Para os alemães e colaboracionistas trata-se de excluir os opositores da Alemanha conquistadora e à construção de uma nova Europa. Portanto,

³⁷ Arquivos de Paris, dossiê Comitê Regional Interprofissional de Purificação (CRIE) 901/64/1, cartão 338.

³⁸ “Propaganda de conformação que demanda uma adesão total do indivíduo às verdades e aos comportamentos da sociedade, a fim de ser uniforme para ter mais potência e eficácia.”(ELLUL, 1962, p. 89)

³⁹ “O mais correntemente subversivo e característico de oposição, tende a revolta e a guerra... A subversão é do inimigo, de uma fração da população, de uma classe que é designada como inimiga...”(ELLUL, 1962, p. 85)

as intenções dos propagandistas não eram as mesmas: uns raciocinavam em termos de harmonia, partindo de sentimentos profundos que pertenciam ao patrimônio cultural secular e elaboravam uma mitologia, a do retorno a terra ou do chefe carismático. Enquanto outros preferiam desenvolver o espírito guerreiro e apelar para a emoção.

Os filmes de “interesse nacional” divulgam imagens recorrentes que lembram ao indivíduo que ele é um fragmento orgânico do grupo (na maioria das vezes sinônimo da nação) e enquanto tal, partícipe da obra da reconstrução comum. *Jeunes en montagne*, de George Régnier (CATJC, 1941) reportagem sobre os Canteiros de Juventude, Os Companheiros da França, os Voluntários da Juventude das Montanhas, exalta o espírito de equipe, o esforço comunitário, a camaradagem, a obediência ao chefe, tanto quanto os valores, mostra-nos, associados ao trabalho, preparando o homem trabalhador. Apenas essa educação que permite triunfar diante dos obstáculos é desvendada, da mesma forma, nos filmes de Jacques Berr: *Parfums (La France em marche, n° 24, 1941)* e *En cordée (La France em marche n° 55, 1942)*. No primeiro, a produção do perfume (trabalho em equipe) associa, numa síntese harmoniosa o engenheiro ao operário; o camponês ao químico; o perfumista ao vidreiro; o gravador ao artista. No segundo, *En cordée*, juventude e França ressoam de uma mesma palavra: “esperança”. Enfim, o mesmo ocorre em *Chefs de demain* (CATJC, 1942) de René Clément, em que todos os jovens se encontram na escola para executivos, a fim de construir um mesmo futuro. Todos esses documentários que tratam de movimentos de jovens, de artesanato, das províncias francesas ou do mundo agrícola inscrevem o singular na corrente coletiva e compartilham do lema: “cada um a serviço da comunidade”. É assim que o propagandista de Vichy insiste em representar a idéia da integração dos indivíduos na “nova ordem”. A translação cinematográfica dessa ideologia passa através de figuras estilísticas simbólicas: a montagem alternada (tomadas de conjunto de todo o grupo, e tomadas mais próximas de um membro isolado desse grupo), o *close* metonímico (a mão ou o rosto de um artesão, de um camponês, de um jovem companheiro, de um operário; o apertar de mãos...), a montagem de imagens que se esfumam para dar lugar a outra (geralmente de vários rostos), a sobre-impressão (bandeira francesa e desfile de jovens). A câmera anuncia nesses momentos, o espaço comunitário.

O filme alemão e colaboracionista é o oposto, pois é concebido como uma arma psicológica de combate, lembrado a cada instante pelos autores. Assim, Jean Marquès-Rivière, roteirista de Forças ocultas, declara durante

uma entrevista à imprensa: “A corja de judeus e a maçonaria são os bastiões avançados da democracia anglo-saxônica... Possa esse filme, que é um filme de combate, reunir as forças ainda hesitantes para as duras e decisivas batalhas de amanhã”.

Essa propaganda funciona exclusivamente na base do ódio, e cada filme desmascara o elemento gangrenado da sociedade através da veiculação de um comentário virulento:

Le péril juif

“Quatro milhões de judeus e nem um único camponês. O trabalho na terra é duro demais, de uma beleza franca demais; e o proveito que dele provém é uma coisa por demais normal para despertar o interesse do judeu... Para eles (os judeus), no seu sentido produtivo é desprezível, o que eles querem não é fazer algum esforço, mas sim lucrar, traficar...”

Les Corrupteurs

“Esse método do menor esforço convinha perfeitamente aos judeus... Ao lado da atividade oculta e invasiva dos grandes bancos judeus, cuja expansão seguia métodos seguros, porém lentos, audaciosos negociantes judeus, especulando à maneira americana, manipulavam grande volume de capitais constituído pela poupança francesa, para montar grandes negócios fraudulentos... Os que corromperam nosso povo, os que propagam ainda hoje a mentira são sempre os mesmos: os judeus. Eles serão expulsos da Comunidade Nacional, seja quais forem as suas intrigas para nela continuarem incrustados”.

Seu registro é principalmente o da ficção. O roteiro maniqueísta efetua simplificações extremas; o conflito entre o bem e o mal, os bons e os maus ficam então encarregados de expressar o ponto de vista do narrador denunciador. Visando, antes de tudo, a eficácia, o filme adota uma forma conhecida do público, a fim de obter rapidamente sua adesão. No início, uma situação de crise (em *Patriotisme*, Pierre está desempregado; em *Resistance*, dois jovens recusam-se a ir para o STO) que conduz ao mau caminho (em *Patriotisme*, o jovem junta-se a um bando de traficantes comunistas; em *Resistance* os jovens juntam-se aos resistentes [*maquis*]) o qual será condenado na situação final (em *Patrotisme*, a morte de Pierre; em *Resistance*, os jovens denunciam os resistentes e vão para o STO).

Sejam quais forem as origens da produção e a forma adotada, todos esses filmes apresentam-se como “verdadeiros”. Os “complementos de programa”, geralmente documentários, são percebidos pelo público como refe-

rências da realidade e condicionam certo “contrato de leitura” (ODIN, 1983) que explica a sua relação com o filme. O espectador aguarda informação, testemunho e conhecimento.

Os propagandistas, quer escolham a integração, quer a agitação, vão tentar corresponder a essa expectativa dos espectadores, já que o meio de difusão escolhido por esses produtores é majoritariamente a sala de cinema. Decorrendo disso, todo um dispositivo formal de interpelação para rotular o documento como incontestável e afastar a idéia de imagens fictícias e de mentira é acionado:

- Ausência dos nomes de atores. Esse dispositivo é utilizado particularmente pelos filmes de ficção alemães acima citados, nos quais aparecem apenas o nome do produtor e o título do filme, o que Roger Odin apresenta como um modo de fixação de documentário, dado que o espectador internalizou os créditos, que nos apresenta a lista dos atores como uma norma do filme de ficção.⁴⁰ O espectador é levado então a olhar “personagens reais” e não atores que representam personagens. Esse dispositivo quebra o “contrato de leitura” que remete ao filme de ação. A Embaixada da Alemanha, que fornece os roteiros para os produtores, pretende, portanto, impor ao espectador a orientação para uma leitura documental. O mesmo acontece com a ausência do nome do diretor e da equipe técnica (particularmente dos cinejornais *La France en marche*), o que instala definitivamente o filme em seu estatuto de simples documento, “nem uma obra, nem mesmo uma mensagem”, (ODIN, 1984) colocando-o no rol da reportagem.

- O comentário pedagógico. Nos documentários que se fazem de eco da ideologia comum da Revolução Nacional, o comentário mistura astuciosamente informação e propaganda, como é o caso de *Les chasseurs de sommeil*, de Noël Ramette. (*La France en marche*, nº 52, 1942). O comentário, inicialmente pedagógico (“Durante essa visita, o chefe do cantão, ele próprio representando o rei Moronaba, acolhe o doutor e a sua equipe. Eles são saudados à moda dos Mossis com um ritual (*poussi poussa*) geral... O médico efetua então a inspeção dos suspeitos apalpando os gânglios do pescoço. Ele é ajudado nessa operação por um médico auxiliar indígena...”) dá lugar, no último minuto, à propaganda (“Assim, a generosa França não se contenta em

⁴⁰ Leonce Corne, Simone Arys e Annette Poivre em *Monsieur Girouette et la guerre de Cent Ans* (Pierre Ramelot, 1942); Pâquerette e Frank Maurice em *Patriotisme* (Georges Jaffe, 1944); Édouard Francomme em *Permissionnaires, n'oubliez pas* (François Mazeline, 1943); Colette Régis em *Travailleurs de France* (Serge Griboff, 1944). Identificação efetuada por Raymond Chirat.

trazer o alívio para os males dos indígenas. Ela eleva até si mesma as elites negras, graças ao gênio de seus filhos, e quer integrá-los à sua missão civilizadora”)

- A vinheta de alerta. Em *La tragédie de mers El-Kébir*, enfatiza de que se trata de “documento histórico exclusivo, filmado pelos operadores do Serviço Cinematográfico da Marinha Francesa”. O texto introduzido após os créditos de *Le péril juif* leva a conclusões semelhantes: “Os judeus que conhecemos nos dão apenas uma idéia imperfeita de suas características raciais. Este filme, cujas imagens originais foram feitas nos guetos poloneses, mostra-nos os judeus como eles realmente são antes de se dissimularem por trás da máscara do Europeu civilizado”.

E como aquela de *Les corrupteurs*: “o filme ao qual vocês vão assistir não pretende ser outra coisa senão a apresentação imparcial dos fatos. Apóia-se em exemplos concretos e reconstitui alguns dentre eles.” Antes, os créditos desenrolavam-se como se fossem um arquivo cujas páginas eram viradas à medida que o espectador descobria os nomes dos técnicos. Em *Travailleurs de France*, o alerta é dado, uma primeira vez, durante os créditos; e, depois, no texto: “Pela primeira vez, um filme documentário traz notícias sobre a vida dos trabalhadores franceses na Alemanha. Esse filme só tem por ambição mostrar quais são suas condições de vida tanto nas horas de trabalho, quanto nas horas de lazer; e de sublinhar a comunhão de todos os trabalhadores europeus...”.

E como se isso não parecesse estar suficientemente claro, Marcel Montarron, roteirista do filme, martelara vigorosamente no pronunciamento que anunciava a primeira projeção do filme:

O cinema é o reflexo das imagens do mundo. Por sua vez, ele se dispõe a registrar a vida dos franceses que estão distantes de seus lares e do céu natal. O filme que vocês irão ver é um documentário, uma fatia de atualidades à semelhança daquelas que há pouco desfilaram diante de seus olhos. Não temos a pretensão de lhes mostrar a existência de cada um de vocês. Temos apenas a ambição de apresentarlhes uma síntese dos aspectos mais típicos da vida dos franceses no campo, nas fábricas e nas cidades do Além-Reno. Nossa câmera esforçou-se para captá-los, nas horas de trabalho como nas horas de lazer...

Em *Chefs de demain*, René Clément tem o cuidado de alertar o espectador que ele vai ver “imagens reais, imagens sinceras da vida dos jovens nas

escolas para executivos, de seus esforços e de suas alegrias. Entretanto, essa reportagem não pode descrever uma realidade mais interior, a da metamorfose profunda que se opera durante esses estágios”. Os autores de *Patriotisme*, de *Resistance* e de *Faits d’armes* tiveram a mesma preocupação, e alertam que os seus relatos foram filmados “segundo documentos oficiais, extraídos dos arquivos da polícia francesa”. O mesmo ocorre em relação às fichas policiais originais de sete financistas judeus, mostradas em inserções na terceira parte dos *Les corrupteurs*. Associadas à imagem de um casal de idosos arruinados, elas justificam a acusação escrita numa cartolina: “Bilhões seqüestrados das pequenas poupanças foram dilapidados em negócios escandalosos, montados por judeus...”

- Os mapas, as tabelas, as estatísticas, e os gráficos. Muitas vezes associados a um comentário violento, agressivo e cheio de ódio, recorrem a todo um aparato pedagógico que se pretende verificável, com dados provenientes de fontes alemãs – técnica que tornaremos a encontrar em todas as publicações colaboracionistas (*Au pilori*). Assim, em *Le péril juif* demonstrar-se, com a ajuda de mapas, uma história dos judeus que remonta a mais de quatro mil anos. Depois, um croqui toma a forma de um tentáculo, cujo centro é a Europa central, para representar a expansão durante o século XIX. Enfim, um mapa-múndi é coberto por linhas lembrando uma rede de malhas finas para traduzir a “impiedosa dominação financeira” que se estende até Londres, Paris, Frankfurt, Nápoles, Viena e Nova York. Depois dos mapas, passa-se para as estatísticas. Em 1939, a região parisiense contava com 400 mil judeus para 4 milhões de habitantes. A distribuição destes por profissão era a seguinte: 30% dos professores, 33% dos médicos, 75% dos banqueiros, 30% dos diretores de teatro, 85% dos alfaiates, 95% dos peleiros. Esses dados são impostos como incontestáveis, sem que o expectador tenha condições de verifica-lo – daí ser maior a dificuldade de afugentar a mentira. Na base de vinte e quatro imagens por segundo, esse conjunto cifrado, embora se pretendendo racional, deixa-lhe uma impressão puramente irracional que torna possível a construção do “retrato falado” do judeu (com garras, adiposo, sujo, fedorento) (ORY, 1977, p. 158) e do mito de um povo parasita que acumulou fortunas organizando a pilhagem da poupança e que está na origem da desestabilização do Ocidente.... *Français, souvenez-vous* utiliza o gráfico (um operário que diminui de tamanho) para apresentar a redução do desemprego na França entre 1940 e 1944 (1940: 1.074.188 desempregados; 1941: 181.768; 1942: 59.262; 1943: 10.583; 1944: 0). *Les corrupteurs* adota a mesma técnica

para indicar o percentual de judeus no ramo de roupas e calçados (confeção: 80%; peles: 95%; sapatos: 75%; chapelaria: 80%; indumentária masculina em geral: 60%) e a queda das ações, resultante dos escândalos financeiros. Quanto à *La terre renaît* (Gérard Benett, 1942), o mapa da França, no qual está desenhada a distribuição das principais regiões agrícolas, introduz a apologia dos peritos nomeados pela administração militar alemã que permitiram a recuperação da agricultura francesa.

- O falso olhar da câmera. Estratagem que pretende mascarar a justificação. Em *La France est foutue*, a câmera nos introduz num cômodo no meio do qual se encontra um traficante do mercado negro, atrás de sua mesa de trabalho, rodeado por telefones e numerosos papéis. Durante uma conversa telefônica, ele queixa-se de ter sido privado de sua licença para circular e denuncia a bagunça que reina na zona sul: “A França está ferrada”, diz ele desligando. Esta expressão é retomada por um homem filmado em plano fechado, cujo olhar fixa, fora do campo, um ponto que está a igual distância entre o lugar onde supostamente se encontra o traficante e o foco da câmera. Assim ele dirige-se, simultaneamente, ao primeiro e, indiretamente, ao público, sem, entretanto, querer com isso interpelá-lo, embora sugerindo que por trás de cada espectador pode se ocultar um aproveitador de guerra. O discurso pronunciado pelo homem é uma invectiva que se desdobra ora sobre os documentos ilustrativos, em voz *off*; ora com um retorno ao seu rosto. Deve-se ler nessa técnica as conseqüências do Relatório Dutruch. Endereçado aos membros da Legião esse relatório afirma: “O papel da propaganda cinematográfica é de sugerir e não de impor”⁴¹ De fato, a técnica do pleito é evitada pelo cinema, pois choca o espectador frontalmente e pode produzir o efeito oposto ao desejado. O mesmo procedimento é usado em *Les corrupteurs*. O comentador, ausente da imagem durante todo o filme, aparece em close olhando para fora do campo: primeiro à direita, depois à esquerda; e conclui: “Deixemos para trás os pesares do passado e confiemos no Marechal, que nos mostrou o caminho e que realizou o primeiro ato libertador decretando o estatuto dos judeus... De pé a Europa... Franceses presentes.”

Encontra-se aí uma vontade de tornar os fatos evidentes, incontestáveis. Estamos tratando de uma propaganda racional factual que, agindo sobre a razão, suscita a adesão de todos. Quanto mais a propaganda é racional, menos as reações críticas do público podem tomar forma. Kris e Leites ressalta-

⁴¹ Rapport Dutruch sobre o cinema no Primeiro Congresso Nacional da Legião, citado por Philippe AMAURY (1969).

ram, em 1951, a diferença entre a propaganda de 1914 e a de 1940: “Esta última era mais sóbria, menos emocional, menos moralizante e mais informativa”.⁴²

Todavia, o caráter irracional, que se dirige aos sentimentos, as paixões, não está completamente ausente: cada produção tocando, de fato, nos dois registros. Os parâmetros recorrentes que tornam possível o envolvimento afetivo do espectador, além do recurso à ficção (cf. os filmes alemães), representados na maioria das vezes quer pela onipresença, durante todo o filme, de uma música cuja composição apóia os efeitos dramáticos do comentário (*La tragédie de Mers El-Kébir, La France est foutue, L'atterre renâit, Fort Cambronne...*) quer por uma organização parcialmente ficcional (*Images et paroles du Maréchal Pétain, La France est foutue, Les corrupteurs, Travailleurs de France...*).

PROLEGÔMENO

A partir da Liberação o conceito de filme de propaganda é definido pelas instâncias de depuração econômica do cinema:

Ao lado das obras alemãs de propaganda, orquestradas pela Propaganda Abteilung ou pela Embaixada de Alemanha, estão enfileirados filmes franceses que deformavam os fatos para exaltar o espírito de conquista da raça dos senhores. Esses tentavam disseminar na França um fermento de derrotismo desesperador ou de incitação a uma colaboração integral com o inimigo. Esses filmes podem ser agrupados sob três rubricas: propaganda de Vichy (O Marechal, A Revolução Nacional, a franco-maçonaria), propaganda alemã (a guerra alemã, a rendição, a Resistência francesa, a LVF, o judaísmo) e propaganda anti-aliados (conflitos franco-aliados sob a Ocupação, bombardeios aliados na França). Uma pergunta primordial se impõe: de que forma esses filmes que tiveram como única meta servir ao novo regime criado pelo Marechal Pétain e que só buscavam explorar temas pertinentes à vida social ou política francesa ligaram-se à propaganda posta a serviço do inimigo? Constituindo o novo regime, Pétain prestou ao inimigo uma apreciável ajuda. Além disso, a política de colaboração, preconizada por esse governo, e a tentativa de implementar uma “nova ordem” teriam rigorosamente subjugado a França às ordens da Ale-

⁴² Kris e Leites, em LERNER (org.) *Propaganda in war and crisis*, 1951, citado por Jacques ELLUL (1962).

manha. As pessoas que sustentaram ativamente esse regime aparecem como tendo favorecido a política alemã na França. No caso particular do cinema documentário, os propagandistas desse regime são, portanto, culpados por terem sustentado e preconizado, diante do público francês, a instauração desta nova ordem.⁴³

Essa filosofia de uma depuração anunciada atinge unicamente as sociedades Nova-Films e BUSDAC, cujas produções foram condenadas.⁴⁴ A exceção de *Dakar e Images et paroles du Maréchal Pétain* nenhum outro filme de “interesse nacional” foi reconhecido como procedente de uma propaganda subversiva. Após a Liberação, a maioria desses foi mantida nos catálogos das cinematecas dos diversos ministérios. As atividades de André Verdet-Kléber, apesar de suas relações efetivas com os diversos ministérios de Vichy e de seu devotamento enquanto diretor de filmes de propaganda a serviço da Revolução Nacional, foram relevadas. (AN, Z6 18116) A Sub-Comissão de Depuração do CLCF, reunida em 6 de novembro de 1944, não registra nenhuma acusação contra o diretor dos Estabelecimentos Veka. O novo Ministro da Informação, Teitgen, reconhece, todavia, que o acordo de 2 de setembro de 1943 não passava de uma subvenção disfarçada, própria a recompensar os esforços de propaganda a favor do Governo de Vichy; e conclui pela nulidade desse contrato.⁴⁵

⁴³ Antes da instauração das instâncias oficiais de purificação, O CLCF organiza, desde setembro de 1944, comissões de filtragem contendo três membros (um delegado de purificação, um delegado sindical, um representante do ramo patronal ou trabalhadora) responsáveis por estudar os dossiês de cada profissional do cinema agrupados por setor de atividade a fim de entregar certificados de “boa conduta”. Se as cargas são retidas, o dossiê passa pela comissão plena (onze membros) que emitem se há necessidade de um aviso de suspensão. Esta jurisdição efetua de fato uma seleção para a futura comissão de purificação ministerial. Em 16 de outubro de 1944, os técnicos de cinema foram vinculados ao regime de purificação comum a todas as atividades econômicas francesas. É ela que prevê em cada região do Comitê Regional Interprofissional de Purificação (CRIE). Os trabalhos do CRIE relativos ao cinema começam em Paris em 26 de março de 1945 (BERTIN-MAGHIT, 1987). Os atores são julgados pelo Comitê Nacional de Purificação de artistas dramáticos, líricos e de músicos de execução (CNE). Em outro, 73 dossiês são tratados pelo Tribunal de Justiça de Paris, cinco pela Justiça Militar e vinte pelo Comitê de Confisco de Profissões Elicitas.

⁴⁴ O Tribunal de Justiça de Paris emitiu doze condenações relativas aos profissionais do cinema: de Jean Marqués-Rivière (cineasta de *Forces occultes*), condenado por contumácia a pena de morte, ao confisco de seus bens e à degradação militar, de Jean Mamy (realizador de *Forces occultes*), fuzilado em 29 de março de 1949, de Robert Muzard, condenado a três anos de prisão. Quanto a Vahageny Badal, recebeu do CRIE, em 24 de dezembro de 1947, a sanção 1 (interdição de ocupar um cargo de direção numa profissão e de fazer parte de conselhos de administração ou de vigilância de sociedades comerciais, assim como, de exercer poderes de gestão ou administração que implique a qualidade de associado).

⁴⁵ Carta endereçada a Verdet-Kléber, em 17 de abril de 1945. AN, F42. 125.

Em 26 de novembro de 1946, chega-se mesmo a ser assinado um acordo entre o novo Diretor Geral de Cinema, Michel Fourré-Cormery, e Verdet-Kléber para a compra definitiva dos direitos de não comercialização de seis filmes: *Lê moulin enchanté* (278 m) sobre Alphonse Dauder; *Cale Sèche* (462 m), sobre a história de um grande arsenal; *Crinières au vent* (240 m) sobre as cocheiras de Pompadour; *Phares de France* (384 m), sobre o cinturão luminoso do litoral francês; *RN7 à 3 à l'heure* (380 m), sobre o problema da migração sazonal e do adestramento de cães policiais; *La crau fertilisée* (372 m), sobre o deserto da Crau. O Comitê Regional Interprofissional de Depuração fecha definitivamente o Dossiê em 14 de janeiro de 1947. Quanto a Jacques Berr, seus elevados atos de resistência pouparam-lhe de qualquer acusação.⁴⁶

Esta colocação em uma perspectiva histórica conduz a várias observações. Antes de tudo, ela insere-se no interior do debate sobre o regime de Vichy e alerta-nos para a necessidade de nuançar as considerações quando se aborda a Ocupação e, particularmente, a propaganda. (DELAGE, GUIGUENO, 1993) Longe de ser uniforme ao longo de todo este período, o discurso do cinema varia em função dos emissores e do curso da história. Vichy desenvolve duas lógicas paralelas: uma política de exclusão (legislação) e uma política de agrupamento (propaganda). Quando em setembro de 1940, Jean-Louis-Tixier-Vignancour adota, como princípio de sua ação, o mercado único, ele inscreve a produção dos filmes de “interesse nacional” no registro de uma propaganda de integração dos elementos puros da nação em torno dos valores tradicionais da extrema direita francesa (trabalho, família, pátria, ordem e devoção). Política essa que os acontecimentos não abalarão.⁴⁷ Quanto aos alemães eles disseminam as imagens de exclusão dos judeus, dos franco-maçons, dos comunistas, e dos estrangeiros em geral, à medida em que se radicaliza a sua política. Os colaboracionistas parisienses seguem as pegadas dos alemães, e o cinema francês vê-se invadido pelos obscuros temas da exclusão – eles são tão violentamente expressos que alguns reduzem os documentários de propaganda a essas únicas produções. No curso do primeiro semestre 1944, a entrada da Milícia no governo, na pessoa de Philippe Henriot, modifica definitivamente a correlação de forças: a informação e a

⁴⁶ À Liberação, as comissões de purificação se fundaram sob o artigo 75, quer dizer, sobre o princípio de traição. Os filmes emanados do governo de Vichy, onde não se reconhece a especificidade, não podem levar, por definição, o termo purificação.

⁴⁷ Será necessário, de outra parte, mostrar quanto a fronteira é estreita entre esses documentários e o longas metragens de ficção que se articulem em torno da problemática “comunidade-luta-felicidade”.

propaganda, assim como a polícia e a administração, tornam-se as armas da guerra civil travada contra a Resistência.

Se o documentário é um transmissor coerente das intenções ideológicas dos propagandistas, então a questão das filiações culturais desses múltiplos imaginários deverá ser posta.

Esta abordagem histórica também permite ressaltar a diferença de estatuto dos dois tipos de cinema: o cinema comercial de longa metragem, lugar de evasão dedicado à manutenção da ordem social, no qual os autores eram deixados em um “espaço de liberdade” (LAGNY, 1998) – todavia, a não intervenção ideológica oficial dos responsáveis pelo cinema alemão sobre esta produção não consegue mascarar a vontade subjacente de mostrar o quanto era possível dar prosseguimento a uma criação artística de caráter nacional na nova Europa por eles preconizada -, e o cinema de propaganda, estreitamente vigiado, arma do combate ideológico travado entre as diferentes autoridades. O primeiro, graças aos prazos para sua fabricação (mais de um ano entre a liberação do roteiro e a apresentação em sala), é mais sensível aos elementos estáveis dos imaginários e permanece surdo aos sobressaltos do cotidiano. O segundo, ao contrário, é uma ferramenta manipulável. Instrumento de emergência pode acompanhar a atualidade das palavras de ordem de uma propaganda cada vez mais agressiva e ser utilizado na esperança de reações rápidas. Apenas três ou quatro dias de trabalho foram necessários para a produção de *Français, souvenez-vous* e divulgá-lo por *France-Actualités!* Aliás, a diferença entre filmes de propaganda e cinejornais quase não é perceptível: alguns documentários e particularmente os cinejornais de *La France en marche* são concebidos como complementos dessas reportagens, demasiado rápidas (em média 1 minuto e 30 segundos). Neste sentido, as semelhanças entre as tensões vividas, em 1940, 1942 e 1944, no contexto do funcionamento das atualidades cinematográficas e no documentário de propaganda não deixarão de ser sublinhadas. (BERTIN-MAGHIT, 1989 e 1994)

Enfim, esta abordagem introduz a reflexão acerca do impacto dessa propaganda sobre o público. Se “não convém medir a eficácia de uma propaganda pela voz da opinião pública” (LABORIE, 1990, p. 224) poderemos interrogar-nos sobre a postura do espectador, “essa inter-relação entre as suas necessidades, suas expectativas e as solicitações de seu meio ambiente” (JACQUINOT, 1984, p. 195) e, para, além disso, sobre os lugares da representação. Quando o público recebia essas imagens propagandistas, ele já era

iniciado: o rádio, a imprensa, os cartazes e os panfletos faziam, também, parte do cotidiano. Isso nos leva a lançar um olhar sobre a difusão desses filmes⁴⁸ – atingir em profundidade as diversas camadas sociais era uma obsessão de todos os instantes⁴⁹ –; a definirmos o modo de agir do público sob a Ocupação, tendo sempre presente no espírito que as especificidades político-econômicas das diferentes zonas permanecem sendo um parâmetro fundamental para a apreensão desse modo de agir – todos os franceses não viram todas essas imagens ao mesmo tempo e nas mesmas condições –; e a distinguirmos entre os quatro dispositivos cinematográficos em que se dividia o espaço cultural sob a Ocupação (o das grandes exposições parisienses, organizadas pelo ocupante e pelos seus substitutos; o dos comícios da Milícia, da LVF e de outras entidades colaboracionistas que atraíam um público de convertidos;⁵⁰ o das salas de cinema, nas quais o espectador assistia a uma seção que integrava o filme de “interesse nacional” como complemento de programa; e o das projeções educativas nas escolas, nos centros de formação, nas fábricas...). Os filmes de propaganda não foram concebidos para serem indiferentemente difundidos num lugar ou noutro; e quando o eram, a relação entre leitura e discurso variava. Isso se deu com o filmes *Les corrupteurs*, simultaneamente projetado na sala de projeções da Exposição “O Judeu e a França”, entre 5 de setembro 1941 e 11 de janeiro 1942, e no programa de *Les inconnus dans la maison* de Henri Decoin, a partir do 16 de maio de 1942, como complemento de programa.

É preciso ultrapassar a definição dada pelos legisladores de 1945 ao filme de propaganda, para termos o conhecimento dos “textos” de propaganda produzido sob a Ocupação entre 1940 e 1944. Esse conhecimento exige que se leve em consideração os diferentes parâmetros que o associam estreitamente

⁴⁸ Eric Le Roy assinalou a dificuldade em encontrar arquivos atestando a difusão de filmes de propaganda e incluídos na imprensa colaboracionista, que não hesita em imprimir a proposta de exclusão, as mais infames.

⁴⁹ O projeto de programa do desenvolvimento do cinema rural, o número de cópias 35mm e 16mm tiradas em francês e em árabe mostram, se era necessário a preocupação que os propagandistas de difundir massivamente seus documentários, notadamente no campo, já que sabem que os melhores camponeses são os bem informados (número de cópias para *Un an de révolution nationale*: 18 versões francesas e 5 versões árabes em 35mm, 5 versões francesas e 2 versões árabes em 16mm; para *Fidélité*: 6 versões francesas e 5 versões árabes em 35 mm e 5 versões francesas em 16mm; 450 cópias estavam previstas para *Forces occultes* e 500 para *Patritisme*). É notória a desproporção de meios que existiam entre os serviços de propaganda francesa – contratados pelo ditador alemão – e esses do ocupante.

⁵⁰ *Fort cambronne* (LVF, 1944) e *Le vrai combat* (La milice, 1944) foram projetados na ocasião de reuniões públicas, não parecem ter sido objeto de uma exploração comercial tradicional.

tamente aos múltiplos circuitos institucionais (contexto e dificuldades de produção, dispositivos de percepção...).⁵¹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAURY, Philippe. *Les deux premières expériences d'un ministère de l'Information en France*. Paris, LGDJ, 1969.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Le cinéma français sous Vichy, les films français de 1940 à 1944, signification, fonction sociale*. Paris, Albatros, 1980.

_____. “Le CRIE de Paris et ses archives.” In : *La Gazette des archives*, 136, julho 1987.

_____. *Le cinéma sous l'Occupation*. Paris, Olivier Orban, 1989.

_____. *Le cinéma français sous l'Occupation*, Paris, PUF, 1994 (coleção **Que sais-je?**).

DELAGE, Christian. *La vision nazie de l'histoire*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1989.

DELAGE, Christian e GUIGUENO, Vincent. *L'oeil de Vichy, vingtième siècle*. In : *Revue d'histoire*, 39, julho-setembro 1993.

ELLUL, Jacques. “Techniques d' influence employées par un gouvernement, un parti, une administration, un groupe de pression..., en vue de modifier le comportement du public à leur égard.” In : *Propagandes*. Paris, Armand Colin, 1962.

FAURE, Christian. *Le projet culturel de Vichy*. Paris, Presses Universitaires de Lyon / Éditions du CNRS, 1989.

FRIEDMAN, Régine Mihal. *L'image et son juif. Le juif dans le cinéma nazi*. Paris, Payot, 1983.

GERVEREAU, Laurent. “Y a-t-il un style Vichy ?” In : GERVEREAU, Laurent.

PESCHANSKI, Denis. (orgs.) *La propaganda sous Vichy*. Paris, BDIC, 1990.

JACQUINOT, Geneviève. “Le documentaire pédagogique ?” In : *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

LABORIE, Pierre. “L'évolution de l'opinion publique.” In : GERVEREAU, Laurent. PESCHANSKI, Denis. (orgs.) *La propaganda sous Vichy*. Paris, BDIC, 1990.

LAGNY, Michèle. “Cinéma documentaire français et colonies (1945-1955): une propaganda unilatérale et bienveillante.” In : SAOUTER, Catherine (org.). *Le documentaire*. Québec, XYZ Éditeur, 1996.

_____. “A la rencontre des documentaires français.” In: RODIN, Roger. *L'âge d'or du documentaire, Europe: années cinquante*. Paris, L'Harmattan, 1998.

⁵¹ No curso do último trimestre de 1999, *Les dossiers de l'Histoire* de FR3 difundiram *Les documenteurs des années noires (1940-1944)*, um filme documentário de Jean-Pierre Bertin-Maghit, dirigido por Guylaine Guidez e que retoma a análise aqui proposta.

LE ROY, Éric. “*Les corrupteurs, ou le cinéma français à l’heure nazie.*” In : *Revue d’histoire de la Shoah*, 163, maio-agosto 1998, p. 203-226.

ODIN, Roger. “Pour une sémiopragmatique du cinéma.” In : *Iris*, 1(1), 1 trimestre, 1983.

_____. “Film documentaire, lecture documentarisante”. In : *Cinémas et réalités*. Saint-Étienne CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

ORY, Pascal. *Les collaborateurs*. Paris, Seuil, 1977.

VÉRAY, Laurent. *Les films d’actualité français de la Grande Guerre*. Paris, SIRPA/AFRHC, 1995.

PODER E COMUNICAÇÃO: AS ATUALIDADES FILMADAS DURANTE A OCUPAÇÃO

Sylvie Dallet

Instituto Charles Cros

Em 1895, a atualidade oferece ao cinematógrafo seu primeiro sucesso público. Em junho desse ano, seus dois inventores (Lumière e Méliès) filmam, para depois convencê-los, os membros do congresso de fotografia que eles presidem: “o desembarque dos membros do congresso de fotografia em Neuville-sur-Saône” cria o gênero. Para a projeção pública no Grand Café, o episódio foi reposto após cenas intituladas “a acrobacia”, “a pesca do peixe vermelho” e a famosa “saída das fábricas Lumière”. A ingênua lista destas cenas, esboçadas sem continuidade, alimenta o imaginário eclético da futura mídia cinematográfica: entre a alusão social, a encenação institucional e o discurso constante sobre a modernidade, intercalam-se, indiferentemente, entre a fuga livre do peixe e a performance esportiva do acrobata, diferentes lógicas: a do vivo, a do gesto e a da visão. São elas que ainda hoje triunfam nas telas, desviadas do cinema por um meio mais instantâneo: o jornal televisado. Imagem imediata ou reconstituída, a atualidade filmada é lida num ritmo sincopado, célere e abreviado, que a assemelha à seção de variedades e dela desvia os historiadores, salvo as contribuições fundamentais de alguns deles¹ e

Tradução de Carlos A. A. Ferraz e Araújo, revisão de Ruth Lima, Michel Colin e Aldeneiva Celene de Almeida Fonseca.

¹ Como, por exemplo, Hélène Puisieux *Les actualités cinématographiques allemandes 1918/1933* (tese de doutorado orientada por Marc Ferro, Université de Paris X, 6 tomes dactylographiés, 1978), Hans M. Enzenberger (*Un Monde en petits morceaux, dissection d'Actualités filmées, U.G.E. collection 10/18, 1973*) e Anthony Aldgate, “Cinema and History, British Newsreels and the spanish Civil War”, Scolar Press, London, 1979.

o comentário do programa de televisão do canal *Sept* e do canal *Arte*, por Marc Ferro.²

Entre uma semana cinematográfica, submetida à lentidão das comunicações, e uma informação televisada dotada de uma ubiqüidade que atropela qualquer outro testemunho, dificilmente se estabelece uma ligação, razão pela qual a censura exerce suas complexas prerrogativas. Mais sedutores, o filme de ficção e o documentário liberam-se desta estética do fragmento, do *zapping* propriamente dito, valorizados pelos técnicos que fabricam este caleidoscópio estranho, esta revista das máscaras e dos rituais à qual se apega rotineiramente as atualidades filmadas.³

As atualidades filmadas situam seu testemunho entre a memória local e a história das nações numa sábia e simpática dosagem totalmente submetida à censura. Ora autores, ora diretores, Louis Lumière e Germaine Dulac desvendaram os princípios desta arte: o primeiro, criando um público para esta nova informação; a segunda, realizando o primeiro filme de montagem, *Le cinéma au service de l'Histoire*⁴ a partir dos documentos Gaumont, da qual ela dirige o setor "Atualidades". Antes de explorar o domínio da censura, detenhamo-nos por alguns instantes sobre esses documentos involuntários.

Mais que qualquer outro documento filmado, as atualidades filmadas são submetidas à censura política. Mais que qualquer outra, elas serão submetidas à lógica implacável das estratégias políticas. O exemplo das atualidades filmadas denuncia mais que qualquer análise dos fatos, os meios utilizados para lançar os princípios do governo alemão e o de Pétain.

Acidente, natureza, obra, cerimônia: estes quatro princípios exprimem a gênese de todas as atualidades desde a *Belle Époque*.

² O canal cultural francês, depois franco-alemão, difunde, cada semana, atualidades comentadas, cujo ritmo é o mesmo, com 40 anos de diferença, que o da Segunda Guerra Mundial. Esta experiência foi descrita em um artigo recente (1992) de François Garçon, "La réussite d'Histoire Parallèle", publicado como uma homenagem a Marc Ferro. ("Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro", *Cinéaction*, septembre 1992)

³ Os teóricos das atualidades filmadas são também seus operadores, como Marcel Huret (*Cinéactualités-Histoire de la Presse filmée*, Veyrier, 1984), Hans Barkhausen (*Filmpropaganda für Deutschland-im ersten und zweiten Weltkrieg*, Olms, 1982, R.F.A.) e, num gênero mais anedótico, Joseph Leclerc. (*Le cinéma témoin de son temps*, 1970)

⁴ O filme foi encontrado em 1991 na Cinemateca de Toulouse em um acervo que fazia parte da *Alliance Cinématographique Rhin et Moselle* situada em Colmar. O recorte e as hipóteses de trabalho dos arquivistas de Toulouse foram publicados no boletim *Archives* 44/45, publicado conjuntamente pelo Instituto Jean Vigo e a Cinemateca de Toulouse. (novembro-dezembro de 1991)

Le cinéma au service de l'Histoire aparece como o primeiro filme de montagem de atualidades, entre 1905 e 1935; sendo este último ano a data em que o filme foi composto. Germaine Dulac, diretora de *France Actualités Gaumont* desde 1932, efetuou uma pesquisa nos documentos da casa antes de construir esta obra de 1500 metros (aproximadamente 50 minutos), comentada pelo jornalista André Cellier e produzida pelos produtores independentes (e ocasionais) Georges Macé e Gaston Thierry (jornalista de *Paris Soir*). Esta obra original, sem continuação, assemelha-se ao relato factual expresso pelos manuais escolares da Terceira República, sem a pesquisa estética que faz, hoje, a reputação do seu autor. O comentário insiste sobre o progresso técnico, do qual a aviação é o símbolo, e a responsabilidade das personalidades eminentes, cuja política é apenas uma faceta: “seus artistas, seus cientistas, seus aviadores, seus colonizadores gravam seus nomes no mármore da história”. O estilo é pomposo, o vocabulário moralizante, na tradição dos discursos oficiais, só que resumidos: Dolfuss, “apóstolo da independência austríaca”; Mussolini, “lega o sentido da disciplina e da unidade nacional à juventude italiana”; quanto à Sociedade das Nações, “a França, fiel a seus princípios humanitários, trabalhará na obra comum com uma incansável paciência, ao preço de incessantes e sucessivas renúncias”. O *leitmotiv* do “povo consciente e rejuvenescido” graças ao “progresso” reforça o comentário sobre imagens factuais que varrem paisagens em constante transformação. Esporte, esforço, prestígio das nações são conjugados em imagens otimistas que “a crise” americana ou alemã mancha às vezes, antes de reintegrar a marcha para a frente das nações ocidentais.

O tom geral das atualidades filmadas do período entre as duas guerras mundiais submete ao comentário o sentido e o destino de suas imagens sincopadas: discursos, façanhas, tudo é reduzido ao superlativo de gestão audiovisual.

Entretanto, a realizadora pretende descrever em linhas gerais um quadro do futuro: ela apaga as múltiplas cerimônias comemorativas que fortalecem a identidade da Terceira República, mas conserva imagens sociais, antes perdidas nos episódios mundanos ou festivos das atualidades semanais.

Contrariamente, a França difunde semanalmente, às vésperas do conflito mundial, três jornais nacionais filmados (Pathé, Gaumont e Éclair) e alguns jornais americanos (Paramount, Fox, Movietone, etc.) antes da programação ou nas salas permanentes especializadas (as Cinéacs). As pesadas estruturas Pathé e Gaumont sofreram, desde os anos 1930, alguns reveses financeiros no

setor da ficção, mas a solidez de suas respectivas redes de distribuição, bem como o discreto apoio do Estado francês, nunca permitiram que o ritmo da produção fosse abalado. Em 1939, o responsável pela imprensa Pathé, Jean Loubignac, realiza um longo documentário de propaganda *Paix sur le Rhin, sommes-nous défendus?*, que é acolhido favoravelmente nesse período de expectativa justificada.

Entretanto, desde o decreto Sarraut, de 1936, que submete o conjunto das atualidades filmadas a um controle semanal antes da projeção, a censura aumentou a tal ponto que chegou a suprimir, por exemplo, as imagens da assinatura do protocolo do Eixo, a fim de não “desmoralizar” o público francês. De fato, as atualidades filmadas, particularmente aquelas da Gaumont, desenvolvem um discurso oficial que alterna os depósitos de buquês (a lembrança), as assinaturas de tratados (o governo em ação), os desfiles coloniais, os exercícios da aviação (os triunfos franceses) e as reportagens sobre as associações caritativas. A descrição da população oscila entre um quadro desenfreado de canções e de danças entrecortadas por visitas às exposições modernas, como o Salão das Artes do Lar em 1939. Presa à aviação enquanto o símbolo da modernidade, as atualidades filmadas raramente filmam o mundo do trabalho, fizemos exceção aos gestos tradicionais da colheita das cerejas. Entre 1938 e 1939, as atualidades filmadas resume o governo a dois rostos: Daladier e Lebrun, deportados, trabalhando de acordo com a Assembléia Nacional, numa familiaridade intelectual que se estende ao mundo das letras.

Em 1939, o pronunciamento do presidente da República, no Trocadéro, aparece como o murmúrio de uma França desencantada, para sempre mortificada pela experiência das trincheiras; Lebrun, antes de se eclipsar, evoca uma França “do trabalho e da poupança”, antes de saudar, pela última vez, todos os “homens de boa vontade”.

A Segunda Guerra Mundial modifica o mundo das atualidades, na medida em que o submete às leis raciais: a primeira empresa cinematográfica alemã, a U.F.A., totalmente em poder dos nazistas desde 1933, dá, a partir de 1938, o tom às empresas privadas de produção (Tobis, etc.), que eram o carro-chefe das empresas cinematográficas alemãs.

Após junho de 1940,⁵ Éclair, denunciado devido à sua direção “judia”, é obrigado a desaparecer; enquanto que Pathé e Gaumont, transferidos para

⁵ A sociedade Éclair, em processo de falência desde os anos 30, como suas rivais Pathé e Gaumont, sempre preservou o setor de suas atualidades, inclusive quando ela esteve oficialmente em liquidação em 1938, como conseqüência de dívidas não pagas aos banqueiros Bloch & Trefousse. Na medida em

Marselha, decidem continuar as atualidades sob uma nova fórmula de associação para a zona livre. A nova empresa, *France Actualité Pathé-Gaumont*, emite 94 programas no período compreendido entre 30 de outubro de 1940 e 11 de agosto de 1942, isto é, até três meses antes da entrada dos alemães na zona livre. Na zona ocupada, os alemães organizaram, desde o começo, uma filial francesa das *Deutsche Wochenschau* (As Atualidades Mundiais) que recebe a autorização de emitir na zona sul em programas bimensais selecionados, intitulados *France em marche*. As atualidades americanas são proscritas em todo o território.

Desde 1940, os alemães mantêm contatos com a direção política (Tixier Vignancourt) das atualidades filmadas da zona sul. Propõem a esta imprensa reportagens de qualidade e, juntos, fazem intrigas para entrarem no capital da Gaumont, uma ameaça que os dirigentes da empresa percebem ainda mais nitidamente com a nacionalização da agência Havas, principal acionista do consórcio Gaumont, reconstituído em 1938.

Em 17 de novembro de 1941, os alemães impõem uma lei de uniformização das atualidades filmadas. A imprensa de Vichy mantém-se até o verão, data em que as atualidades alemãs adotam o título abreviado *France actualités*, para alimentar a confusão com o antigo título francês.

Privados parcialmente de seus circuitos de distribuição, Pathé e Gaumont fecham então o setor das atualidades para dedicarem-se ao setor da ficção, que renasce como uma última resistência frente à empresa alemã *La Continental*. Esta negocia uma operação de apropriação que fracassa: a *Société des chargeurs* entra no capital da Gaumont e a empresa, revitalizada, pode comprar os estúdios provençais de Marcel Pagnol, que se previne assim, de uma idêntica chantagem da Continental. *France actualités* dispõe de uma direção francesa, mas o capital é alemão. Em setembro de 1944, *France actualités*, que emitiu regularmente 211 programas até o mês de agosto, é rebatizada *France libre*

que os raros estudos sobre esta sociedade (entre os quais o número 12 da revista 1895, da Associação Francesa de Pesquisa sobre a história do Cinema), não parece que a direção de Éclair seja de origem judia, mas a participação destes banqueiros qualifica os fundos dos quais ela dispõe como “capitais judeus”. Na Liberação, Éclair renasce sem maiores barulhos e acrescenta ao trabalho das solenes *Actualités Gaumont*, uma tonalidade às vezes impertinente. A última ficha de censura antes do desaparecimento do jornal (datada de 9 de maio de 1940) não dá nenhum sinal do naufrágio próximo, a não ser, talvez, a quase indiferença pela festa de Joana d’Arc (10 metros). Os 335 metros do programa são repartidos da seguinte forma: 45 para os esportes, aproximadamente 80 para as “notícias” locais (zoo, caridade, Loteria nacional, festa de Joana d’Arc), 60 metros destinados à aviação (exercícios britânicos e franceses), “algumas partes aos exércitos” reúne mais de 80 metros de filmes sobre descrições técnicas e, finalmente, o bombardeio da Noruega ultrapassa os 30 metros.

actualités pela Resistência que dela se apossa. Habitualmente os arquivos reúnem sob a denominação *Actualités françaises* o conjunto das atualidades ligadas à propaganda alemã, isto é, as *Actualités mondiales* e *France actualités*. Elas não estão sujeitas à prescrição do cinquentenário, que atinge certos arquivos escritos, mas seu estudo escapou até o presente às análises sobre a propaganda, concedendo um crédito total às manifestações de humor do público, que encontrava, na obscuridade das salas a coragem de expressar um mal-estar difuso.

Estas transformações violentas das atualidades filmadas correspondem igualmente aos transtornos da censura de Estado.

A agência Havas, órgão privado de informação pública desde o século XIX, (MARTIN, 1992) torna-se, sob Vichy, o Ofício Francês da Informação (OFI) e exerce, possuidora desta posição, uma vigilância extremamente rigorosa em todas as áreas da imagem. O artigo 24 do OFI coloca em termos bem claros os deveres dos operadores a seu serviço: qualquer assalariado pode ser demitido por “atitude hostil” à linha política oficial. As novas regras são assim definidas: “a propaganda deve utilizar preferencialmente a imagem e a cifra enquanto expressões mais marcantes e mais eloqüentes dos fatos da vida pública (...). A imparcialidade aparente da cifra é uma imensa fonte de convicção.” (POLONSKI, 1946)

As penúrias da guerra às vezes batem tão forte quanto a nova censura. A fabricação dos jornais Gaumont/Pathé conhece uma menor qualidade técnica, que atinge tanto a qualidade da película (luminosidade variável), quanto a precisão das informações estrangeiras.

Os jornais da França “vichysta” sofrem com seu isolamento e cristalizam imagem e relato em torno da figura emblemática do Marechal, cuja ação quase não se dissocia de uma vida regional mais enlanguescida. O próprio tamanho dessa imprensa informa sobre sua penúria técnica: seu programa semanal varia entre 250 a 400 metros (de 9 a 14 minutos), enquanto as atualidades da zona ocupada utilizam muitas vezes o dobro em metragem. Todavia, a prática do pré-guerra, ou seja, a da reportagem curta incluída nos programas de informação é mantida por Gaumont/Pathé. Inversamente, *France actualités* vê sua metragem decrescer regularmente de 500 para 220 metros, antes da liquidação.

Esta duração paradoxal exprime, com efeito, um cálculo complexo: *France Actualités Pathé Gaumont* compensa seu relativo isolamento com “edições especiais” que apresentam um feitiço de documentários à glória de Vichy. Tal fenô-

meno raramente acontece com o Ocupante, à exceção dos últimos meses do regime. Os alemães receberam instruções para não desorganizarem o ritmo habitual, a fim de tranquilizar o público, menos atento a outros aspectos desta imprensa. A atualidade filmada inscreve-se, prioritariamente, no factual, na decupagem que se assemelha à dos antigos *Éclair Journal* ou *Fox Movietone*. A luminosidade é praticada também num registro menos contrastado que nos *Deutsche Wochenschau*, próxima, nestes termos, da estética heróica soviética. Contrariamente, a qualidade técnica alemã dá aos jornais da França ocupada um tom nervoso, uma síncope factual eficaz, próxima da decupagem em uso durante os anos 1930: notícias internacionais, tropas desfilando, parisiense das festas e da vida política (o triângulo Arco do Triunfo, Trocadéro, Hôtel de Ville ao qual se acrescenta invariavelmente o castelo de Versalhes).

Na conjuntura incerta do pós-1942, *France actualités* fecha, às vezes, a exemplo de Pathé/Gaumont, a ação política em torno da personalidade de seus dirigentes. Estas pequenas reportagens servem a uma comunicação política na mesma medida em que comprometem o regime em uma colaboração cada vez mais estreita. Por razões táticas, não é Hitler, mas Pétain quem ocupa então o proscênio, ao contrário do postulado das *Actualités mondiales*. A metragem destinada à guerra segue uma curva inversamente proporcional ao espaço ocupado pelos líderes franceses. Em 1941, o *front* do Leste excede muitas vezes os 250 metros; enquanto, em 1944, os bombardeios raramente ultrapassam os 100 metros de película. Por outro lado, se a metragem concedida ao Marechal Pétain continua pequena (aproximadamente 100 metros) em comparação com as citações da zona livre (às vezes mais do que o dobro), esta duração deve ser relativizada devido ao fato de que em 1943/1945 as atualidades francesas são reduzidas ao estado de apêndice. Durante os dois primeiros anos da guerra, os alemães privilegiaram a pulverização mundial, correndo o risco de reduzir, às vezes, a metragem total dos programas quando a informação internacional se revelava desfavorável. A ocupação total da França e os reveses do *front* russo obrigam-lhes a escolher a estratégia do recuo inaugurada por Pathé/Gaumont dois anos antes.

No alvorecer do século XX, Louis Lumière tinha declarado a seus operadores: “abram suas objetivas sobre o mundo”. Depois de ter proibido as atualidades filmadas na região militar que ele controlava durante a Primeira Guerra Mundial, Pétain honra a obra dos Lumière através das atualidades filmadas da Segunda. Mais do que uma homenagem fixada para sempre por operadores trocistas, este encontro aponta, em termos simbólicos, o lugar da

reportagem entre as atualidades. Vichy corresponde à idade de ouro do documentário, preservada nos textos de leis do COIC (embrião do Centro Nacional do Cinema fundado em 1946) e estimada, de acordo com o anuário editado por *l'Année du Cinéma 1945*, em cerca de 400 títulos, com apenas a metade do seu volume repertoriadas até o presente. O impulso oficial é mais antigo, se se considerar os cinco grandes prêmios nacionais da criação cinematográfica (atualidades, documentário, pedagógico, científico, de ficção) criados em 1938 por Jean Zay, ministro da Educação da Frente Popular, depois do governo Daladier. Jean Zay preside pessoalmente os quatro primeiros júris para o filme “sem atores”, se não sem encenação: uma distinção notada. Ao contrário, os documentários da zona livre procedem, se estiverem incluídos nas atualidades, de um ponto de partida cerimonial e mítico. A maioria das festas nacionais (a festa de Joana d’Arc e a festa das Mães, particularmente caras ao regime) dão aos responsáveis pelas atualidades filmadas a ocasião de realizarem documentários retrospectivos de caráter histórico.

Por exemplo, em 16 de abril de 1941 as *Actualités Gaumont* destinam cerca de 4 minutos à vida de Joana d’Arc, após terem mostrado, com uma duração equivalente, as cerimônias oficiais que o governo de Vichy dedica à santa. Este documentário curto constitui o primeiro exemplo, nas atualidades filmadas, da ligação do regime com a personagem da *Pucelle*: as imagens alternam paisagens florestais e vestígios monumentais, sugerindo habilmente a continuidade entre natureza e cultura no Antigo Regime. Em intervalos regulares, após cada quadro ecológico ou arquitetural, surge uma imagem diferente de Joana d’Arc. Estátua de pedra no frontão do pórtico familiar, de bronze na igreja de Domrémy e na catedral de Reims, de pedra novamente na praça de Ruão. Duas estampas, um retrato em forma de desenho, uma estátua eqüestre e o aparecimento de uma comediante completam este *leitmotiv* silencioso. Nada é dito sobre o objetivo político ou histórico. Apenas são esclarecidas as virtudes cardinais da santa, fortalecidas pela natureza e pela tradição: fé, esperança e caridade, as virtudes do Cristo encarnadas numa filha da França, a fim de levar ao povo sua mensagem nacional. Nada de ingleses nesta invocação do passado: uma atmosfera irreal banha este documentário impreciso, cuja inspiração lembra aquela do filme *Os visitantes da noite* (*Les visiteurs du soir*) – dado à apreciação do público por Marcel Carné em dezembro de 1942. O inimigo por demais conhecido, o diabo inquietante do discreto cinema da Ocupação, grassa de maneira comparável nas diferentes telas do documentário e da ficção. Até as reportagens de guerra evitam abordar as motivações ale-

mãs, de tanto que a cadeia das causalidades parece carregada. Nada de presença alemã nas atualidades.

A diluição na paisagem do passado, a cegueira política e a recusa dos estigmas coroam todas as cerimônias do poder “vichysta”, fielmente retranscritas pelas atualidades. Os montadores escolhem, entre uma leva de imagens trazidas pelos operadores, o pequeno canto da França, cujo charme *démodé* possa corresponder à afabilidade lenta e calculada do chefe do Estado. O contraste com as reportagens do exterior, muitas vezes compradas dos operadores alemães, torna-se, desde então, impressionante. As imagens do 650º aniversário da Independência da Suíça mostram uma violenta alternância de fogos e de águas a escorrer em um fundo de paisagens românticas à Friedrich.⁶ Em compensação, o ritmo reúne visualmente os temas da natureza selvagem aos princípios pagãos da propaganda nacional socialista. Para Vichy, ao contrário, a França parece mais se encarnar num pequeno caminho campestre com cheiro de avelã... Os Alpes, os Pirineus e até o Maciço Central já não inspiram os operadores. A guerra é percebida como um fato exterior ameaçador do qual o poder estabelecido não pode se desfazer, embora este poder encarne, contra tudo, contra todos, o centro profundo da civilização. À tribuna do Trocadéro, na comemoração do 14 de julho de 1939, Daladier, filmado de perfil, era como um palinodista de um encantamento semelhante, quando, cabeça baixa, declarava: “a França não ameaça a ninguém...”.

O programa de 42 (novembro de 1941) evoca a guerra travada no *front* do Leste numa reportagem sensivelmente mais longa do que a consagrada ao dia de Todos os Santos. Sem felicitar, porém, os alemães, o comentarista evoca os 600.000 russos prisioneiros e conclui sua descrição com um enfático questionamento: “como, diante destas faces de mongóis, de teutões, de calmucos, não sentir o perigo que pesava sobre a França, sobre a Europa, sobre o mundo?” Enquanto, em 1940, a cerimônia de Todos os Santos era manchete do jornal, sob o título “uma evocação da continuidade francesa”; na tela, ela perde progressivamente seu lugar, por não se querer nomear a origem histórica desta comemoração.

Com efeito, as atualidades mundiais, depois francesas, contornam os assuntos quentes: em 1940, enquanto o Dia de Todos os Santos ocupa 38 metros, em 1941 é reduzido para 20 metros, com um título sibilino “Em

⁶ Caspar David Friedrich (1774-1840) foi o maior representante da pintura romântica alemã, especialista das paisagens atormentadas diante das quais o passante, espantado, pára.

Memória daqueles: àqueles que não mais existem”. Em 1942, aumenta-se o programa para 28,5 metros, a fim de filmar “as cerimônias de Todos os Santos em Vichy e em Paris”. Em 1943, o Dia de Todos os Santos mobiliza 35 metros: sinal de um afrouxamento tático da censura alemã. Comparado ao Dia de Todos os Santos, o 14 de julho mostra um desempenho ainda mais lastimável: totalmente diminuído antes de 1942, ele atinge 25 metros em 1943, devido à sua desconcertante conjunção com o bombardeio britânico sobre a capital. Como para o episódio do Dia de Todos os Santos, a propaganda alemã mobiliza a herança simbólica francesa, a fim de desviar a cólera para a Inglaterra.

As cerimônias do poder sob o regime de Vichy personalizam igualmente o poder de Estado, muitas vezes com uma atenção inversamente proporcional à sua capacidade de intervenção real.

Hitler recebe um tratamento particular na tela, na medida em que ele proíbe qualquer dublagem de seus discursos. Esta decisão política agrava sua imagem no exterior; mas, definitivamente, não parece que possa explicar sua quase ausência na tela. Ele é visto duas vezes na imprensa Gaumont quando de entrevistas com um político francês. A raridade de suas imagens situa-o depois de Franco, que aparece em três ocasiões oficiais, e antes de Mussolini, quase excluído das atualidades da zona livre. As atualidades francesas reservam ao chefe de Estado nazista um papel de gestor e diretor, cuja participação diminui ao longo dos anos: presente em 480 metros em 1940, ele estabiliza-se em 415 metros em 1941 e em 375 em 1942; depois cai para 175 em 1943 e 105 em 1944. Estas cifras, obtidas nos arquivos INA,⁷ são relativamente precisas, na medida em que qualquer aparecimento do Führer, em razão de sua notoriedade, é cuidadosamente citada no sumário dos programas.

Por outro lado, os líderes políticos mais obscuros raramente são mencionados nas fichas técnicas ou nos inter-títulos, principalmente se seu papel

⁷ O Instituto Nacional do Audiovisual repertoriou e estocou em K7 a totalidade das atualidades francesas (*Actualités mondiales e France actualités*). Foi a partir deste riquíssimo acervo que Claude Chabrol realizou, em montagem virtual (vídeo e montagem a partir de uma memória de computador que induz um controle total do realizador sobre o produto filme), *O círculo do ódio* (*L'Œil de Vichy*, 1983). Chabrol misturou atualidades de várias origens (francesas e alemãs), imagens fixas (jornais, etc.) e extratos de ficção, unidos por um comentário cronológico em voz off, redigido pelos historiadores Robert O. Paxton e Jean-Pierre Azéma. Se o comentário oferece ao espectador uma distância e referências fiáveis, a montagem entrecruzada de imagens, sem indicações sistemáticas de origem senão o acaso de um início de programa ou a enumeração genérica sem inventário preciso, dá, da imprensa de Vichy um aspecto banalizado, centralizado na evolução da colaboração.

se exprime de forma efêmera. Esta fugacidade das personagens entrava também sua análise. Para os repórteres alemães, a alusão em termos de propaganda possui uma força equivalente aos procedimentos de repetição mantidos pela imprensa “vichysta”, na medida em que a Alemanha não dá importância a uma celebração constante do poder, já que ela o exerce de fato. Tratados e conversações de cúpula são mostrados como um intercâmbio natural, ao passo que um cuidado particular é dedicado aos objetos (tanques, aviões, etc.) da potência nazista.

Por exemplo, Hitler raramente aparece por mais de um minuto, mas, às vezes, repetidamente em um mesmo jornal, se o evento o exige. Ele é, sobretudo, representado numa estratégia de comunicação ativa, feita de entrevistas e de documentos, entrecortados por revistas militares e paramilitares. Raros são os momentos em que ele participa de uma obra de comemoração pessoal ou pública. Sua ação se define como uma direção executiva das relações mundiais, e os censores abstêm-se simplesmente de mostrá-lo, desde que a correlação de forças se inverte.

A personificação do poder equilibra-se sutilmente entre o curso exterior da guerra, a influência do partido nazista e a função imediata do Führer. A confrontação das cerimônias de aniversário revela um pouco os mecanismos da propaganda. Em 1939, *Die deutsche Wochenschau* destina 546 metros ao 50º aniversário de Hitler. O historiador Hans Barkenhausen (1982)⁸ relata o cuidado com o qual foram extraídos cerca de 20 minutos de uma película de 9000 metros (aproximadamente 5 horas), repartida por 12 câmeras. Este “espetáculo grandioso” pretende resumir, ao mesmo tempo, o gênio de Hitler, a força do nazismo e a potência alemã.

Eis o roteiro definitivo: pela manhã, Hitler, acompanhado pelos filhos de Goebbels (todos vestidos de branco), pelo Reichsführer S. S. Himmler e por um grupo de adjuntos, escuta uma música militar. Da Wilhelmplatz eleva-se um canto coral, enquanto Hitler, na sacada, recebe as ovações dos berlinenses. À tarde, Hitler conduz o desfile militar, acompanhado pelos automóveis Mercedes de seus assistentes. O comboio sobe a Wilhelmstrasse até a porta de Brandenburgo e a escola técnica superior. Encostada a esta, uma tribuna recentemente construída acolhe os hóspedes do Führer e abriga um trono com baldaquino para Hitler. Sante, diretor das *Actualités UFA*, qualifica-

⁸ Pode-se cotejar o trabalho efetuado pelas atualidades filmadas com as proezas documentárias iniciadas alguns anos antes por Léni Riefenstahl (INFIELD, 1978).

rá esta reportagem de “documento histórico”, pelo tanto que a sua encenação e a sua fabricação minuciosa se alimentam no arsenal simbólico do Reich.

Em 1941, as atualidades mundiais destinam 33,3 metros ao “aniversário do Führer”, ou seja, 1/20 da metragem semanal total. A cena é concebida para ser marcial, política e discreta. Hitler festeja seu aniversário no quartel general do *front* do Leste. Nem bolo, nem velas, nem votos públicos, nem presença feminina ou infantil. Seus colaboradores “mais próximos” saúdam-no; depois ele recebe os votos do exército, trazidos por Goering, único uniforme branco. Após a câmera ter registrado rapidamente a saudação dos soldados presentes, ela demora alguns segundos focalizando Hitler enquanto este conversa com oficiais superiores. Do mesmo modo, o aniversário de 1942, “53º aniversário do Führer”, desenrola-se num pequeno bosque com algumas árvores onde Hitler deambula acompanhado de oficiais superiores. Crianças convidadas para a ocasião beijam o chefe do Estado, sem deixar esse lugar bucólico. Em 1942, a metragem é reduzida para 30 metros, inexistindo em 1943. Em 1944, último sobressalto comemorativo (semelhante àquele do Dia de Todos os Santos ou do 14 de Julho), o Führer outorga-se 42,10 metros de aniversário. Ao mesmo tempo, observa-se uma curva ascendente nos aniversários de Pétain, que ultrapassa, em 1944, os 100 metros.

No caso de Pétain, nada de moderação. O jornal de 1º de maio de 1942 (nº 92) evoca a visita dos delegados estudantis de 17 universidades que foram levar seus votos ao Marechal pelo 86º aniversário. A edição especial da semana seguinte constrói um verdadeiro cenário a partir da imagem deste homem em trajes civis, filmado solitariamente em uma estrada da França. Um *close* no rosto de Pétain, depois na sua assinatura, define o indivíduo responsável (segundo a voz *off*) pelo retorno de tantos prisioneiros. Um quarto plano mostra-o beijando meninas, e depois a câmera enquadra o jardim natal de Villeneuve-Loubet, enquanto Pétain conversa familiarmente com seu jardineiro. Ora homem civil, com sobretudo claro, depois chefe militar coberto de condecorações, Pétain sabe ora conversar de forma simples com a juventude, ora reconhecer o *savoir-faire* e ora inspirar-se na Natureza.

A tradição do aniversário parece de fato ter sido minorada, na França, pela propaganda nazista, que centra a promoção de seu regime mais na extensão militar e geográfica de um Império do que na idade de seu capitão. Ao contrário, as *Actualités françaises* captam, muito habilmente, esta obsessão de longevidade que anima Vichy: “Pétain tem 88 anos” intitula o ano de 1944; enquanto uma emissão especial de 1943 concede-se “Cinco dias com o Ma-

rechal”. A imprensa controlada pela Alemanha deixa subsistir, paralelamente, um discurso obstinado sobre a longevidade do Marechal com as manifestações da potência do Reich. A distorção de imagem entre os dois homens é tão flagrante que se pode se perguntar se a direção das *Actualités françaises* não concede um tal espaço a Pétain para melhor sublinhar, com diversão, o ridículo disto. A representação de Hitler remete seu público a uma potência militar e diplomática real, percebida como a emanação de uma multidão entusiasta. Pétain saúda a multidão, mas não é filmado como sendo oriundo dela. Encarnado como a fotografia de um rei lendário, ele curva-se para as crianças, num gesto implícito de bênção. Hitler, ao contrário, exprime uma potência viva, móvel, figurado como uma chama ardendo no centro de um braseiro mais vasto.

As cerimônias públicas concebidas por Hitler (e repercutidas pelas *Actualités françaises*) diferem então claramente das festas “vichystas”. Em 1942, alguns excertos evocam em Berlim as festas do Ritmo, da “força da Alegria” (*Kraft durch Freude*). Em 1943 é posto em cena a marcial “Jornada dos Heróis”. Paralelamente, Goebbels tem o cuidado de não chocar as sensibilidades religiosas das populações ocupadas: Páscoa, Natal ocupam um lugar considerável, com metragem maior que a dos ofícios alemães. Ainda mais complexa é a política religiosa para a União Soviética. Em um mesmo programa, enquanto os repórteres filmam em Berlim as festas orgânicas do Estado nazista, sublinha-se alhures “o renascimento” do cristianismo russo como um acontecimento feliz e libertador. Parece que, ao sabor fugaz destas imagens, se exprime alusivamente a hierarquia nacional-socialista que, satelizando as populações sob uma direção alemã, hierarquiza igualmente suas crenças. Com cinismo, as *Actualités françaises* exaltam o retorno religioso russo sob a bota alemã, mas evitam glorificá-lo demais em terra francesa, na medida em que a hierarquia católica não as apóia.⁹ Este uso tático do fato religioso esboça três escalões do imaginário: o de uma mística nazista conquistadora, o de um cristianismo tradicional (sem menção particular sobre a ortodoxia) de rituais

⁹ Com relação ao filme, a Igreja francesa publicou, desde a *Belle Époque*, advertências de moralidade através do jornal *Le fascinateur*, animado por Michel de Coissac. A Igreja francesa dispõe de um Ofício Católico do Cinema que publica críticas dos novos filmes, afixadas nas portas das igrejas durante a Ocupação provocando grande irritação na propaganda alemã. As medidas de coerção oficiais parecem raras, mas o ocupante pratica uma tática de desgaste programando seus próprios filmes (e convida os notáveis locais) no domingo pela manhã. *O judeu Suss* (*Le juif Suss*), de Veit Harlan (1941) beneficia-se de uma tal promoção que vai de encontro aos ofícios dominicais, mas não se dispõe de estatísticas de frequência nem das impressões suscitadas por tais programas.

retrógrados, e o do ateísmo, identificado com os mundos judeus e marxistas. Se as atualidades evitam mostrar a população judia (como o cinema de ficção), elas procuram, por outro lado, expressar uma síntese histórica anti-semita através de alguns processos (o processo Natan, que comprou a empresa Pathé em 1932, em liquidação depois de 1935, acusado de corrupção em 1938, julgado em 1941, esse é um dos processos-guia da propaganda nazista) e exposições reveladoras. Como as *Actualités Gaumont*, as *Actualités mondiales* tomam como pivô racial a exposição “O Judeu e a França”, acompanhada de comentários raivosos, porém, quantitativamente isolados nesse ano.

A partir de 1943, *France Actualités* expressa certa confusão política com o retorno às telas das comemorações: dez anos de nazismo, aniversário da entrada na guerra contra os Sovietes, aniversários de Hitler, funerais públicos... As festas religiosas estão ausentes dos programas, bem como os votos de feliz ano novo, expressos pelo Führer. Por outro lado, deixa-se Pétain expressar-se longamente, designando-o visivelmente como o responsável pelo novo regime.

O Marechal aparece como o único símbolo das *Actualités Gaumont*. Através de seus discursos longamente retomados, de seus deslocamentos, das insígnias que o glorificam e das festas reavivadas pela sua presença, Pétain ocupa um lugar emblemático que pouco varia nos dois anos de exercício desta imprensa. Sua estratégia de comunicação, encarnada por uma declinação de imagens (filmes, fotos, desenhos infantis, bustos, etc.), difere, todavia, entre as duas zonas. A triagem discreta entre os cortesãos próximos ou distantes do nazismo exprime as falhas de um poder cuja *Actualités Gaumont* obstina-se em provar a onipotência.

O chefe do Estado francês está presente em aproximadamente $\frac{1}{4}$ da metragem total de *Pathé Gaumont*. Filmado longamente, ao contrário da prática alemã, ele fixa na película gestos de afabilidade paternal cujo ritual pouco varia.

Filmado de frente ou em $\frac{3}{4}$, o rosto impassível, o gesto lento e cheio de unção, suas palavras são raramente gravadas quando das cerimônias públicas. Esta escolha particular (e nova) das atualidades filmadas deixa ao espectador a possibilidade de olhar a estatura, o rosto e, sobretudo, a postura do chefe do Estado: quase imóvel e silencioso, o Marechal imposta a imagem de um sábio enigmático, como as fotografias, as imagens fixas e os testemunhos laudatórios gostam de descrevê-lo. As câmeras focalizam demoradamente a sua mão quando esta abençoa a multidão ou assina um documento importante. A fir-

me escrita inglesa do chefe do Estado é então associada ao close de uma mão, segundo um tratamento da imagem que era mais reservado aos escritores durante o período entre as duas grandes guerras. A mão de Pétain associa seu destino ao do pensador e ao do papa quando ele faz uso público dela. A representação desta personalidade na tela toma muito cuidado de mostrar que o vencedor de Verdun não fala com suas mãos, mas que suas mãos cristalizam uma função superior, falam para descrevê-lo melhor que qualquer discurso ou qualquer ato. Esta dissociação, este desmembramento fetichista não aparece como um procedimento corrente nas atualidades filmadas dos anos 1930, e assemelha-se mais ao *star system* experimentado nos estúdios de Hollywood: o rosto, a voz, o gesto são re-enquadrados por closes, a fim de obter um efeito de sedução máxima. De fato, os discursos intervêm, na maioria das vezes, em voz *off* sobre imagens pedagógicas, sobre o artesanato e os camponeses. As atualidades utilizam também a descrição de uma família reunida, atentamente curvada em torno do rádio para escutar a palavra do Marechal. É evidente o paralelo entre esta encenação do verbo “vichysta” e a representação dominante das Natividades.

O culto da personalidade em torno de Pétain é organizado desde 1940, com batismos de objetos simbólicos tão diversos quanto um carvalho, um transatlântico (rebatizado *Le Flandre* desde 1945), um povoado argelino; os bustos, os selos, os desenhos de estudantes e, até, o retrato tecido por tecelões lioneses, atestando uma permanência emblemática que supre e depois suplanta aquela da bandeira. Diante da pessoa do Marechal, a obra do governo é totalmente minorada: em 28 de abril de 1942, o primeiro conselho do governo Laval é citado em apenas 13 metros, enquanto o aniversário do chefe do Estado atinge 54 metros. Reunião do Conselho Nacional, juramento dos *préfets* (representantes do poder central no interior), declaração do Ministro da Justiça sobre a futura Constituição e julgamento dos “culpados pelo desastre nacional” (Blum, Daladier, etc.) são os únicos fatos de política interna que a imprensa se consente. Na realidade, a censura julga suficiente o primeiro programa do governo enunciado na abertura das novas *Actualités Pathé Gaumont*. Após a manchete “Sob o signo de Pétain”, o jornal distingue, em 8 vinhetas, “um resumo surpreendente dos quatro últimos meses”, bem como “uma visão do renascimento francês”. Sucessivamente, “o armistício, a Assembléia Nacional, o 14 de Julho em Paris, o retorno dos refugiados, o levantamento das ruínas, a valorização do solo da França, a educação da juventude e a defesa do Império (Dacar)” constituem as metas oficiais de Vichy.

Entretanto, apesar da raridade das intervenções governamentais e o mistério que envolve seu real exercício, algumas convergências põem em evidência a prática “pétainista” do poder. Contrariamente às *Actualités mondiales*, as *Actualités Gaumont* concedem um lugar fundamental ao círculo militar do Marechal. Em ordem decrescente, Weygand é citado oficialmente uma dúzia de vezes, seguido de Huntzinger, Darlan, Abrial, Dentz, Bergeret, Platon, Bridoux, Chatel, Laure, Vuillemin, Germain e Auphan, ou seja, mais de cinquenta aparições públicas oficiais. Comparativamente, as aparições governamentais são rarefeitas: Scapini, pelos prisioneiros; Borotra, pelo esporte; e Belin, pelo trabalho, totalizam cada um três aparições, seguidos de Laval, Berthelot, Lamirand, Pucheu e Pietri (embaixador da Espanha); quanto a Caziot, Marion e Berthélémy, eles só aparecem uma vez.

Estas variações dão a medida da devoção ao chefe do Estado: Pétain intervem mais de 90 vezes em dois anos, ou seja, quase a cada semana. O *leitmotiv* “pétainista” é acompanhado por uma reflexão hierárquica e espacial. Sem hesitação, os oficiais superiores excedem aos civis, dado a uma concepção que visa à busca de raízes nas fontes da nostalgia monárquica e na tradição colonial. Paralelamente à exibição dos generais, o Império ocupa um lugar desproporcional: 5 jornais em 9 o evocam em 1940; 70, em 1941 (ou seja, quase duas vezes por semana); e 16 dos 33, em 1942. Depois das cidades de Dacar, Argel e Oran, a Tunísia e a Síria ocupam um lugar determinante. Como consequência imediata, as cidades de Marselha, Nice e Toulon são valorizadas enquanto portas para o Mediterrâneo francês. Esta insistência sobre o espaço Sul, de Vichy a Dacar, explica o lugar simbólico dos generais: Platon, Bergeret e Abrial devem sua notoriedade a seu papel na África. Weygand, igualmente, supera Darlan. O Exército encarna Vichy no Império, como Pétain encarna a França em Vichy.

No interior deste Império, a reportagem não é bem vinda: os oficiais superiores reinam em nome do Marechal, e seus nomes desaparecem assim que eles exprimem estados de alma. O Exército, que lhes serve de substituto, é o espelho desta hierarquia ao mesmo tempo racista e do Antigo Regime: os closes sobre os soldados mostram três vezes o rosto do branco, enquanto que só um plano é concedido ao árabe e ao negro. Por outro lado, enquanto a hierarquia militar valoriza a diferença de idade e de traço dos soldados brancos, os soldados indígenas selecionados têm o rosto estereotipado, que os cartazes do regime expõem. O negro e o árabe são raramente valorizados, excetos nos exercícios exóticos de tipo fantasia, oferecidos à admiração dos

notáveis de Vichy pelo rei do Marrocos. O monarca marroquino associa então suas tropas ao esforço francês, e a demonstração é filmada como uma elegante proeza esportiva em silhuetas, sem insistência particular no soldado indígena.

Esta observação reporta à seguinte recordação: em 1938 e em 1939, as tropas coloniais são valorizadas nos discursos oficiais e os operadores fazem sempre um close sobre um soldado africano nos desfiles. Estas mesmas imagens oficiais (como os desfiles de 14 de Julho) são reutilizadas pelos “deutsche Wonchenschau” numa montagem desnaturada, cujo comentário trocista sugere que a França só dispõe de indígenas para defender suas fronteiras. Vichy situa seu discurso entre os dois precedentes: ao mesmo tempo, encantatório, sobre a potência do Império; e desdenhoso, quanto aos seus recursos humanos.

Da mesma forma, as estruturas da função pública são valorizadas em detrimento dos edis locais. O confronto das *Actualités Gaumont* com *France Actualités* acentua esta particularidade: as atualidades filmadas “vichysta” mostram muitas vezes os *préfets*, por ocasião de demonstrações esportivas ou de comemorações, enquanto que, no fim do regime, as atualidades enfeudadas pelo Ocupante, preferem evocar a adesão dos edis municipais. Desde o inverno de 1943, Pétain inaugura as recepções dos prefeitos, convidados por Departamento ou por Região.

O anúncio das viagens do Marechal reveste-se, então, de uma significação particular, tradicional e possessiva. Pétain empreende um grande número de deslocamentos na zona livre, a fim de fazer reconhecimentos e de tranquilizar províncias francesas fragilizadas e testar as festas nacionais concebidas pelo novo regime. Por esse fato, o 14 de Julho desaparece quase totalmente das atualidades filmadas: 14 metros em 1941 e 21 metros em 1943. Ao contrário das festas católicas, pois Natal, Reis e Páscoa dão ao chefe do Estado a ocasião para reatar as relações com a Igreja. Em número, as festas religiosas concorrem com a festa das Mães (novamente instaurada pelo regime), bem como com a festa da Legião (31 de agosto). Se a cerimônia mais faustosa continua sendo a festa de Joana d’Arc, é forçoso constatar a amplidão indistinta das festas de Maio. As festas do mês de Maria, dedicadas ao azul e ao branco, reconciliam um trabalho durante muito tempo percebido como reivindicativo com o consolo de uma relação desde sempre ancorada em terra francesa. Pátria, religião, virtude do trabalho formam uma roda simbólica em torno do mês consagrado à Virgem-mãe.

Pétain vigia isto cuidadosamente: não tinha ele proibido, quando da Primeira Grande Guerra, a projeção de uma fita de *Actualités* em que ele aparecia fazendo careta involuntariamente ao experimentar um vinho de soldado? O testemunho¹⁰ do tenente Jean-Louis Croze, co-fundador do Serviço Cinematográfico do Exército, é peremptório: Pétain foi, entre os generais, o mais hostil à livre circulação dos operadores das atualidades filmadas.

As cerimônias públicas e nacionais podem ser associadas, de fato, a uma pirâmide de idade com três gerações: as crianças das escolas, rostos animados e expressivos com uniformes de gala; soldados impassíveis e com uniformes bem ajustados; um velho Marechal paterno. Na composição destes quadros vivos, a multidão situa-se do lado das crianças. Com efeito, os censores escolhem quase sistematicamente mostrar as crianças e as mulheres entre os civis. O homem fica do lado militar.

A cerimônia de 1º de maio de 1942 consome a metade da metragem total semanal. Definida como “a festa do trabalho e da concórdia francesa”, ela associa a antiga tradição do lírio-do-vale àquela do machado de guerra dos Francos. Depois de um curto exórdio sobre o tema da renovação, o Marechal recebe, à moda de votos do Antigo Regime, uma delegação e os presentes do mercado central parisiense, montado, na ocasião, em Vichy. Entretanto, a encenação privilegia as cidades do interior: Toulon, cidade marítima; Marselha, cidade esportiva; Grenoble, centro da hulha-branca; e, sobretudo, Thiers, cidade do artesanato. Em Marselha, um banquete reúne 1500 convidados do mundo do trabalho servidos por estudantes: a câmera resume a convivialidade do banquete com tomadas de conjunto, sublinhando o número dos convidados, e closes que demonstram, ao mesmo tempo, a união e a diversidade. Um operário, distinguido pelo seu capacete, ladeia um patrão vestido a rigor. Numa tomada aproximada, mais preponderante pelo número e pelo símbolo, dois camponeses bigodudos de blusa.

Em Thiers, Pétain, ladeado pelo *préfet*, passa em revista as tropas presentes e recebe um buquê das mãos de crianças. Filmado de frente numa fábrica de cutelaria, ele dialoga com operários curvados sobre uma bancada. A câmera demora-se sobre os gestos precisos dos trabalhadores, evocando as três fases da fabricação da faca. Pétain caminha, em seguida, na rua principal, acompanhado por uma multidão atenta (filmada nas primeiras filas), em dire-

¹⁰ A anedota do vinho do soldado é relatada pela entrevista de Jean-Louis Croze de maio de 1931, publicada na *Revue du cinéma*.

ção à divisa “Trabalho, Família, Pátria”, pendurada no frontão da prefeitura. O enquadramento da multidão mostra mulheres misturadas a soldados. Um retrato de Pétain surge em *insert*. Em voz *off*, o discurso do Marechal evoca seu próprio trabalho de reorganização da França, bem como o renascimento do trabalho artesanal e agrícola. Thiers, capital da cutelaria, corresponde a uma escolha simbólica e de comemoração aniversariante. As imagens que desfilam sobre o texto do discurso são organizadas simetricamente a partir das tomadas da multidão. Depois a câmera evoca, sucessivamente, o trabalho de cutelaria, as lavouras feitas por um camponês que conduz dois cavalos, a plantação de batatinhas por crianças depois da passagem da parelha; enfim, as operárias em uma fiação. Pétain aborda o tema da paz social, sem luta de classes, que a câmera transcreve em imagens com um indígena do exército colonial condecorado com o mérito patriótico: a bandeira, os tamancos, a franquisque, o retrato de chefe do Estado, depois novamente a bandeira.

Esta apologia grandiloqüente do artesanato e dos benefícios do trabalho cria no espectador certo mal-estar. Efetivamente, raras são as seqüências Gaumont que tratam de performances industriais francesas. O esforço do governo em matéria de tecnicidade tanto traduz suas escolhas políticas como revela suas fraquezas. Pétain louva o esforço empreendido pela SNCF quando da feira de Lyon em 1941, enquanto o comentário da seqüência das atualidades precedentes exalta a alta tecnicidade da polícia motorizada. A câmera filma o telefone, as motocicletas, os lugares de exercício como ela tinha enquadrado o modelo reduzido de locomotiva diante dos olhos de Pétain. Por um lado, os setores dos transportes e da polícia apresentam suas performances; por outro, o setor do artesanato e o mundo camponês aparecem como arcaicos, revelando muito mais do que a sua retórica voluntariamente retrógrada. Essas imagens dão a medida derrisória do verbo altissonante do Marechal, vangloriando um setor dinâmico; enquanto um operário velho demais, ocupado em fabricar uma única faca, persevera em seu frágil trabalho...

As imagens da festa de Joana d’Arc revelam menos falhas do que aquelas da produção e do trabalho francês. Em *Sous le signe de la jeunesse et de la foi patriotique* a câmera evoca grupos de jovens, soldados e moças misturados. A saudação à bandeira efetua-se diante das autoridades religiosas e em presença de Lamirant, responsável pela juventude em Vichy. O discurso insiste sobre a permanência dos remédios salvadores: para esta “França doente, o primeiro remédio era o amor, o segundo a fé...” Até à noite, em Vichy, jovens desfilam diante da estátua de Joana d’Arc, cercada por bandeirolas ornadas com flores-

de-lis. Se em outras cidades e povoados da França, a oferenda das flores (registrada pela câmera) apresenta um canteiro variado, em Vichy elas são quase exclusivamente flores-de-lis. Nos povoados, cartazes: “fé, juventude e vontade”, enquanto os estudantes desfilam, na ausência de estátua específica, diante dos monumentos aos mortos. Joana d’Arc, traço de união necessário entre a terra e os mortos.

Os aniversários, numerosos durante o governo de Vichy, exprimem, de fato, muito mais balanços do que aqueles encenados pelas *Actualités françaises*. Com uma solenidade constante, o Marechal alia os aniversários dolorosos (Dacar, Mers El Kebir) às suas viagens e ao seu próprio destino. Apesar dos discursos diferentes que ornem (em voz *off*) esses momentos comemorativos, a identidade no tratamento favorece as cerimônias fúnebres, numa ótica que parece ter sido deliberada, mas cujo alcance ultrapassa, pela sua frieza, a vontade retrógrada do regime. Paradoxalmente, os discursos que têm como alvo os camponeses e os escolares (meninos) reforçam, pela artificialidade de suas partes de bravura, o flerte carregado que a imprensa mantém com os enterros coletivos (monumentos aos mortos) ou individuais (Chiappe, Huntzinger, Afonso XIII, Lapébie...). Os enterros, as peregrinações, as cinzas (de l’Aiglon - Napoleão II; das bandeiras...) engendram um imaginário do passado, da mesma maneira que as viagens do chefe do Estado estabilizam o espaço do futuro. Assiste-se, com efeito, graças a este hábil jogo de duplicidades, a uma maquiagem do factual, comemorado, depois encenado até que a figura do Marechal, sucessivamente viva, refletida e emblemática do passado glorioso de Verdun, reúna simbolicamente as duas França.

Neste sistema fechado de lutos e de renovações, o lugar do estrangeiro é restringido: apenas a Suíça e a Espanha, países neutros, recebem os favores das *Actualités Gaumont*. A Suíça seduz pela autonomia de seus cantões e pela sua agricultura próspera, enquanto as imagens tiradas na Espanha insistem sobre a qualidade de suas peregrinações. Paradoxalmente, o exotismo do estrangeiro diminui, reduzindo-se à anedota (ao contrário dos anos 1930), de tanto o discurso se referir unicamente à ilustração da ideologia francesa. A Alemanha quase nunca aparece, a não ser fugidamente por ocasião de uma cerimônia religiosa como a do Corpus Christi berlinense.

As *Actualités* da zona livre encenam sistematicamente as cidades francesas. A tática não é nova: desde a criação das atualidades filmadas, os deslocamentos dos chefes de Estado são uma ocasião para avaliar a província. Sob Vichy, o plebiscito supera a amostra. Nos cerca de dois anos de existência de

France Actualités Gaumont, umas cinquenta sessões evocam essas viagens carismáticas, numa proporção cinco vezes superior àquela de um chefe de governo entre as duas Grandes Guerras.¹¹ Além disso, as viagens dos anos 1930 excedem raramente os vinte metros, enquanto que a partir de então elas atingem facilmente os 200 metros. Esses deslocamentos ocupam as fatias anteriormente destinadas às visitas diplomáticas, e corroem a rubrica lazer. No mesmo momento, a França produz obras documentárias regionais de cerca de vinte minutos. A sociedade Éclair, apesar de se encontrar em dificuldades por razões raciais oficiais, especializa-se nesses produtos que passam antes do programa dos filmes de ficção, tal como preconiza o regulamento do COIC:¹² Beaune, a Crau, as crateras do Centro, a Auvergne, a Camargue, o Bourbonnais, o Vercors, a Córsega, o Languedoc, o Limousin, o Béarn, Manosque, Antibes, Orléans, Saint Véran alimentam um folclore sulista que evita mostrar as zonas sinistradas pela guerra. A zona Sul, onde reina sem coroa o Marechal, é apresentada como um reservatório de belezas e de virtudes tradicionais das quais fazem eco a pitoresca indumentária das cerimônias locais. Em suma, é do domínio das *Actualités*.

A criação de *France Actualités*, em 21 de agosto de 1942, não pressagia um compromisso, mas indica simplesmente uma virada. Antes de 1942, as imagens das *Actualités mondiales* que evocam Pétain e a ideologia que ele prega são quase exatamente como as mesmas da imprensa Gaumont, embora o equilíbrio total dos programas divirja.

A primeira cerimônia de envergadura filmada (setembro de 1942 - jornal nº 3) pelas atualidades alemãs situa-se em Gergovie, lugar mítico da vitória do arverno Vercingétorix contra o romano César. Gergovie, “símbolo da unidade”, mobiliza em 75 metros a França e seu Império. No planalto da Auvergne, o Marechal recebe em urnas terra de todas as províncias nacionais. A câmera filma um representante do Império, um árabe vestido de albornoz e um representante da França, reconhecível pela bandeirola armoriada que orna seu precioso presente. Os pedaços de terra são dispostos em um mausoléu do qual Pétain sela a laje de cobertura. Depois o carro do chefe do Estado desce em direção a Clermont-Ferrand sob vivas: são “Viva Pétain” e não “Viva a França”. Em Clermont, Laval recebe o Marechal, que assiste de uma tribuna

¹¹ Confrontação feita a partir dos programas Éclair e Gaumont sobre os anos 1930 e as observações estabelecidas por BATTEUR (1988). PEVSNER (1966) estabelece a estatística das cidades percorridas pelo Marechal, mas sem indicação de metragem.

¹² In : dossiê especial *Le cinéma français*, IDHEC, 1945.

“coberta de púrpura” a um impressionante desfile militar. Na praça de Jaude, diante dos legionários em parada, o chefe do Estado entoia: “legionários da França e da Europa, voluntários da Revolução Nacional...”, depois denuncia “o retorno à facilidade e ao Antigo Regime” e fustiga “os profissionais da eleição”, “a burguesia de negócios” e “a administração muitas vezes passiva, quando não hostil”. Quando destas últimas palavras, as ovações explodem pela praça. Por toda parte, entre a multidão e a tribuna, a câmara capta retratos de Pétain e as bandeiras armoriadas das províncias. A franquisque, as vestimentas tradicionais, os retratos do Marechal pontuam todas as cerimônias. Estas convergem finalmente em torno de uma missa central.

As viagens de Pétain têm uma representação mínima, são menos longas e, sobretudo circunscritas a algumas capitais regionais que servem de exemplo. Por outro lado, os discursos do Marechal raramente intervêm em voz *off*, ao contrário das *Actualités* da zona livre.

Após 1943, as intervenções do Marechal são complementadas por algumas imagens do governo e do personagem Laval.

A propaganda alemã faz questão de encenar um governo francês, reunido em torno da ideologia “petainista”. Esta se orgulha agora com a repatriação dos prisioneiros. O procedimento distingue-se nitidamente do precedente: se a imprensa de Vichy evoca pouco os trabalhadores do STO, a da Ocupação reduz visivelmente o mercado de trabalho a uma questão de prisioneiros.

Em 1940, a imprensa da zona ocupada evoca quatro vezes os prisioneiros. Em 1941, nove títulos, entre os quais *Le salon du prisonnier*, evocam o doloroso litígio, contra apenas quatro menções sobre os contingentes de trabalhadores enviados à Alemanha. No ano de 1942, faz-se claramente uma distinção entre os prisioneiros e os trabalhadores: na primeira parte do ano, favorecem-se os operários com cinco menções contra três; depois, em favor da unificação da Ocupação (e da legalização do STO), os trabalhadores desaparecem enquanto a detenção aparece 7 vezes. No ano de 1943, há um pouco mais de equilíbrio: 13 menções para os detentos contra 8 para os trabalhadores. No ano de 1944, inconcluso, é dada uma medida de um e de dois. Este aparente *leitmotiv* corresponde a uma sábia orquestração política: se os alemães não deixam de sugerir uma substituição de prisioneiros por trabalhadores, eles ocultam totalmente as modalidades institucionais dessa substituição. Por exemplo, a criação do STO em setembro de 1942 é silenciada. Como o fazia a propaganda “vichysta”, as *Actualités françaises* insistem sobre as varia-

des próprias a emocionar o público: cartas de crianças, encomendas postais, retrato patético de Joseph Robin (o 100.000º prisioneiro liberado)... Inversamente, os operários têm direito a imagens e comentários unanimemente triunfalistas. De 1940 a 1944, os recordes amontoam-se: o “100.000º operário”, o “100º trem”, o “150.000º trabalhador”...

Esta justaposição do lacrimante e do corajoso encontra seu estilo até nas entrevistas edificantes, como aquela de Robert Naud (1941-jornal nº 29). Por ter salvado do afogamento duas menininhas alemãs, “o senhor Robert Naud, prisioneiro na Alemanha, inteiramente liberado pelo Führer, retorna ao seu lar acompanhado por um oficial alemão”. A imagem mostra este camponês francês segurando em seus braços seu filho reencontrado, com sua feliz mulher ao seu lado, sendo entrevistado pelo oficial alemão. Ele fala de seu ato corajoso, da sua fazenda na França e do trabalho parecido que ele realizava durante seu cativeiro na Alemanha. Ele não reclama: no fim do ano transcorrido, os guardas do seu *stammlager* (campo de prisioneiros de guerra não oficiais) construíram uma árvore de Natal para os prisioneiros, enquanto ele recebia encomendas postais presenteadas pelos seus patrões alemães e pela sua comuna francesa.

Confissões desse gênero não são raras. As *Actualités françaises* são apreciadoras desses trechos, escolhidos com cuidado entre os soldados e os oficiais; os oficiais e os prisioneiros. Mais uma vez, do lado alemão, o poder se expressa através da voz masculina, enquanto as atualidades filmadas de Vichy estende com prazer seu microfone às mães francesas. Igualmente, Vichy insiste sobre o Império, a título de florão, enquanto as *Actualités françaises*, mais circunspectas, só querem ver nele um terreno de manobras para o exército alemão.

Esta diversidade no entorno do poder corrige profundamente o alcance das cerimônias realizadas por Pétain e por Hitler. As *Actualités françaises* respeitam, em aparência, os rituais elaborados por Vichy, mas desviam o sentido geral de sua mensagem semanal. A unificação das atualidades filmadas traz, em aparência, uma informação exterior ali onde a imprensa de Vichy funcionava na base do não-dito. As *Actualités* da zona livre tinham por orientação não mostrar as duras leis do vencedor. Quando Pétain admira a maquete da locomotiva na feira de Lyon, o comentário *off* jamais evoca desfalques da Wehrmacht na rede ferroviária nacional. Nada é dito sobre o tributo diário enviado da França para a Alemanha nem sobre a exação das duas polícias. Se violentos comentários antisemitas acusam os judeus no passado recente da França, as *Actualités* têm o cuidado de não evocar a deportação. O governo de Vichy,

reduzido ao mais mínimo tratamento na imprensa Gaumont, a fim de melhor lisonjear o Marechal onipotente, dá à política um perfume de flores fúnebres, que as imagens da colaboração civil após 1942 continuam a manter.

O número 1 de *France Actualités* (21 de agosto de 1942) inaugura seu programa com a seguinte frase: “o governo francês obteve das autoridades de ocupação” a unificação das atualidades em zona livre e em zona ocupada. Estas novas atualidades, “sempre e por toda parte a serviço da França”, continuam, na realidade, uma política colaboracionista eficiente em zona ocupada. Em cada cerimônia pública, o comentário e a imagem associam um exército alemão recuado, mas presente. Por exemplo, anuncia-se um incêndio em Paris, e o exército de Ocupação complementa os esforços dos bombeiros franceses. Esta representação relativamente discreta do Ocupante perde toda nuance a partir do momento em que ela aborda os meios ultras da colaboração. As atualidades filmadas, com efeito, dão conta, sistematicamente, dos comícios colaboracionistas tendo como intelectuais favoritos Chateaubriant, Déat, Bonnard, Doriot, Clémenti, Degrelle, Deloncle, Clément e de Brinon. Filmados diante de multidões atentas (recrutamento da Legião dos Voluntários contra o Bolchevismo), eles rompem com a prática da voz *off* reservada a Pétain com arengas febris, muitas vezes entrecortadas por gestos agressivos.¹³ Na zona livre, o verbo de Pétain parecia-se mais com o discurso de hipnose.

O jornal 29 retoma explicitamente os termos de Hitler: “o ano de 1941 será o ano histórico da grande unificação da Europa”; uma frase oriunda do discurso de aniversário do advento do Nacional Socialismo. No final da fita semanal, o pronunciamento do diretor do jornal *La Gerbe*, Alphonse de Chateaubriant, ocupa 108 metros, ou seja, um quarto da emissão. No palácio Chaillot (um dos lugares preferidos do poder francês, inaugurado no final dos anos 1930), o escritor, sentado na tribuna, lança um grito: “aonde vai a França, aonde vai a Europa?”. Seu discurso prega, para escapar ao “drama francês”, “soluções mais vastas”: uma interdependência dos povos, “que conjuguem suas substâncias”. A França, “ponta avançada” da Ásia, detém, com sua posição face ao continente americano, um papel único. Chateaubriant suplica, em nome desta Europa vislumbrada por Napoleão, que não se demore sobre o contencioso franco-alemão.

¹³ Claude Chabrol parece muito surpreso com esta ladainha dos discursos, reproduzida copiosamente pela imprensa oficial: ele lhe concede um grande espaço na montagem das atualidades que privilegiam por outro lado o antissemitismo e o S.T.O. (ou, de uma maneira geral, todas as práticas do trabalho forçado).

Em 6 de fevereiro de 1942, uma outra conferência propõe uma intervenção européia mais concreta: “a Legião antibolchevique vos fala”. Ao contrário da conferência de Chateaubriant, a imprensa insiste aqui sobre o afluxo do público: 25.000 pessoas no Vel d’Hiv, filmadas em plano de abertura. Déat, Bonnard e Doriot sucedem-se em pé numa tribuna ornada com a franquisque. Enquanto Doriot esconde as palavras de ordem “Honra” e “Liberdade”, a câmera pega em campo-contracampo o orador e a multidão que o aplaude.

Esta recorrência sobre a colaboração civil atesta eixos verdadeiramente novos das atualidades filmadas, particularmente ao se comparar esta frequência com a mínima importância das tropas de Ocupação: a imagem é deixada para os franceses, a fim de melhor mascarar os verdadeiros donos das decisões. (DALLET, 1988 e DALLET, GENDRON, 1989)¹⁴ Por outro lado, esta orientação da propaganda apóia-se em elementos irredutíveis do discurso e em imagens furtadas à ficção que, de origens diversas, são conjugadas numa nova vestimenta do pensamento histórico: enquanto Joana d’Arc permanece a personagem favorita dos “vichystas”, Napoleão encarna a referência do discurso colaborador. Goebbels vigia isto pessoalmente, admoestando os cineastas franceses e acusando-os de excessiva frivolidade para com o seu modelo. Em 1941, Sacha Guitry e Roger Richebé filmaram, o primeiro uma protagonista (na história do cinema), Désirée Clary, esposa de Bernadotte e futura rainha da Suécia; e, o segundo uma Madame Sans Gêne, casada com Lefèvre, duquesa de Dantzig, um duplo sucesso de acordo com as esperanças do Ocupante, mas num tom brincalhão, à francesa, bastante distanciado das monumentais obras históricas realizadas além-Reno.

Três anos mais tarde, o genro de Philippe Pétain, Pierre de Hérain, realiza *Paméla ou l’énigme du Temple*, que se lê como uma charada pitoresca: o delfim Louis, dito menino-rei, cativo no Templo, é salvo da brutalidade de seus carcereiros por uma jovem mulher que o confia a seus fiéis insurretos, os chuãs. A charada pode, igualmente, ser lida ao inverso: Barras, antigo capitão durante o Antigo Regime, boêmio e malicioso, ajuda Pamela, a francesa apaixonada por um engenheiro patriota, a salvar o herdeiro do trono. O menino agradece o estrategista antes de se juntar a suas tropas. Quem ganha em cena? O menino prisioneiro em seu próprio país ou o velho oficial apreciador de mulheres bonitas? Entre a imagem do astuto e a do eleito inocente, qual delas

¹⁴ Os filmes citados são *Le destin fabuleux de Désirée Clary*, de Sacha Guitry, *Madame Sans Gêne*, de Roger Richebé e *Paméla ou l’énigme du Temple*, de Pierre de Hérain.

a posteridade volúvel creditará a este outro diretor, Philippe Pétain? Neste ponto, o filme familiar preparou muito bem o terreno...

Várias diferenças marcam as encenações do poder central durante a Ocupação. A qualidade técnica da imprensa alemã, seu esteticismo contrastado, próximo dos efeitos dos operadores soviéticos, torna-na reconhecível por um público que lhe lança assovios nas salas escuras e aquecidas; até que os alemães mantenham a luz acesa, a fim de flagrar os gozadores. A imprensa de Vichy suscita, igualmente, resmungos que os *préfets* costumam denunciar, sem saber em que momento preciso desencadeia-se a agitação. Com efeito, a propaganda “vichysta” funciona, sobretudo, por capilaridade. O folclore, as cidades da França mostradas como próprias para passeio, não obedecem às mesmas regras discursivas dos discursos martelados pelos colaboradores. Para toda a imprensa, Pétain simboliza um país voltado para o passado, seus monumentos aos mortos e seu folclore atemporal. Esta orientação já é legível na imprensa em 1939 (Éclair e Pathé, mas, sobretudo, Gaumont, próxima ao regime), que dedica um enorme espaço à festa de Joana d’Arc. Entretanto, aquilo de que se orgulhava a imprensa “vichysta” se assemelha, a partir de 1942, a um espantalho que não assusta mais os passarinhos, apesar dos papéis reforçados de Laval e de Scapini, “o embaixador dos prisioneiros”. Hitler continua deixando-se filmar no meio de suas tropas, enquanto Pétain divide seus aparecimentos entre meninhas que lhe oferecem flores e uma multidão emocionada. Como no passado, as atualidades filmadas adaptam-se estreitamente às orientações do regime, e o termo censura nem sempre parece adequado para um setor inteiramente dedicado à propaganda do Estado. Porém, a precariedade dos meios técnicos, conjugada com o isolamento político do país, privilegia uma retórica da repetição, na qual a alegria é brutalmente interdita, que dá ao público a ocasião para melhor discernir a lógica da propaganda. Os bailes, as festas e as canções que pontuavam a lógica de consumo e o progresso das atualidades dos anos 1930 davam à imprensa do pré-guerra um aspecto de revista de frivolidades, centrada numa política sorridente, mentirosa por omissão. A sujeição imposta por Vichy pesa nas novas atualidades para além do estrito domínio público: a repetição de imagens de grandeza congeladas ou dissimuladoras, pelo seu próprio ritmo, desagradou a uma população que, sofrendo com os rigores da vida real, clamava por uma verdade nas telas, que não podiam sequer lhe oferecer a prestigiosa distração do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDGATE, A. *Cinema and History, British Newsreels and the spanish Civil War*. London, Scolar Press, 1979.
- BARKHAUSEN, H. *Filmpropaganda für Deutschland-im ersten und zweiten Weltkrieg*. R.F.A., Olms, 1982.
- BATTEUR, J. L. *Paris vu par les opérateurs d'actualités Gaumont (1910-1913)*. Maîtrise, Université de Paris I, orientação de P. Jenn, 1988.
- DALLET, S. *La Révolution française et le cinéma (de Lumière à la télévision)*. Paris, Lherminier & les Quatre Vents, 1988.
- DALLET, S. GENDRON, F. *Filmographie mondiale de la Révolution française*. Paris, Lherminier & les Quatre Vents, 1989.
- ENZENBERGER, H. M. *Un Monde en petits morceaux, dissection d'Actualités filmées*. U.G.E. collection 10/18, 1973.
- GARÇON, F. “La réussite d'Histoire Parallèle”. In : *Cinémaction*, Paris, septembre 1992.
- HURET, M. *Cinéactualités-Histoire de la Presse filmée*. Paris, Veyrier, 1984.
- INFIELD, G. B. “Léni Riefenstahl et le 3e Reich”. In : *Cinéma et idéologie, 1930/1946*, Seuil, 1978.
- LECLERC, J. *Le cinéma témoin de son temps*. Paris, Editions Debresse, 1970.
- MARTIN, M. *Trois siècles de publicité*. Paris, Odile Jacob, 1992.
- PEVSNER, M. “Les Actualités cinématographiques de 1940 à 1941”. In : *Revue d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale*, 1966.
- POLONSKI, J. *La presse, la propagande et l'opinion publique sous l'Occupation*. Paris, Centre de Documentation Juive Contemporaine, 1946.
- PUISIEUX, H. *Les actualités cinématographiques allemandes 1918/1933*. Tese de doutorado orientada por Marc Ferro, Université de Paris X, 6 tomes dactylographiés, 1978.

FIGURAS DO EVENTO FILMADO:

AS ANAMORFOSES DA HISTÓRIA

Sylvie Lindeperg

Universidade de Paris I (Sorbone-Panthéon)

Em *Tempo e Narrativa (Temps et Récits)*, Paul Ricoeur sustenta que, em história, a iniciativa pertence mais à questão que é posta do que ao documento. (RICOUER, 1983) A primeira questão colocada aqui ao cinema inscreve-se na consideração de sua dimensão teleológica: mais do que de uma história da memória alicerçada sobre o modelo do vestígio e se interrogando sobre os “efeitos do passado sobre o presente”, tratar-se-á de se interessar pelo modo como o passado foi convocado e reconfigurado pelo cinema em função dos condicionamentos e das lógicas do tempo presente. (LAVABRE, 1991) A segunda interrogação incide, precisamente, sobre a noção de “atualidade cinematográfica” e sobre a definição do evento que se representa na filigrana dos jornais da imprensa filmada.

O fio preto que permite suturar estes dois corpos de imagens cinematográficas é aquele da reconfiguração filmada do evento; por isso minha reflexão assumirá a forma de um itinerário traçado em torno de exemplos cuja reunião poderá constituir um filme virtual, acompanhado desde os primeiros traços de sua gênese até seus modos de recepção pelos espectadores. O Cinema em Ação.

Em *L'Œil du Quattrocento*, obra consagrada às pinturas italianas do séc. XV, Michael Baxandall (1985) demonstra que o estilo pictural é um material pertinente para o historiador. Seguindo seu exemplo, tentei mostrar, em outro texto, como o estilo cinematográfico, tomado como fonte de questionamento, poderia fornecer informações pertinentes para a história cultural, social e política. De fato, toda a questão reside no modo de interpretar estes indícios formais e nos meios utilizados para tal.

Ao estudar, no contexto do meu livro (*Les écrans de l'ombre*, 1997), as primeiras representações da Segunda Guerra Mundial no cinema francês, apercebi-me, desse modo, que se certos filmes trazem, sob a forma de enigmas narrativos e de singularidades estilísticas, os indícios das tensões de representação das quais foram objetos. Para decodificá-los tornava-se necessário recorrer a outros vestígios, a outros documentos.

Para explicar este método intitulado “o cinema em ação”, tomei emprestado da cibernética a imagem da caixa preta. (LATOURET, 1998). Com efeito, mais do que considerar o cinema como uma caixa preta da qual estudaríamos somente as entradas (a história do tempo presente) e as saídas (os “filmes feitos”), se trata de penetrar no interior da caixa preta, a fim de atingir o cerne do processo de fabricação do filme. Este procedimento implica em reunir as camadas de escrita daquilo que eu chamo o “filme-palimpsesto” (as versões sucessivas de roteiros e decupagens; os contratos e os orçamentos; os dossiês da comissão de censura; as correspondências trocadas entre cineastas, produtores e eventuais patrocinadores, etc.). Tal procedimento permite ler progressivamente as disputas cristalizadas em torno do “filme no seu fazer-se” e de encarar a obra apresentada ao público como o resultado de uma série de arbitragens de natureza política, financeira, artística, profissional, pessoal...

A fim de ilustrar essa proposição, retomarei o exemplo *A batalha do trilho* (*La bataille du rail*) de René Clément, filme de 1945 consagrado à resistência no mundo ferroviário. O espectador familiarizado com este filme terá sem dúvida notado a heterogeneidade estilística e narrativa que se caracteriza, sobretudo por um deslizamento progressivo na ideologia da montagem, pelo abandono da voz em “off” em proveito dos diálogos, pela diversificação dos personagens que acompanham a translação do documentário para a ficção, pelo deslocamento, enfim, do lugar concedido ou proposto ao espectador.

Como eu pude demonstrar (LINDEPERG, 1996) ao estudar os contratos e os orçamentos de *A batalha do trilho*, o recurso dos arquivos permite dar sentido a essas particularidades formais, marcadas pelas sucessivas entradas dos patrocinadores e financiadores na arena das disputas com estratégias políticas divergentes. Este é o caso da Cooperativa Geral do Cinema Francês e da Comissão Militar do Conselho Nacional da Resistência, de obediência comunista, iniciadoras do projeto e da Sociedade Nacional dos Caminhos de Ferro (SNCF), preocupada em louvar a grande família do trilho. Estes arquivos, colocados em perspectiva, sugerem novas hipóteses explicativas para a translação estilística e narrativa que se observa na realização do filme de Clément. Es-

corregando de uma lógica classista para uma lógica empresarial, *A batalha do trilho*, iniciado por um grupo da Resistência comunista, sob a forma de um curta-metragem documentário desejando glorificar a classe operária, se transforma em uma ficção unanimista encarregada de impor o mito de uma SNCF inteiramente engajada na luta contra o ocupante.¹

Mas a vontade de apagar os traços originais de sua feitura para substituí-los pela lenda dourada das origens constitui uma grande preocupação para alguns cineastas. Para o historiador, essa mesma preocupação significativa deve ser levada em conta, enquanto condicionantes pertinentes, as estratégias de construção e de reconstituição *a posteriori* de uma carreira profissional. Retomando o exemplo de *A batalha do trilho*, convém sublinhar como René Clément, por ocasião da promoção de seu filme, consegue habilmente a reinvestir em argumentos artísticos e nas carências desta produção de pequeno orçamento, filmada em exteriores por falta de recursos e com figurantes ferroviários. Impondo as condições particulares da filmagem como as normas de um novo estilo “realista” marcada pela experiência da guerra e dos campos de batalha, o jovem cineasta erigia sua originalidade forçada e elevada a um posto de valor e se abria um lugar destacado no seio do mundo cinematográfico.

Para concluir essa primeira parte com um balanço crítico, sublinharia que o método do “cinema em ação” aparece particularmente adaptado a um período – aquele da Liberação – durante o qual os filmes sobre a guerra foram, na sua grande maioria, obras encomendadas. Da mesma forma que a pintura italiana, o cinema desse período é produto de uma relação social, econômica e política entre o artista que realizou o filme e aquele ou aqueles que o encomendaram, forneceram fundos e previram, após o término da obra, usá-la de uma maneira ou de outra. (BAXANDALL, 1985)

Esse cinema da Liberação pertence, assim, à era do “filme-monumento”, no curso da qual as “utilizações” cinematográficas da história aparecem

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Jorge Nóvoa.

¹ Esse deslizamento de uma lógica de classe para uma lógica de empresa lê-se de imediato nas versões sucessivas do prólogo. A primeira edição, para designar os atores da resistência ferroviária, evoca os homens de *Résistance-fer*; a segunda fala dos ferroviários, como de uma entidade indivisível; a versão definitiva recorre a uma abstração, rendendo homenagem à ação resistente “dos caminhos de ferro”. Esta intenção promocional é confirmada pelos arranjos da montagem: a pedido da SNCF, René Clément foi, por exemplo, obrigado a acrescentar a cena na qual o engenheiro dos caminhos de ferro vem felicitar os homens do posto de comando, deixando supor que o exemplo vinha do alto e que toda a SNCF, desde a base até o topo, estava engajada na Resistência.

indissociáveis das utilizações políticas e sociais do filme enquanto objeto encomendado. Igualmente, o conceito de cinema-palimpsesto aparece particularmente adaptado às obras realizadas no contexto de um controle rigoroso da censura que pode gerar certas estratégias de dissimulação tais como o recurso à alegoria histórica. (LINDEPERG, 1996-97)

Deslocar o olhar para os filmes mais contemporâneos supõe uma adaptação do aparelho metodológico que consiste notadamente em levar em consideração uma nova variável, aquela do tempo, vista não somente como sucessão de eventos, mas também como duração. Duração que inscreve na trama dos filmes os efeitos da sucessão de gerações de cineastas, duração esta que encoraja em alguns cineastas envelhecidos a recorrência ao mito da idade de ouro, duração que produz uma série de construções em espelhos expressas pela intervenção de um jogo de intertextualidade, de citações e de contra-citações se referindo às representações cinematográficas anteriores. É nesta última variável, designada sob o nome “cinema-eco”,² que gostaria de me concentrar presentemente.

“CINEMA-ECO”: O EXEMPLO DE OS MISERÁVEIS DE CLAUDE LELOUCH

O alongamento da duração entre o evento e sua colocação em imagens torna, com efeito, essencial levar em consideração todo um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoa o universo mental, o imaginário do realizador e de seus expectadores. Como escreveu a este respeito Daniel Bougnoux, “o público gosta que o espetáculo lhe confirme não apenas sua ideologia, como também sua cultura visual”. (1996)

Para ilustrar essa noção do “cinema-eco”, tomemos como exemplo *Os miseráveis* (*Les misérables*, 1995), de Claude Lelouch, transposição do célebre romance de Victor Hugo para o período da Ocupação, que se inscreve, desta forma, na encruzilhada de duas tradições cinematográficas.

Convém sublinhar o cuidado adotado pelo diretor para inscrever seu filme numa lógica de intertextualidade: o prólogo de *Os miseráveis*, situado em 1990 se abre com o seguinte comentário em *off*: “Eu vi de tudo nas telas... o mundo me pareceu inacreditável e, depois, simplesmente miserável”. Assim,

² Lindeperg escreve “echo-cinéma”, cuja tradução literal seria “cinema-eco”, facilmente associável a um cinema a serviço da ou inspirado na ecologia. Optamos por inverter as palavras, para que ficasse mais evidenciada a idéia de repercussão, reverberação, eco. (N. do T.)

coloca-se, de imediato, um dos propósitos do filme, convidando ao deslizamento do olhar, do passado representado em direção aos meios de sua representação. Como para melhor sublinhar o conflito da narração (justapor a história do evento a história única do cinema), nos é precisado na mesma seqüência introdutória que o futuro herói, esse Jean Valjean moderno denominado Henry, tem “apenas cinco anos, a idade do cinematógrafo”.

O segundo indício desta translação do assunto se acha na síntese da obra de Victor Hugo feita por um dos personagens: “na história do mundo” explica ele, “há duas ou três estórias que se repetem tão cruelmente, como se elas jamais tivessem acontecido”. Na história do cinema também seríamos tentados a acrescentar isso... Ademais que esta citação serve precisamente de epígrafe a outro filme de Lelouch, *Retratos da vida (Les uns et les autres)*, realizado em 1981 sobre o tema da Segunda Guerra Mundial. Aqui se estreita o desafio do cineasta no que concerne à sua própria filmografia. Com efeito, se desde *A vaca e o prisioneiro (La vache et le prisonier)* até *O último metrô (Le dernier metro)* passando por *Hiroxima, meu amor (Hiroxima, mon amour)*, Lelouch extrai prazer de um reservatório de imagens e de intrigas realizadas por seus predecessores ou seus contemporâneos e cede ainda mais ao prazer requintado da auto-citação. Uma leitura paradigmática da sua filmografia permite trazer à luz duas junções temáticas recorrentes e estreitamente imbricadas: “o amor e a guerra” de um lado, “a dança e o boxe” de outro, para retornar ao estilo binário tão grato ao diretor de *Um homem e uma mulher (Um homme et une femme)*. Em 1975, em plena onda retro, Lelouch, filma *O bom e os maldosos (Le bon et les mechants)*, inspirado na história dos colaboracionistas Bonny e Lafont: seu herói principal, Jacques Dutronc, é um velho boxeador derrotado por Marcel Cerdan³ (a respeito do qual Lelouch filma mais tarde *Edith et Marcel*). Durante a Ocupação, o ex-boxeador transformado em vigarista se alista no bando de Lafont; mas o amor o conduzirá finalmente a mudar de campo para reunir-se a uma rede da Resistência. Talhado no mesmo estofa, o personagem de Valjean interpretado por Belmondo, é também um velho boxeador que o destino associara, contra sua vontade própria, durante os anos negros, a um bando de gângsteres acobertados pela polícia alemã, antes que ele encontre o seu caminho de Damas no combate ao lado dos Aliados. Se o boxe é o estigma do herói decaído, abatido pelo destino, mas transfigurado por um ato final de redenção (a entrada para a Resistência), a dança aparece como lugar da

³ Célebre boxeador francês que foi amante da cantora Edith Piaf.

pureza original que sustenta o amor entre os futuros oprimidos: o casal de vítimas do stalinismo em *Retratos da vida* (*Les uns et les autres*) que se reencontram por ocasião de um concurso do Bolshoi, e aqueles perseguidos pelo anti-semitismo de *Os miseráveis* reunidos quando de uma representação de *Cosette* na Ópera de Paris.

Sobre esta primeira lógica de auto-citação sobrepõe-se, precisamente, uma segunda, emprestada da tradição francesa das representações de *Os miseráveis* na tela. Se a preocupação antológica se reencontra num extrato do filme mudo *A fuga de Jean Valjean* (*L'évasion de Jean Valjean*) que o jovem Henry descobre por ocasião de uma sessão de cinematógrafo entre Thénardier, é a obra de Raymond Bernard que serve de matriz ao diretor. Nova inscrição filmobiográfica, este filme referência, que tomava na íntegra o texto de Victor Hugo, foi contemporâneo de nascimento de Claude Lelouch. A obra de Raymond Bernard pode, com efeito, ser considerada como matricial na medida em que o recorte seqüencial do livro que ele fornece se reencontra em todos os filmes franceses ulteriores, que se distinguem assim, nitidamente, da tradição anglo-saxônica que repousa sobre uma outra leitura da obra-mãe.⁴

Para encenar de novo essas passagens obrigatórias, o diretor recorre a três procedimentos: as seqüências de reconstrução onde Belmondo-Valjean se encontra re-enviado ao cenário da época de 1815-1848 para propor a interpretação lelouchiana de cenas clássicas tais como o reencontro com o abade Myrel ou a cena do pequeno limpa-chaminés. O segundo procedimento consiste em recorrer ao jogo clássico das equivalências: o inspetor Javert transfigurado em miliciano, a venda dos cabelos de Fantine associada indiferentemente à sorte dos deportados e das mulheres tosquiadas da Liberação (cena já representada em *Retratos da vida*), por fim o livreto amarelo do escravo comparado à estrela amarela do paria judeu. O terceiro procedimento reside no empréstimo direto de seqüências do filme de Raymond Bernard - segundo um princípio clássico de *mise en abyme*⁵, da noção de espetáculo: Valjean, aliás, Henry, se torna, numa sala de cinema, o espectador do seu próprio destino e o filme pode então ser elaborado num campo-contra-campo entre as imagens de Raymond Bernard e o rosto transfigurado de Valjean-Belmondo, procedimento lelouchiano que especula sobre a emoção do seu próprio público.

⁴ Ver, a título de exemplo, *Les misérables*, de Richard Boleslawsky (1935), filme contemporâneo ao de Raymond Bernard.

⁵ Significa representar uma obra no interior de uma outra da mesma natureza (N. do R.)

Poder-se-ia multiplicar ao infinito os exemplos tirados desse filme-colagem, construído de modo especular, exemplo canônico de um *cinema-eco* com tendência a evaporar a história em proveito da sua própria representação, invertendo completamente as categorias de ficção e da realidade histórica: “atualizando” a obra romanesca hugoliana, apresentada como uma das variantes da grande narrativa das origens, Lelouch mobilizava, a serviço do mito literário, um evento histórico recente, mas já saturado de imagens, povoando a memória e o imaginário coletivos.

Chegando-se a este ponto da demonstração, deve-se concluir que as ficções contemporâneas de reconstituição histórica não teriam mais pertinência a não ser para os estetas do cinema? Não penso assim, na medida mesmo em que persiste essa dimensão teleológica evocada na introdução, Lelouch propondo em sua filmografia outros tantos pontos de referências diversas sobre a visão da história em um dado tempo, o do presente da fabricação do filme. Olhando mais de perto, a visão da Ocupação construída em *Os miseráveis* que se nutre de um transbordamento de imagens, poderia ser o signo e as marcas de um vazio escavado pela diluição do senso político da história. Da mesma forma que a resistência consensual e desideologizada de *Lucie Aubrac* (*Lucie Aubrac*), de Claude Berri (1997), reduzindo a história unicamente à sua espuma romanesca, a visão de *Os miseráveis* se inscreve plenamente na atualidade francesa dos anos 1994-1995, marcada pelo questionamento das modalidades da representação política, pela suspeita proclamada a respeito dos mandatários, pela afirmação, enfim, de uma falência das ideologias. O personagem de Henry-Valjean traz, aliás, um julgamento mitigado sobre a segunda parte do filme de Raymond Bernard construída em torno da revolução e das barricadas de 1848, enquanto que seu demiurgo Lelouch repete à exaustão que o vocábulo “miserável” se aplica à época e não aos personagens, porque para o resto, nos sugere que todos nós somos um pouco Jean Valjean e um pouco Thenardier. A perda do sentido e da própria noção mesma de política concebida como motor histórico, mas desde já denegada, abjurada como uma coisa inconveniente, um conceito de má companhia, traz nela a faceta inversa, mas complementar, de um movimento de “revisão” histórica consistindo em usar a política e diversas formas de engajamento para desqualificar a Resistência.⁶ O ponto comum entre essa nova vaga de ficções e os ciclos anteriores reside,

⁶ O filme de Lelouch foi concebido pouco após a saída do livro de Thierry Wolton (que recolocava em evidência a figura mítica do resistente Jean Moulin) e da longa polêmica que daí se seguiu.

portanto, aqui, na persistência do elo estabelecido entre o sentido dado à história e a representação contemporânea do político e do poder, elo que convém presentemente aprofundar.

BUSCA DO SENTIDO: A ICONOGRAFIA GAULLIANA⁷

Tomando o exemplo da iconografia *gaulliana* nas *Atualidades Francesas* da Liberação pretendo mostrar que a constatação de uma casual homologia entre a reconstrução do evento e a percepção do poder no tempo da representação não poderia ignorar a história e as lógicas próprias da mídia da qual convém descrever brevemente a gênese. O grupo *França-Livre-Atualidades* nasceu em agosto de 1944 em seguida à ocupação dos locais da imprensa *vichista* pela equipe do CLCF (Comitê de Liberação do Cinema Francês), agrupamento de resistência de orientação comunista que conquistou sua legitimidade filmando na capital insurgida o filme *A liberação de Paris* (*La liberation de Paris*). Essa apropriação da imprensa filmada contrariava as disposições estabelecidas pelos aliados em 1943 com o aval do general De Gaulle. Este acordo previa difundir no hexágono uma versão filmada do jornal francês *O mundo livre* (*Le monde libre*) concebido pelos anglo-saxões visando os diferentes países liberados. Em outubro de 1944, *França-Livre-Atualidades*, no entanto, obteve, graças à mediação dos britânicos, a autorização oficial de aparecer, sob a condição de inserir nos seus jornais algumas seqüências do mundo livre. Restava ainda ao CLCF afirmar sua liderança⁸ sobre o conjunto das *Atualidades Francesas*, o que foi feito em dezembro de 1944, quando o governo concedeu ao jornal o monopólio das atualidades até o fim das hostilidades, com a condição de que pudesse se transformar no principal acionista. Em primeiro de janeiro de 1945, *França-Livre-Atualidades* se tornava *As Atualidades Francesas*, única voz autorizada no território nacional. Essa mudança de estatuto que esposava as sinuosidades da conjuntura política deve ser guardada na memória para melhor interpretar as representações do general De Gaulle na imprensa filmada do pós-guerra.

⁷ Para maiores detalhes sobre esta questão, ver Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 a 7, Les Actualités Filmées de La Liberation: archives du Futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

⁸ Lindeperg mantém o uso, freqüente entre os franceses, de anglicismos, empregando a palavra *Leadership*. Como esta tem correspondente em português, a tradução literal nos pareceu a opção mais adequada (N. do T.)

Tomarei como exemplo o tratamento das viagens gaullianas pelo interior do país, em relação às quais se sabe da importância que o general lhes concedia: reinstalar o Estado no seu antigo lugar e aí tornar audível sua voz. Essa era uma das funções políticas essenciais proposta por De Gaulle em seu *Tour de France*⁹ das províncias.

Na concepção destes deslocamentos, o general empregava uma simbologia que poderia se aparentar com a ficção mística dos “dois corpos do Rei”, metáfora alicerçada no princípio da indivisibilidade dos corpos natural e político do monarca incorporada em uma mesma pessoa. (KANTOROWICS, 1989) As viagens pela província evocavam, de fato, o ritual das entradas reais. Reteremos três momentos significativos: a chegada em carro e a recepção da multidão a Charles De Gaulle, cujo uniforme e quepe de duas estrelas deviam se impor como os emblemas do poder do Estado republicano que ele restaurava ao encarná-lo; o segundo tempo forte consistia no acolhimento do general pelas autoridades civis e militares; seguia-se, finalmente, o discurso no balcão da prefeitura ou do *Hotel de Ville*,¹⁰ que dava todo o seu sentido político a esse *Tour de France*. O desvendamento do corpo escondido do taumaturgo coincidindo doravante com a voz célebre da BBC, fusão da Carne e do Verbo gaullianos, tal era a principal aposta dessas viagens.

Se nos reportamos presentemente às representações do evento na imprensa filmada, podemos demarcar duas épocas distintas que se articulam em volta do corte de dezembro de 1944 - janeiro de 1945.

De setembro a dezembro de 1944, *França-Livre-Atualidades* se empenhava, com efeito, abreviar o ritual, em esvaziá-lo de sua substância política sem, para tanto, chocar-se frontalmente com o chefe do governo provisório. A decupagem plano por plano das visitas filmadas (Lion, Marselha, Toulon, Toulouse, Bordeaux, Orleans...) revelam o lugar reservado à fusão da multidão, abundantemente mostrada, comentada – de uma maneira algo anedótica – mas acentuando-se o fervor do povo francês; segue-se uma seqüência rápida do reencontro com as personalidades mantidas no anonimato, esta parte do ritual acompanhado apenas por uma música militar. Quanto à terceira etapa, a do discurso, é reduzida à sua expressão mais simples, todas as repor-

⁹ *Tour de France* é o nome da mais tradicional prova ciclística francesa, que ocorre todos os anos desde 1903. (N. do T.)

¹⁰ *Hotel de Ville* é a designação do edifício onde comumente funciona a prefeitura de cada cidade. Pareceu-nos que uma tradução literal desapropriaria a expressão de seu sentido. (N. do T.)

tagens parando sobre um campo-contra-campo da multidão reunida e do general De Gaulle chegando ao balcão.

A famosa frase do discurso de Nancy – “Eu tive a honra de vos ver, vocês me viram, vocês me ouviram” – estava, portanto truncada e tomada no seu sentido literal: é o corpo natural do General, mas de jeito algum seu corpo político que era dado a ver. Fazer do general De Gaulle menos ainda um símbolo que um sinal de reagrupamento, tal era a função implícita das primeiras narrativas das viagens pela província.

Este roteiro se modificou gradualmente no curso do ano de 1945 no jornal *Atualidades Francesas* tornado órgão oficial. Desde o mês de fevereiro, a prática era, então, a de evocar o conteúdo dos discursos do general De Gaulle acrescentando-lhes apreciações bajuladoras sobre a linguagem clara e corajosa do Chefe. A partir de março veio o tempo das primeiras aspas, com o comentarista citando pedaços escolhidos do texto gaulliano. Por fim, se opera a fusão entre a carne e o verbo: em abril de 1945 em Paris, durante a Jornada das Bandeiras, mas, sobretudo, quando da viagem de agosto para o norte da França.

Nessa reportagem se reencontram as duas primeiras fases do ritual tratadas de um modo análogo àquela das seqüências do ano de 1944. Contudo, a terceira, a do discurso, é doravante mostrada e acentuada como o tempo forte da viagem: em Béthune “trinta mil pessoas estão lá” explica o comentarista “trinta mil pessoas que são as primeiras a escutar as palavras do general De Gaulle”. Essa evocação prossegue através de um extrato do discurso pronunciado no balcão da Prefeitura de onde De Gaulle tinha lançado seu hino vibrante pela reconstrução e pela batalha da produção.

Por este exemplo, se pode tirar como primeira conclusão que a imprensa filmada não oferece um reflexo do acontecimento, ou seja, as modalidades do restabelecimento da legalidade republicana e a instalação no poder do general De Gaulle – mas uma interpretação que, para ser decifrada, deve levar em consideração não somente a sinuosidade da conjuntura política (o retorno do líder comunista Maurice Thorez em novembro de 1944 e a imposição de uma nova linha política no seio do Partido Comunista Francês) como igualmente a própria história da mídia transformada em porta-voz do governo.

Poder-se-ia objetar aqui que tal interpretação da cenografia das viagens gaullianas repousa completamente sobre uma série de hipóteses não verificáveis e que os procedimentos de fissão, mais tarde de fusão do verbo e da carne poderiam encontrar - notadamente nas condições técnicas de gravação, uma explicação, de fato mais trivial, mas também verossímil. A tais objeções – cuja

pertinência não poderia ser denegada, uma vez que uma análise repousa sobre a única interpretação retrospectiva dos signos e símbolos oferecidos pela imagem – responderei, nesse caso, apoiando-me sobre a “autoridade”¹¹ de um documento descoberto nos Arquivos Nacionais. Nos papéis do Ministério da Informação, se encontra, com efeito, uma nota do Chefe do Gabinete datada de 17 de agosto de 1945 endereçada a Roger Mercanton (então Diretor Geral das *Atualidades Francesas*) acompanhada “de alocuções pronunciadas pelo General durante sua viagem pelo norte”. A carta se conclui pela seguinte frase: “Os senhores aí encontrarão, eu estou certo, todos os elementos para refazer o filme dessa viagem, como nós tínhamos combinado.”¹² Tal documento atesta o controle exercido pelo Ministério da Informação sobre os noticiários franceses filmados que contrasta com a liberdade total na qual foram concebidos os primeiros jornais de 1944; sublinha, além disso, o interesse mantido pelo Gabinete Teitgen para com as representações do general De Gaulle e mais particularmente em relação à simbologia de suas viagens na província. A injunção que concerne ao acréscimo das alocuções gaullianas parece assim vir confirmar a vocação do *Tour de France* a ligar a palavra ao corpo natural e político, hipótese que não pode ser colocada sob a responsabilidade única de uma interpretação derivativa, de uma projeção fantasmática e anacrônica da imagem e de seus conflitos.

Não é inútil concluir este estudo com uma breve incursão sobre a quinta república, estudando as declarações televisivas e as viagens do General ao estrangeiro, retransmitidas pela ORTF.

Retornemos, para fazer isso, à questão já abordada do uniforme. Contrariamente às localidades interioranas doravante visitadas à paisana, as viagens do General ao estrangeiro foram feitas em uniforme de gala. Pode-se ler nisso, por trás das simples questões de etiqueta e protocolo, uma dupla vontade de lembrar os combates e as alianças passadas, mas também, talvez menos conscientemente, a tentação gaulliana de ligar seu próprio estereótipo a uma época, em que, como bem demonstrou Pierre Nora (1992), o chefe de estado estava a tal ponto estereotipado que a sua imagem tornava-se uma parte indissociável do folclore nacional. Assim, pode-se associar como foi

¹¹ As aspas se impõem vez que é necessário sublinhar que a “autoridade” do arquivo não existe sem o desejo de autoridade do historiador que o interpreta sustentado por suas teses. Como escreveu Jacques Derrida (1995), o arquivo não ressuscita “vivo, inocente ou neutro, a originalidade de um fato.”

¹² Archives Nationales, NA/F41/2152.

feito no filme de sucesso *Babette vai à guerra* (*Babette s'en va-t-en guerre*, Christian-Jaque, 1959), o general De Gaulle e Brigitte Bardot ligando nas suas duas faces extremas os dois lados do mito francês exportável para o estrangeiro.

No que concerne às conferências de imprensa e às declarações aos franceses na ORTF, De Gaulle, mestre-de-cerimônias, ao mesmo tempo em que se comporta como ator, se apresenta sistematicamente na tela à paisana, enquadrados em uma alternância de planos médios e aproximados, ocupando e preenchendo todo o quadro com seu rosto e seus braços erguidos em forma de lira ou marcando o ritmo do discurso na tribuna do orador. Como na segunda parte de *Ivan, O Terrível* (*Ivan Grozny, Bouyarskii Zagovor*, 1945-48) rodado por Eisenstein, o chefe do estado monarca não tem mais necessidade de insígnias, pois seu rosto, figura histórica ocupando a tela, é desde então, a encarnação absoluta do poder, prova de que a operação de fusão dos dois corpos está plenamente concluída.¹³

Entretanto, nota-se uma primeira exceção¹⁴ a este dispositivo no discurso de 29 de janeiro de 1960 motivado pela situação da crise militar e política na Argélia. Ele será pronunciado por um general em traje militar e do qual o extrato que se segue dá o tom:

Se eu voltei a vestir o uniforme para falar hoje na televisão é para marcar que eu o faço como sendo o general De Gaulle, assim como Chefe de Estado (...) e, portanto, meu caro e velho país, estamos aqui, então, mais uma vez juntos diante de uma pesada provação. Em virtude do mandato que o povo me deu e da legitimidade nacional que eu encarno há vinte anos, eu peço a todos e a todas que me amparem aconteça o que acontecer. E ao passo que os culpados que sonham em tornar-se usurpadores invocam como pretextos dos seus atos a decisão que eu tomei a respeito da Argélia, que saibam bem e que saibam por toda parte que eu não recuarei.

Em 1945, a primeira aparição do General em trajes civis foi o assunto de uma menção especial do comentador. Em 1960 é o próprio De Gaulle que comenta a simbologia das mudanças de seu próprio corpo recorrendo ao

¹³ Na primeira parte de *Ivan, O Terrível*, este se dedica a tomar o poder apropriando-se do cetro, do globo e da coroa. Estas insígnias desaparecem na segunda época no perfil do rosto nu e do corpo metamorfoseado de Ivan; não reaparecem senão sobre o corpo do primo vilão que morreu justamente por tê-las pego.

¹⁴ De Gaulle voltará a envergar o uniforme especialmente para condenar o *Putsch* dos generais em Alger (discurso de 23 de abril de 1962).

duplo tema da encarnação e da legitimidade extraído num passado inapagável, mas também revestindo o uniforme desviado do seu sentido pelos “usurpadores”.

O curto extrato dessa alocação permite acentuar a teatralização da relação gaulliana com a França vivida de forma direta ou cara a cara. Ele nos conduz a colocar de maneira mais frontal a questão das recepções.

O LUGAR DO ESPECTADOR

Para levar em conta a questão do lugar do espectador, inspiramo-nos, mais uma vez, em trabalhos sobre a pintura, e, mais particularmente, naqueles de Michael Fried, que na sua obra *Absorption and theatricality* (1988), estuda a questão do espectador tal como foi posta à pintura francesa nos famosos salões de Diderot. Por teatralidade, o filósofo entende denunciar na arte uma obra de construção artificial desprovida de toda existência própria fora daquele que a contempla. A esta teatralidade, Diderot opõe as normas e as virtudes de uma arte que consiste em ignorar a presença do espectador. Ele propõe duas concepções: uma dramática – aquela de Greuze, que fecha o quadro ao espectador ao pintar personagens absorvidos por sua própria atividade – e outra pastoral, que absorve o espectador fazendo-o aí entrar para melhor negar sua presença diante da tela.

Repensando nessa perspectiva meus trabalhos sobre as ficções do período da Liberação, seria hoje tentada a contrapor os “westerns heróicos” que correspondem à absorção descrita por Diderot na sua concepção dramática, a um filme como *Pai tranqüilo* (*Père tranquile*)¹⁵ que utilizaria a concepção pastoral multiplicando as possibilidades para o espectador entrar na ação graças aos diferentes lugares que lhe são concedidos (o do pai, mas também o da sua filha); ao mesmo tempo, Noël-Noël e Clément driblavam as normas – como Chardin o fez na pintura – fazendo seu personagem dirigir olhadelas diretamente ao público às custas de um oficial alemão tornando assim o espectador cúmplice da Resistência. Essa maneira de encenar com base na tese do duplo jogo, sem dúvida, contribuiu muito para seu imenso sucesso comercial.

Quanto à concepção das atualidades, essa se inscreve numa lógica da teatralidade sublinhada pela função do face a face, como também pelos apelos ao público sob a forma de interpelações diretas (olhe; escute; não esqueça...).

¹⁵ Filme co-realizado em 1946 por René Clément e Noël-Noël.

No entanto, antes de qualquer coisa convém se interrogar sobre a definição desse público. Examinando com continuidade o conjunto de um *corpus* de jornais sobre um longo período nos apercebemos que os que concebiam a imprensa filmada construíam suas edições hebdomadárias na intenção de uma audiência fictícia, vez que supostamente estável, idêntica de uma semana para outra. Foi em torno deste tipo ideal que a equipe de *Atualidades* trabalhou como fica comprovado pelo uso freqüente de citações, de referências, de tentativas de construção de imagens genéricas. Essa busca de uma fusão na cumplicidade baseada na familiaridade e na freqüência do contato estabelecido deve, portanto, ser lida do duplo ponto de vista daqueles que conceberam e de uma audiência mais disparate e instável.

Um estudo mais aprofundado dos modos de interpelação do público sublinha que *Atualidades Francesas*, considerado na projeção imaginária de “sua” audiência, tinham esta como uma metonímia da população francesa, encarada como um todo indivisível, sendo que se tratava tanto de pôr como tal quanto de fazer advir.

Para demonstrá-lo, compararei duas séries de jornais filmados consagrados à Liberação dos campos de concentração do Oeste, uma através das *Atualidades Francesas*, outra através do Serviço Cinematográfico do Exército Francês.

De acordo com as diretrizes do ministério Fresnay,¹⁶ as reportagens sobre os campos nazistas não foram difundidas pelo *Atualidades Francesas* senão a partir da primavera de 1945, e, mais particularmente, nos meses de maio e junho. A estratégia de *mise-en-scene* e difusão destas reportagens atestam o receio de dividir a “comunidade francesa” e a tentativa de atenuar o trauma suscetível de ser gerado por essas imagens assombradas pelo terror do “jamais visto”.

Para fazer isto, os realizadores dos jornais escolheram acoplar as seqüências sobre a abertura dos campos com a evocação dos sofrimentos vividos em solo nacional: a seqüência de Büchenwald foi montada em paralelo com a evocação da pequena cidade de Buchères incendiada pela SS; a de Dachau com uma cerimônia celebrando os fuzilados do monte Valérien. Reincorporados na martirologia nacional essas imagens, ainda mais traumatizantes por terem sido feitas logo após o fato, visavam vencer a culpabilidade do expectador impotente, se recusando a construir uma categoria de

¹⁶ Ministério encarregado do repatriamento dos franceses e dos deportados, bem como daqueles que trabalhavam na Alemanha.

infelizes alicerçada no espetáculo do “sofrimento à distância”. (BOLTANSKY, 1993) Essa cenografia trágica tinha, sobretudo como intenção reforçar a consciência nacional de um pertencimento comungado, de reunir uma comunidade em volta de seus mártires através da rememoração de um sofrimento comum infligido por um inimigo definido na sua alteridade radical.

O exército francês usou de outra estratégia para se dirigir aos militares no conjunto de seus próprios jornais de atualidades: as imagens eram escolhidas principalmente em função dos soldados seguindo a cenografia recorrente do face a face entre os Aliados e os alemães; os operadores franceses filmaram um plano exemplar no campo de Vaihingen mostrando os militares liberadores confrutando-se com os notáveis alemães de um lado e de outro de um imenso ossuário, sob o olhar dos deportados transformados em testemunhas de um afrontamento simbólico.¹⁷ Tal encenação permitia, através das potências aliadas, conjurar os perseguidos do erro de abandono e de vencer a apatia pela ação reinscrevendo o evento passado na lógica de um tempo presente aberto às lutas em curso e por vir. As imagens dos ossuários tinham como objetivo dar sentido aos combates desenvolvidos na Alemanha com o fito, dizia o comentarista, “de abreviar a lista das vítimas”.

Encontra-se outra variante do dispositivo de legitimação das ações militares francesas em um episódio consagrado ao desfile dos caixões dos deportados levados pelos habitantes da cidade de Weimar, seqüência que foi acompanhada pelo comentário seguinte:

Mas antes de serem confiados ao repouso eterno os cadáveres terríveis, os cadáveres grandes desfilarão levados pelos alemães através da cidade de Weimar como um castigo, para que ninguém possa ignorar seu destino inumano, desfilarão como desfilavam outrora em uma última parada, levados sobre seus escudos pelos infiéis, os cruzados mortos para que triunfasse sua fé.

A transfiguração de cadáveres de deportados em mártires da fé preenchia a mesma função de mobilização e de legitimação da “guerra justa” travada contra o inimigo alemão em seu próprio território.

Os jornais filmados, nesse sentido, se inscreviam plenamente na lógica da teatralidade e condicionavam a *mise-en-scene* dos assuntos e das imagens no lugar ocupado por – ou atribuído à – sua audiência: aquela do grupo especí-

¹⁷ *Journal de Guerre*, nº 38.

fico dos soldados em situação de combate,¹⁸ aquela dos franceses que ficaram no país que deveria ser re-agregados depois das fragmentações e das divisões consecutivas ao período da ocupação.

O (POR) VIR DO ARQUIVO

A fim de enfeixar os quatro tempos desta demonstração abrindo caminho a novas perspectivas, convêm retornar aos conceitos de vestígio, de documento e de monumento. O exemplo de *A batalha do trilho* mostra que é ao preço de uma reclassificação em monumento deste documentário, por longo tempo celebrado por sua veracidade (filme propagador de verdades históricas sob o evento) que a obra de Clément se torna, através do recurso aos vestígios de sua gênese, um documento pertinente para o historiador. Pode-se aqui subscrever a afirmação de Jacques Rancière segundo a qual,

A história ‘do tempo da história’ não assegura seu discurso senão ao preço da transformação incessante do monumento em documento e do documento em monumento. Significa dizer que ela não garante seu discurso senão pela poética romântica que opera a constante conversão do significante em insignificante e do insignificante em significante. (RANCIÈRE, 1997, p. 56)

Considerando o cinema como produto de uma operação – isto é como uma relação entre um lugar (o ofício; o contexto histórico), um conjunto de procedimentos (a prática cinematográfica) e a construção de uma narrativa – depois procurando os vestígios dessa operação, o historiador pode se encontrar em condições de desvelar esta constante e irreversível conversão do monumento em documento. Resta-lhe ainda levar em conta e integrar a dimensão de sua própria exegese da obra que ele vem ampliar, menos pelo acréscimo de uma meta-linguagem que pela constituição do seu comentário acrescentado à obra. Tomarei como último exemplo o filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (*Images du monde et inscriptions de la guerre*, 1988-1989) no

¹⁸ Certos jornais de guerra foram igualmente difundidos em algumas salas de cinema parisienses controladas pelo Ministério da Guerra (como o cinema *Champs-Élysées*) como parte integrante de um programa constituído de filmes ditos “de interesse nacional”. Essas sessões se endereçavam, desta forma, a uma audiência particular, que fizera a escolha voluntária de assistir a esses programas, contrariamente aos jornais das *Atualidades Francesas* que se impunham a todos.

qual Harun Farocki comenta as fotografias aéreas feitas em 1944 pelas câmeras automáticas dos bombardeiros americanos que sobrevoavam a Silésia com o fim de registrar usinas de carburantes e de borracha sintética:

Chegando sobre os canteiros das usinas IG-Farben um piloto disparou sua câmera e fez uma foto do campo de concentração de Auschwitz. Primeira imagem de Auschwitz, feita a sete mil metros de altitude. As imagens feitas em abril de 1944 na Silésia chegaram por exploração a Medmanham, na Inglaterra. Os analistas de fotografias identificaram uma central elétrica, uma usina de carbide,¹⁹ uma usina de buna²⁰ em fase de construção e uma usina de hidrogenação do carburante. Não tendo sido encarregados de pesquisar o campo de Auschwitz eles não o encontraram (...). Apenas em 1977 dois agentes da CIA empreenderam uma busca nos arquivos e analisaram as vistas aéreas de Auschwitz. Não é senão trinta e três anos depois que as seguintes palavras foram inscritas: mirante e casa do comandante, escritório de registro e quartel-general, administração, reclusão, muro de execução e bloco n° 11, e que a palavra ‘câmara de gás’ foi inscrita.²¹

Neste curto extrato de comentário, Farocki se faz o historiador da memória de um arquivo do qual ele retraça a gênese trazendo à luz diferentes camadas de interpretações históricas, a partir de então inscritas nessa “fotografia-palimpsesto” e que a ela se incorporam de pleno direito. Este tipo de acréscimo coloca a imagem de arquivo em constante devir e o filme de Farocki se oferecendo, por seu turno, como objeto de comentários variados. Por conseguinte, o arquivo-imagem deveria ser compreendido pelo historiador não somente como um vestígio, uma marca do passado, mas também, segundo a proposição derridiana, como uma “experiência irreduzível do porvir”. Em se incorporando o saber que se desdobra ao seu objeto, o arquivo aumenta, engrossa e ganha em relevância. Mas, ao mesmo tempo, perde a autoridade absoluta e meta-textual à qual poderia pretender. Sem mais, não se poderá jamais objetivá-lo. O arquivista produz o arquivo e é por isso que o arquivo não se fecha nunca. Ele se abre para o futuro. (DERRIDA, 1995, p. 109)

¹⁹ Elemento químico binário, composto de Carbono e elementos eletronegativos, principalmente Cálcio. (N. do R.)

²⁰ Gás incolor, inodoro e inflamável utilizado na fabricação da borracha sintética. (N. do R.)

²¹ Eu reproduzo aqui a transcrição do comentário feito por Jean-Louis-Comolli em RANCIÈRE, 1997, p. 39.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAXANDALL, Michael. *L'Oeil du Quattrocento. L'usage de la Peinture dans le Cinéma Français* (1944-1969). Paris, Gallimard, 1985.
- BOLTANSKY, Luc. *La Souffrance à Distance*. Paris, Éd. Métailé, 1993.
- BOUGNOUX, Daniel. *Bis! Ou L'action Spectrale*. Paris, Les Cahiers de Médiologie n° 1, primeiro semestre, 1996.
- DERRIDA, J. *Mal D'archive. Une Impression Freudienne*. Paris, Galilée, 1995.
- FRIED, Michael. *Absorbtion and Theatricality. Painting and Behorder in the Age of Diderot*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- KANTOROWICS, Ernst. *Les Deux Corps du Roi*. Paris, Gallimard, 1989.
- LATOURE, Bruno. *La Science en Action*. Paris, La Découverte, 1998.
- LAVABRE, Marie-Claire. *Du Poids et du Choix du Passé*. Paris, Cahiers de L'HTP, n° 18, junho 1991, pp. 177 à 185.
- LINDEPERG, Sylvie. *L'Operation Cinematographique. Equivoques Idéologiques et Ambivalences Narratives dans La Bataille du Rail*. Paris, Les Annales, Histoire, Sciences Sociales n° 4, julho-agosto 1996, pp. 759-779.
- _____. *From Memory to Allegory: The Reappropriations of the Past*. New Formations n° 30, inverno 1996-97.
- _____. *Les Écrans de L'ombre. La Seconde Guerre Mondiale dans le Cinema Français (1944-1969)*. Paris, CNRS Éditions, 1997.
- _____. *Clio de 5 a 7, Les Actualités Filmées de La Liberation: archives du Futur*. Paris, CNRS Éditions, 2000.
- NORA, Pierre. "Gaullistes et Communistes". In : *Les Lieux de Mémoire, III, "Les France"*. T. I. Paris, Gallimard, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris, Éd. Centre Georges Pompidou, 1997.
- RICOUER, Paul. *Temps et Récit: L'intrigue et le Récit Historique*. Paris, Le Seuil, 1983.

O NAZISMO E O HOLOCAUSTO VISTOS DO BRASIL

Sheila Schvarzman

Universidade Anhembi Morumbi

Nazismo e Holocausto são pontos de inflexão histórica e epistemológica do pós-1945. Marcaram também o pensamento sobre o cinema e as suas formas de representação. Entretanto, não houve até hoje um estudo sistemático sobre essas questões no cinema brasileiro: as relações entre o nazismo, a cultura e a política brasileira ou a contribuição dos emigrados. Construindo-se como um oásis de tranquilidade, o Brasil pareceu imune aos seus efeitos, ao mesmo tempo em que evidências históricas não cessam de mostrar que houve penetração do nazismo e de nazistas no Brasil, que foi um lugar de refúgio de muitos, vítimas de muitas nacionalidades, mas também de algozes como Joseph Mengele, que sempre se imaginou refugiado na Argentina...

Cabe-nos, portanto, começar a investigar essa história que parece não ter existido. No nosso âmbito, começamos por indagar de que forma o nazismo foi representado em filmes brasileiros, registrado nos cinejornais de época e documentários. Em que circunstâncias a temática é encenada, a que necessidades responde e o que se projeta através dela. De que forma as encenações são marcadas pelo momento histórico, político e, sobretudo fílmico de sua realização.

O NAZISMO NO CINEMA BRASILEIRO

Se tomarmos os resumos sobre as imagens do Cine Jornal Brasileiro do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) entre 1938 e 1945 (CINEMATECA BRASILEIRA, 1982) onde, como observou José Inácio de Melo Souza (2003), um dos principais aspectos é estabelecer o forte laço entre o Chefe de Estado e as Forças Armadas, pode-se dizer que a 2a. Guerra, tal

como apresentada pelo DIP, existe nas mobilizações do Exército, Marinha e Aeronáutica, mostrando armamentos, modernização e preparo diante do conflito que se avizinha: “Soldados do Brasil! Nos dias incertos que atravessa a mundo, a nação tem olhos postos em vós. Sois a garantia do progresso e da paz estável e digna.” (Getúlio Vargas, 1940, In: *Cine Jornal Brasileiro* 97, p. 10)

Nessas produções, a relação com os países estrangeiros parece se restringir às várias visitas de embaixadores ao Itamaraty, sobretudo de países latino-americanos, e de portugueses e espanhóis, países neutros e autoritários como o Brasil. Simpatias em relação à Alemanha no período de neutralidade, até 1942, não aparecem: “D. Darcy Vargas vai aos Estados Unidos”, o Panamericanismo é um termo presente e o seu dia festejado em 1940. “O Ministério da Guerra recebe uma Missão Militar Norte-americana” (14.03.1940), e os cinejornais reportam um trânsito incessante de técnicos, aviadores e militares americanos, e até a visita do apresentador Ed Sullivan! (31.01.1940). O empenho norte-americano em sua relação com o Brasil prepara na imagem a adesão de 1942. E se “Entre o Brasil e a Itália - Inaugura-se uma nova linha de transporte aéreo” (16.04.1940), não há referência durante esse período de visitas de políticos dos países do Eixo – não, ao menos, que tenham sido filmadas, ou inseridas nos cinejornais. Ainda que o Brasil, segundo o senso comum, tenha nutrido simpatias pelo Reich, são poucas as evidências fílmicas dessa aproximação.

Nos filmes de ficção realizados no período, a guerra inexistente em imagens ou diálogos. Em 1939, por exemplo, Samuel Paiva localiza *Eterna esperança*, filme dirigido por Leo Maarten para a Cia Americana de Filmes, onde uma americana cai do avião que pilotava numa localidade do Nordeste atingida por grave seca. É socorrida por uma família e, embora bem tratada, não percebe as graves carências do local onde está e despreza o amor do jovem que a socorreu. Construir a personagem de uma americana rica e tão alienada acredita Paiva, pode ter sido uma forma de criticar o Pan-Americanismo de Roosevelt e um elogio velado aos nazistas. (PAIVA, 2008)

Por outro lado, pesquisas em cinejornais alemães localizaram imagens tomadas no Brasil de comemorações com bandeiras alemãs não só em Blumenau (SC), mas também no Rio de Janeiro. Essas imagens feitas para o público alemão atestavam a expansão do ideário nazista pelo mundo através da adesão dos alemães que aqui residiam ou dos que aqui vieram para difundir o nazismo (BLANK, 2008). Essas imagens, certamente, foram produzidas por cinegrafistas do Brasil e remetidas à Alemanha. A atividade nazista no

Brasil que esses cinejornais enunciam foi tratada por Sylvio Back em *Aleluia Gretchen*, de 1976, que analisaremos adiante.

Comemorações não faltam nas imagens sobre o Integralismo, partido nacionalista de inspiração fascista que contou com a tolerância do governo Vargas. Há registro de filmes desde 1934, (Filmografia Brasileira) de produtores como a Carriço Film de Juiz de Fora, a Groff Film e a Baumgarten Film¹ de Curitiba, até que em 1936 surge a Sigma Filme da Ação Integralista Brasileira que produz até o seu fechamento em novembro de 1937, 20 filmes sobre *concentrações*. Além do discurso dos líderes, mostram o encontro prazenteiro de grupos e, sobretudo mulheres como se pode ver em *Primeiro Congresso Meridional Integralista*, (Baumgarten Film, 1935. Cinemateca Brasileira) assim como marchas organizadas e cadenciadas com quantidade impressionante de partidários, a exemplo do que se via nos filmes alemães do gênero. Depois de 1937 serão alvo de perseguições e em 1945, estão consagrados como traidores: “Acontece que isto é verdade”. Reportagem sobre a Exposição Anti-Integralista, com a apresentação da ligação dos brasileiros com Adolf Hitler. (*Notícias da semana*, junho, 1945)

Com a entrada do Brasil no campo dos Aliados, em 1942, (*Cinejornal Brasileiro* 146, p. 119) seguida dos “brutais atentados” de seus submarinos contra navios brasileiros, (*Cinejornal Brasileiro* 178, p. 29) os perigos e a caça aos 5^a. Coluna tornam-se assuntos recorrentes do Cine Jornal Brasileiro do DIP (31.05.1943). Era necessário afirmar e mostrar nas imagens o repúdio aos “traidores fascistas” antes tolerados. Mostrava-se no cinema a aplicação de medidas tomadas contra as comunidades imigrantes de japoneses, italianos e alemães, tratados agora como suspeitos. Se as notícias sobre as Forças Armadas não param, se acentuam mostrando o preparo da nação para a luta interna e externa, o foco vai também para a Força Expedicionária Brasileira (FEB), a proteção à pátria e à população. Até o Instituto Nacional de Cinema Educativo engaja-se no esforço de guerra e busca mostrar em *O segredo das asas*, docudrama de 1944 dirigido por Humberto Mauro, a mobilização, seriedade e patriotismo da Força Aérea Brasileira. Configurava-se na tela um país que protegia seus cidadãos e juntava-se a importantes nações na luta pela liberdade, ainda que a realidade interna fosse outra.

Hitler, apesar de ter seduzido intelectuais e entusiasmado aqueles que vão admirá-lo também através do Integralismo local, prestava-se mais à cari-

¹ Alfredo Baumgarten foi vereador pela Ação Integralista Brasileira (AIB). (BULHÕES, 2009).

catura e à paródia tão ao gosto de “filmusicais” como *Samba em Berlim* de 1943 e *Berlim na batucada* de 1944, onde a temática é explorada apenas lateralmente, como observa Arthur Autran:

Curiosamente, o dado mais óbvio, a tematização da 2ª. Guerra, teve pouquíssimo desenvolvimento não indo além da aliteração presente no título e de uma seqüência que apresenta o diálogo de Hitler (Ivo Freitas) e um personagem negro (Chocolate) que ao final revela-se um pesadelo deste último. A ingenuidade do comentário político deixa claro o quanto a questão da guerra entra no filme no máximo como apelo suplementar para a atenção do público através de uma questão momentosa. (AUTRAN, 2006, p. 28).

Em *Samba em Berlim*, a inserção da guerra responde à mesma lógica e acentua a impressão de que não havia um engajamento verdadeiro diante da guerra. É como se a distância da guerra na Europa e na Ásia se manifestasse mais nesses filmes do que a própria guerra:

Aqui Hitler recebe farpas de Alvarenga e Ranchinho (...). Outra marcha que também brincava com a guerra, *O Danúbio azulou*, foi filmada por Virginia Lane, mas um veto da censura estadonovista impediu que ela chegasse aos cinemas. Motivo do corte: a presença de Stalin no cenário diante do qual a futura “vedete número um do Brasil” cantava a paródia antinazista feita por Nássara e Frazão, com base na valsa *O Danúbio azul*, de Johann Strauss. (AUGUSTO, 1989, p. 97)

O PÓS-GUERRA E AS REAPROPRIAÇÕES DOCUMENTAIS

A partir de 1945 e até os anos 1960, segundo a Filmografia Brasileira, parece haver um único filme de ficção sobre a temática, mas é preciso pesquisar mais. Trata-se de *Modelo 19*, de 1950, da Multifilmes do italiano Mário Civelli, dirigido por Armando Couto. Um melodrama, de tom pesado e pessimista como outras produções desse período nas produtoras de São Paulo (CESARINO, 2008):

Drama que focaliza os problemas dos imigrantes europeus que procuram realizar seus sonhos num mundo novo e difícil. Jaime Barcellos é um professor que aceita trabalhar de padeiro; Luigi Picchi, um jovem ambicioso que termina como pedreiro na obra que esperava ser

administrador e Miro Cerni sofre um acidente que coloca em risco todos os seus planos. Junto com Ilka Soares, explorada pelo marido, todos colocam suas esperanças no futuro. (Filmografia Brasileira).

Se até aqui os filmes se referiam a uma realidade próxima e vivida, no início dos anos 1950, com a Guerra Fria as imagens documentais serão reapropriadas em contextos e sentidos distintos dos originais para os quais haviam sido registradas. Em 1961, por exemplo, serão utilizadas em filmes de propaganda dirigidos por Jean Manzon para o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) como propaganda para o golpe de 1964 (CORRÊA, 2005).

Durante o regime militar, entre 1964 e 1985, as imagens da guerra são reapropriadas em filmes documentários para mostrar que o país estava livre do totalitarismo, que os militares haviam ajudado a nação a vencer. São títulos como *O Brasil na guerra: a FEB contra o nazi-fascismo*, 1969, de Jorge Ileli para o Instituto Nacional de Cinema; ou *Exército: compromisso com a democracia* de 1982, sem autoria. As imagens de violência e arbítrio da 2ª. Guerra, associados aos regimes totalitários como a Alemanha serviam para afirmar a paz, a liberdade e, sobretudo a ordem que se vivia no Brasil do Regime Militar. Como ocorria pelo mundo, também no Brasil imagens de arbítrio do passado serviam para suavizar a idéia do arbítrio vivido no presente. (Filmografia brasileira)

DA ALEGORIA DO ARBÍTRIO À EXPLORAÇÃO SEXUAL

Se imagens da guerra e do nazismo podem servir ao governo militar para reafiançar seu compromisso com a liberdade, o imaginário do nazismo estará muito presente no Brasil pós AI-5. Seja pela vigência da censura e tudo o que passa a acompanhá-la e para o que é preciso chamar a atenção de forma metafórica. Nesse momento conturbado, entre a repressão e o arbítrio, a tortura, mas também a contracultura vão irromper movimentos como o Cinema Marginal, onde a mistura de referências fílmicas, históricas, a intertextualidade e a experimentação vão permitir o surgimento de filmes que, entre seus vários assuntos, cujo foco é o momento presente, usam de alegorias, citações, paródias com imagens e o imaginário do nazismo. (RAMOS, 1987)

Temos assim, em 1968, *Hitler 3o. mundo*, de José Agripino de Paula, “comédia experimental” onde, como alegoria do momento vivido, “o nazis-

mo toma conta da cidade de São Paulo, revolucionários são torturados e presos”, amantes são trancafiados pelo ditador e sua corja de bárbaros conservadores”. Paranóia, culpa, desejo frustrado, miséria e tecnologia no país subdesenvolvido. Narrativa fragmentária, enquadramentos distorcidos, gritos e ruídos associam o novo ditador ao protótipo dos ditadores: Hitler. (Filmografia brasileira).

No mesmo ano, e diante da mesma realidade, Rogério Sganzerla filma seu *Bandido da luz vermelha* em São Paulo, inaugurando o Cinema Marginal, com sucesso de bilheteria nos cinemas populares. Com estilo paródico e intertextual, que reencontra o Orson Welles do cinema e do rádio revisto por Godard, o filme traz inúmeras irradiações, e um painel de notícias onde se lê que Martin Borman foi visto “trocando dólares falsos no Guarujá”, menção para caracterizar J. B. Silva, o político corrupto vivido por Pagano Sobrinho, cabeça da organização Mão Negra, ao qual estaria ligado também o carrasco nazista.

Numa chave semelhante, mas aprofundando a crítica ao regime militar, Carlos Reichenbach introduz em *Lilian M, Relatório Confidencial*, de 1975, no percurso de uma mulher e seus vários homens, um industrial alemão que financia a repressão. Aqui, Reichenbach, em seu estilo corrosivo, refere-se (sem mencionar no filme) a Albert Hening Boilensen, denominado “o tesoureiro da OBAN” (Operação Bandeirante, sanguinário órgão de repressão do regime), responsável pela arrecadação de fundos entre os empresários de São Paulo para custear a tortura aos opositores. A censura exigiu 20 minutos de cortes no filme. No entanto, dado o sentido alegórico e o tratamento de musical dado à seqüência desse personagem pelo diretor, os censores não entenderam as insinuações de tortura física como sendo de cunho político, e elas foram mantidas.

Sem a ironia corrosiva dos filmes anteriores, *O torturador*, de Antonio Calmon (1980), com produção de Jece Valadão, faz referência ao regime militar e à tortura, opondo nazistas e sionistas que então dedicavam-se ainda à caçá-los, como Simon Wiesenthal:

Desenrola-se num país imaginário da América do Sul, cuja capital, é dominada pelo ditador ‘presidente Georges’, ex-capitão do exército, preso por suas atividades no passado, as quais permitiu viver como um violento torturador a serviço de alguns grupos. Jonas e seu amigo são contratados por judeus sionistas para capturar o nazista Herman Stahl, condenado em Nuremberg (Filmografia brasileira).

O nazismo é, portanto, invocado a partir da promulgação do AI-5 para mencionar de forma alegórica a situação de arbítrio que se vivia. Nesses filmes, como forma de driblar a censura, o lugar onde se passa a ação é, com frequência, imaginário, mas os nazistas existem como tal.

A partir de 1978 é possível localizar pornochanchadas que mesclam à sua temática de exploração sexual a relação com o nazismo, o que torna os filmes mais violentos. Essa mudança parece responder ao que vinha se desenvolvendo na Itália com o *Naziploitation* (GUERRA, 2008; WHITECHAPEL, 2003), gênero que agregava aos filmes de prisão feminina, o nazismo, que está ali para introduzir maior violência, sangue, sadismo, torturas, etc. Não é possível afirmar ainda que a mistura do gênero no Brasil venha da influência italiana,² mas o que se pode observar é que esses filmes são feitos num momento tardio da pornochanchada, sobretudo no começo dos anos 1980, quando, devido ao abrandamento da censura e à interposição de recursos jurídicos, começam a chegar ao Brasil, em profusão, filmes de sexo explícito, o que será mortal para a produção e exibição da ingênua pornochanchada nacional, que sofre com a concorrência de filmes estrangeiros mais baratos e mais fortes na *exploitation*. Surgem assim títulos como *As amantes latinas* de Luiz Castellini, 1978; *O último cão de guerra*, de Tony Vieira, 1980; *As prostitutas Do Dr. Alberto*, de Alfredo Sternheim, 1981. Nesses três filmes, temos na ação algum nazista em busca da raça perfeita, do filho perfeito, torturas e barbáries através de experimentos como aqueles feitos nos campos de concentração (FILMOGRAFIA BRASILEIRA). Embora se possa aqui verificar uma tardia aproximação entre a pornochanchada e a vanguarda marginal da virada dos anos 1960/70, agora personagens nazistas serviam também como álibi intelectual para filmes eminentemente comerciais. De todo modo, lançavam a um amplo público alusões antes quase sempre restritas a pequenos grupos de espectadores, sobre a atividade dos torturadores no Brasil.

INDO AO PONTO

Se os filmes ficcionais remetem ao nazismo alegoricamente, em *Aleluia Gretchen* de Sylvio Back, de 1974, o nazismo existe como tal, vivido e transplantado durante os anos 1940 a partir das relações de uma conflituada

² Nuno Ramos (2006) não faz menção a esse gênero no universo de filmes que analisa.

família alemã que aqui se instala e mantém uma pensão cujo único hóspede nos anos 1940 é um integralista, a quem na verdade desprezam, e nos anos 1950, nazistas foragidos. Divididos entre a mãe e o filho que participa dos rituais locais da Quinta Coluna - um pai opositor ao regime, uma filha grávida de SS para o incremento a raça pura, e outra que se casa com um brasileiro, o filme mostra como o nazismo foi vivido e praticado por comunidades no sul do país. Feito por um realizador paranaense e de origem alemã, o filme sugere similaridades e aproximações entre o nazismo, o regime autoritário de Vargas e a Ditadura Militar. Com *Aleluia Gretchen* o cinema escrevia a história do nazismo no Brasil, uma história que a historiografia não tinha ainda registrado.

O interesse do filme, no entanto, vai além, uma vez que não vê o nazismo como alheio ao Brasil dos anos 1930 aos anos 1970. Samba, tortura, cafuné, privilégios, corrupção, arbítrio são traços que amalgamam alemães e brasileiros. Isso não é alegoria. É uma visão de história consistente e documentada que se faz imagem especialmente na tomada final, quando o som de uma marchinha de carnaval aos poucos dá lugar na mixagem de som à *Cavalgada das Valquírias* (*Walkürenritt*) de Wagner, numa grande celebração, que reúne todos os personagens, inclusive os nazistas que ficaram por aqui, como a apontar a permanência do nazismo nesses governos torturadores.

Entre 1995 e 2002, Sylvio Back persistiu na mesma temática, sem o mesmo sucesso. Fez dois filmes em torno da figura de Stefan Zweig, o escritor alemão que se refugia no Brasil durante a guerra, escreve *Brasil país do futuro*, livro onde critica o país, e tempos depois suicida-se junto com a mulher. Tanto no documentário *A morte em cena* de 1995 quanto na ficção com *Lost Zweig*, de 2002 que contou inclusive com co-produção e atores alemães, e o livro de Alberto Dines *Morte no paraíso* de 1981 como roteiro, Back parece perder o foco, buscando nas desventuras brasileiras do casal, a razão para o suicídio.

Em 1984, Nelson Pereira do Santos filmou as *Memórias do cárcere*, onde Graciliano Ramos descreve o período em que permaneceu preso, entre 1935 e 1937, acusado de participação no levante comunista de 1935. Acompanhando o escritor, o filme percorre o cotidiano das prisões, e através delas, a situação de arbítrio da ditadura getulista. A ditadura getulista encenada em 1984 ecoa a ditadura militar, que vivia então seus momentos de agonia. Dentre os vários episódios narrados, Nelson Pereira dá especial atenção à deportação de Olga Benário, a companheira de Luis Carlos Prestes entregue pelo

governo brasileiro às autoridades alemãs e mais tarde levada a um campo de concentração em 1936. Olga não é bonita, é um ser humano fragilizado pelas circunstâncias. E o objeto da cena é, antes, a ignomínia e a vergonha de ver o Brasil ceder a um regime espúrio. Estávamos no domínio da história.

Havia, portanto, ali, um filme que não apenas reconstituía uma passagem significativa da história do Brasil e da humanidade com seus personagens, como Graciliano Ramos e Olga Benário, mas um filme que tinha uma visão sobre aquele período histórico e que, dialogava com o momento de sua realização. Aquele levante, aqueles presos ecoavam outros presos, outros arbítrios muito próximos.

Com o fim do regime militar, a partir de 1985, o nazismo e os nazistas podiam voltar ao seu território de origem. As revelações das 9 horas de *Shoah*, lançado naquele ano na França, não chegam ao Brasil que estava ocupado demais em construir uma nova história.

O HOLOCAUSTO COMO MERCADORIA

Indagado se reconstituiria no cinema o campo de Falkenau que ajudou a liberar em 1945, Samuel Fuller respondeu: “Reconstituir um campo de concentração no cinema? Eu não poderia fazer isso. Como poderia fazer melhor que os alemães?” (NARBONI, SIMSOLO, 1986, p. 115)

A observação de pesada ironia resume a postura de cineastas como Fuller, homens que viveram a 2ª. Guerra e muitos outros para quem construir e explorar esteticamente as imagens de um campo de morte era considerado – entre os anos 1950 e 1960 - pornográfico.

Questão que modelou a ética do cinema moderno, egresso do pós-guerra e dos horrores da morte em massa, Rossellini, Godard, Resnais e a crítica dos anos 1960 na França interditavam a exploração do abominável pela reconstituição e ficcionalização daquelas imagens. Ao contrário, o Holocausto tornava-se a baliza a partir da qual a representação no cinema deveria ser repensada. O que mostrar? Como mostrar sem exploração sentimental, estetização do horror ou banalização? Questões que só o cinema moderno, preocupado com a crítica do fazer cinematográfico poderia propor.

Como já apontou Jean-Luc Godard, foi com *A Lista de Schindler* (*The Schindler's list*) de Steven Spielberg que o Holocausto entrou em 1993 para o cinema como um “parque de diversões da história”. O cineasta lamentava

que o americano houvesse “reconstruído Auschwitz em Hollywood”, e com isso tirado daquele acontecimento o seu interdito de ignomínia, a sua excepcionalidade como horror do indizível e do irrepresentável. A partir de então, o Holocausto foi, banalizado em inúmeros filmes pela infantilização do tema, pela facilidade sentimental.

No cinema brasileiro da Retomada, pode-se encontrar pontos em comum entre os procedimentos inaugurados por Spielberg e *Olga* de 2004 dirigido por Jayme Monjardim que adentrava com suas câmeras em um campo de concentração. Campo reconstruído em Bangu, no Rio de Janeiro, autenticamente nacional, como se orgulham de dizer os responsáveis por sua construção.

O filme é uma grande produção de reconstituição histórica, dirigida por um diretor de telenovelas prestigiado, e com a participação da Globovídeo. Filmes históricos haviam sido indicados para o Oscar como *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1994), e premiações internacionais sempre serviram de caução ao filme brasileiro. Assim, insistia-se na temática com outro fator de peso: o Holocausto. *Olga*, livro *best seller* de Fernando Morais editado em 1985, reunia todos os elementos históricos carismáticos e trágicos: uma intrépida revolucionária alemã e judia durante a República de Weimar vai à União Soviética em 1931 e lá é encarregada de escoltar em 1934 Luiz Carlos Prestes do Partido Comunista Brasileiro a fim de promover uma revolução. Frustrado o levante, a prisão na ditadura Vargas, a deportação para a Alemanha grávida de Prestes, com quem se casara, o campo de concentração e a morte na câmara de gás.

A partir desse significativo material, o filme de Monjardim limita-se a ilustrar com imagens o livro de Fernando Morais. Os personagens adquirem dimensão “humana” como se entende o humano hoje, na esfera privada: deixam a história para entrar na alcova. E nos é oferecido ver a representação do Cavaleiro da Esperança literalmente nu.

Esvaziado o caráter político da ação, exilados os personagens no âmbito estritamente sentimental, resta um melodrama raso de tintas televisivas. Os personagens passam a ter apenas a dimensão restrita que os olhos do diretor conseguem lhe dar: os revolucionários são apenas duros, os alemães carrancudos e violentos, os brasileiros acessíveis e simpáticos. Não há laivo de contradição ou nuance: *Olga* é carregado de cores, a música intermitente e xaroposa corre atrás do sentimentalismo em cada gesto dos personagens. A “Internacional” foi transformada em fundo musical, como uma valsa do adeus, quando o casal inicia sua viagem para os trópicos e o seu romance.

Temos enfim a contribuição brasileira ao Holocausto – um campo de concentração construído e com neve em Bangu - com todos os clichês: a Europa é fria, por isso só neva nas cenas européias, enquanto o Brasil se torna a terra da felicidade, da sensualidade e do Carnaval como se entende, vendo a emoção de Olga diante da festa!

A história, em *Olga* foi totalmente esvaziada. Como um cenário onde sequer datas permitem ao espectador se localizar, ela é apenas um pretexto de encenação. Diferente de *Memórias do cárcere*, não existe aqui desejo de olhar o humano e revelar algo sobre a ação ou impotência daqueles que em momentos diferentes, sofreram arbitrariedades e restrições duramente semelhantes. Não há também, como em *Aleluia Gretchen*, o diálogo entre o tempo passado e o tempo presente a permitir o conhecimento histórico. Não há o registro, a documentação ou até a ocultação como nos cinejornais de época, fatos que nos levam a pensar sobre como a guerra foi vivida entre nós. Ou as brincadeiras dos nossos musicais, espécie de esconde-esconde que permite enfrentá-la. Há simplesmente o romance melodramático frustrado pela maldade humana sob a neve de isopor. A história em *Olga* é um país distante; o nazismo e o Holocausto, uma ficção baseada em fatos reais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- AUTRAN, Arthur. *75 Anos de Cinédia*. São Paulo, C.C.B.B., 2006.
- BAECQUE, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Paris, Gallimard, 2008.
- BLANK, Thais. “Representação e ideologia em cinejornais alemães realizados no Brasil entre 1934 e 1941”. Apresentação oral. *XII Encontro Internacional da Socine*, Brasília. 2008.
- BULHÕES, Tatiana. “Refletindo sobre o poder das imagens a serviço da Propaganda Política no Brasil contemporâneo: o caso da Ação Integralista Brasileira.” In: *Laboratórios de Estudo do Tempo Presente* (www.tempopresente.org) Rio de Janeiro, ano 4, n. 13, 2009.
- CESARINO, Flávia. “Alguns personagens masculinos no cinema brasileiro dos anos 1950”. Apresentação oral. *XII Encontro Internacional da Socine*, Brasília. 2008.
- CINEJORNAL BRASILEIRO. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1982.
- CORRÊA, Marcos. *O discurso golpista nos documentários de Jean Manzo para o IPÊS - 1962/1963*. Dissertação de Mestrado. Multimeios/Unicamp, 2005.
- FILMOGRAFIA BRASILEIRA. In: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Último acesso em 29 de março de 2009.

GUERRA, Felipe. “Nazisplotation (ou “como fazer filmes para ofender a todos os públicos)””. In: *Insólitamaquina.com* <<http://www.insolitamaquina.com/cinema04.htm>>. Último acesso 29 de março de 2009.

NARBONI, J. SIMSOLO, N. *Il était une fois Samuel Fuller*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.

PAIVA, Samuel. “Tensões culturais na política da boa vizinhança: observações sobre *Eterna esperança*”. Apresentação oral. *XII Encontro Internacional da Socine*, Brasília. 2008.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

RAMOS, Nuno. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, Unicamp. 2006.

SOUZA, José Inácio Melo. *O Estado contra os meios de comunicação*. São Paulo, Annablume. 2003.

WHITECHAPEL, Simon. *Kamp kulture: a history of nazi exploitation*. London, Creation Books, 2003.

**III – LABORATÓRIOS CRUZADOS.
FILMES, MEMÓRIAS E IDENTIDADES.**

REPRESENTAÇÕES DO PÓS-II GUERRA

IMAGENS DA ERA NUCLEAR

Hélène Puiseux

École Pratique de Hautes Études (EPHE)

Algumas datas:

De 1941 a 1945: nos Estados Unidos, desenvolve-se o projeto Manhattan.

Objetivo: a bomba atômica para vencer a Alemanha nazista.

8 de maio de 1945: a Alemanha capitula.

16 de julho de 1945: antes da Conferência dos Aliados em Potsdam, o *Trinity Test* é realizado com êxito em Alamogordo (Novo México).

6 de agosto de 1945: os Estados Unidos lançam uma bomba de urânio sobre Hiroshima.

9 de agosto de 1945: os Estados Unidos lançam uma bomba de plutônio sobre Nagasaki.

15 de agosto de 1945: anúncio da capitulação do Japão.

Julho de 1946: primeiros testes nucleares no ilhéu Bikini após a remoção forçada da população.

1947: começo da Guerra fria.

1949: primeira bomba A da União Soviética.

1955: fundação do Museu da Paz em Hiroshima.

1986: acidente na central de Chernobyl.

1999: os Estados Unidos se recusam a assinar o Tratado de Não-Proliferação de Armas Nucleares.

1999: em visita a Pequim, Boris Ieltsin, a propósito da guerra da Chechênia, evoca a ameaça nuclear contra o Ocidente.

O BERÇO BRANCO DO NUCLEAR

Desde 1945, o discurso acerca da questão nuclear se enfeitou de branco: do branco de intenções pretensamente puras, ou do branco dos grandes segredos e das omissões. Conforme fossem apresentadas por aqueles que o haviam confinado sob a forma de uma bomba para ser usada contra o inimigo, ou conforme fossem apresentadas por aqueles que o receberam em seu solo, com seu ofuscante clarão, as justificações para esse “branco” não eram as mesmas.

O LADO AMERICANO: “JESUS, ALEGRIA DOS HOMENS”

No dia 6 de agosto de 1945, a bordo do navio que o levava de volta a Nova York, após a Conferência de Potsdam, o presidente Harry Truman anuncia pelo rádio o lançamento de uma bomba atômica sobre o porto de Hiroshima. Os cientistas realizaram a fissão do átomo:

Há poucos instantes, um avião do exército americano jogou uma bomba sobre Hiroshima; ela destruiu as bases militares inimigas. É uma bomba atômica; é uma concentração de energia atômica, que é a força primária do universo e da qual o Sol retira sua energia, que foi jogada sobre aqueles que propagaram a guerra no Extremo Oriente. Gastamos mais de dois bilhões de dólares num pôquer científico (*a scientific gamble*) muito oneroso e ganhamos. Nós inventamos a bomba atômica e nós a usamos, e continuaremos a fazê-lo enquanto o Japão estiver em condições de lutar e não houver capitulado. É uma terrível responsabilidade que nos é incumbida. Agradecemos a Deus que ela esteja em nossas mãos e não nas dos nossos inimigos, e suplicamos para que Ele nos guie na sua utilização segundo os Seus Caminhos e os Seus Desígnios.

Alternado por imagens americanas, sobra desse discurso o rosto redondo e bem comportado de Truman, bem alisado, a voz precisa e tênue. Em *Atomic Café*,¹ filme realizado em 1982, algumas notas da cantata de Bach, *Jesus, Alegria dos Homens*, encerram ironicamente a sua montagem.

O infantil triunfalismo americano oculta o embaraço e a complexidade da descoberta e de seu emprego; o massacre de centenas de milhares de civis, transformados em cinzas, derretidos em uma fração de segundo; uma cidade quase totalmente arrasada e carbonizada, e, logo em seguida, mais outra, após o lançamento da segunda bomba em 9 de agosto, sobre Nagasaki.

Trata-se de que no discurso de Truman?

- de um caso de dinheiro: dois bilhões de dólares a serem justificados perante os contribuintes;

Tradução de Edmond B. J. Thauront, revisão de Ruth Lima, Michel Colin e Marcos Silva.

¹ *Atomic Café*, documentário de K. e P. Rafferty e J. Loader. Este filme, muito crítico, retrata o início da era nuclear, a psicose da guerra fria, e a invasão da bomba no espírito americano, que culminará com o processo Rosenberg.

- de um caso científico: será, aliás, a manchete do jornal *Le Monde* datado de 8 de agosto - “Uma revolução científica”;
- de um caso sobrenatural, a ser colocado com urgência sob a responsabilidade do Deus cristão, tentando subtraí-la dos Estados Unidos, com sua variante megalômana - a reportar à “força primária do universo”, à força domada do Sol;
- finalmente, de um caso maquiado, pois, bem se sabe que foram menos “as bases militares inimigas” as destruídas, do que as dezenas de milhares de civis e casas urbanas; tratando-se do que em breve irá se chamar de crime contra a humanidade.

UM OFUSCANTE *FLASH-BACK*

Neste momento, é necessário recorrer ao *flash-back*. Esse aspecto religioso e terrível, verdadeiramente sagrado, impôs-se desde a aparição da primeira bomba na terra, aquela do teste que precedeu o seu uso em operações. As imagens e testemunhos do teste de 16 de julho de 1945, no deserto americano, o público só as verá muito tempo depois, pois, evidentemente, tudo tinha sido feito no maior sigilo militar, e igualmente as imagens guardadas. O físico Philip Morrison, cientista que presenciou o evento, escreveu sobre “este incrível clarão luminoso. Dir-se-ia que se tinha aberto um forno de onde escapava o Sol, como se ele tivesse nascido de repente. Era uma mistura de receio, de deslumbramento, de susto, de medo e de triunfo.” (TERKEL, 1986, p. 411) O general Farrel: “Uma luz devoradora, um ribombar persistente e lúgubre semelhante a uma proclamação do Juízo Final. Com esse trovão, entendemos que tínhamos tido, nós, seres ínfimos, a audácia sacrílega de mexer em forças até então reservadas ao Todo Poderoso”. (JUNGK, 1958, p. 179-180) E freqüentemente cita-se a reação de Oppenheimer referindo-se ao Bhagavad Gita: “Eu me tornei a morte, o destruidor dos mundos.”

Assim, o ponto zero, codinome *Trinity Test*, inscreve o átomo sob o signo do divino, do mistério, do invisível. As imagens fílmicas e televisuais do nuclear, essas numerosas imagens que os homens fabricaram e continuam fabricando a propósito do poderio nuclear, não se desprenderão daquelas convenções, que imprimem o discurso ou as próprias práticas fílmicas. Essas imagens organizam-se em sistemas, em ressonâncias, em redes, que bordam rostos e sombras coloridas no branco quadrado da origem.

O LADO JAPONÊS: O LUTO SE VESTE DE BRANCO

A esses “brancos” americanos, num cintilar científico-religioso que Truman, os físicos e os militares instalam, correspondem “brancos” japoneses. Acima de tudo, o grande silêncio mantido pelo governo do Japão: sobre Hiroshima, nenhum pronunciamento é feito, e a partir de Nagasaki, apenas rumores sobre uma nova e misteriosa arma começam a correr; mas, oficialmente, nada. Um branco cor de luto. Houve até mesmo um boato, segundo o qual era necessário se vestir exatamente de branco para escapar dos efeitos da misteriosa arma. Dizia-se isso, baixinho entre os dias 6 e 9 de agosto, até o dia 15, data na qual sobreveio um outro acontecimento, inaudito na primeira acepção do termo; algo que nunca tinha sido ouvido: a voz do Imperador. Desse 15 de agosto, tem-se imagens *made in Japan*, que não mostram, evidentemente, Hirohito, mas japoneses cabisbaixos, em pé ou ajoelhados, ouvindo pela primeira vez a voz do filho do Céu, vencido pela potência invisível, branca e dissolvente do nuclear irrompendo na vida do mundo do século XX, e anunciando a capitulação. Nem sequer mencionada durante a transmissão desse anúncio feito pelo Imperador Hirohito, a própria bomba fez-se cenário invisível para a queda de um deus vivo, vindo a ser um chefe de Estado ordinário e vencido.

IMAGENS SOB VIGILÂNCIA

Por diferentes razões, as censuras japonesas e americanas andaram de mãos dadas até 1952.² O vencido tem a oportunidade de apagar a perda e a derrota: a leniente versão japonesa da celebração da paz esquivava-se da questão da guerra e de seus próprios crimes, como testemunha, entre mil outras manifestações, o fato de, durante décadas, ser denegado às vítimas de Hiroshima-Nagasaki o título de vítimas de guerra; ou o título de Parque da Paz ao conjunto atomizado e conservado como tal em pleno centro de Hiroshima. Nos Estados Unidos, dissimulando-se as imagens dos mortos e dos hibakushas (nome japonês dado aos sobreviventes do desastre), atingidos de modo irreversível e com tempo de vida previsto, mostrando-se as únicas ruínas

² Cf. os artigos publicados em *Hiroshima 50 ans, Japon-Amérique, mémoires au nucléaire*, Autrement, Séries Mémoires, n°39, 1995, onde Christophe Sabouret, Mônica Braw, Eric Seizelet, principalmente, estudam os problemas de censuras e autocensuras.

materiais, conservava-se a versão trumaniana, segundo a qual as duas bombas evitaram centenas de milhares de mortes – aquelas que teriam ocorrido nas fileiras do exército americano em caso de desembarque –, descartando assim centenas de milhares de mortes japonesas efetivas e aquelas por virem em consequência das seqüelas da irradiação. Christophe Sabouret (1995) mostra o quanto, aproveitando-se da “museologização” do acontecimento catastrófico de 6 de agosto de 1945, o direito à informação, o direito à palavra, o direito às imagens e o direito à assistência para as vítimas e para o conjunto da população japonesa foram, e em parte ainda continuam, persistentemente obstruídos. Imagens foram gravadas, porém, maltratadas, confiscadas, trancafiadas, recortadas. Assim, Wilfred Burchett, correspondente do *London Daily Express*, teve, após o 6 de setembro de 1945, as suas máquinas apreendidas e jamais devolvidas, e ele próprio foi banido de Hiroshima.

De agosto a dezembro de 1945, os Estúdios Nichiei (japoneses) gravam 33.000 metros de imagens com película americana. Esses registros foram apreendidos e devolvidos somente em 1966. Montados para o então décimo primeiro aniversário de Hiroshima, tiveram sua retransmissão proibida pelos japoneses, para não descontentar os americanos; e só foram exibidos após serem ostensivamente expurgados, no dia 20 de abril de 1978, em vários canais. Em *Hollywood geht nach Hiroshima* (1984), documentário alemão, mostrando imagens de fragmentos – humanos e ruínas – tomadas, em 1945-1946, nas duas cidades bombardeadas, por Daniel McGovern e Herbert Sussan, esses dois operadores americanos explicam o confisco imediato de suas imagens, às quais eles só tiveram acesso, parcialmente, em 1981.

Essas imagens serão uma vez mais maltratadas, ao serem retiradas, a conta-gotas, dos cofres da U.S. Army e, especialmente, nos filmes-documentários das comemorações, devido a um excesso de comentários. Mantidas sob vigilância, jamais as deixam livres, como o testemunham a pobreza dos documentos das primeiras comemorações e a persistência, mesmo quando do cinquentenário, em deixar subsistirem muitas censuras e discursos falsificadores, por omissão, nos programas-debates e nas montagens de arquivos.

Esses quase 30 dias de 1945, entre 16 de julho e 15 de agosto, palco de acontecimentos catastróficos e moralmente inaceitáveis – mesmo no contexto de uma guerra –, dão o alarme para o descortinar de uma nova ordem do mundo, em que o nuclear se torna um personagem que domina todas as relações econômicas, políticas e diplomáticas (com as repercussões sociais e

individuais que isso implica); em poucas palavras, ele cria a era nuclear. Esta era, na qual a União Soviética ingressa em 1949, divide o mundo. Os países do clube nuclear - EUA, URSS, Grã Bretanha, França e, depois, China, Índia e Paquistão (sem contar aqueles que não o confessam) – crivam o planeta de áreas proibidas, sigilo militar ou radiação; e fazem deste um espaço ameaçado e ameaçador em nome da própria proteção: um mundo, ao mesmo tempo, paranóico – para os possuidores da arma – e totalmente esquizofrênico – para os indivíduos que o povoam. (DELMAS, 1995, p. 51-52) Esse todo fornece uma massa de imagens, proliferando à maneira dos célebres cogumelos, como o enorme bolo cremoso e mortal de Bikini.

UMA ASSINATURA DO NUCLEAR: A TELA SATURADA

Um traço fílmico comum às imagens do nuclear, que diz respeito à continuação do branco, é uma questão de técnica: o cinema e qualquer outro tipo de registro baseado na fotografia só podem dar conta de uma explosão provocando um *fading* branco. As películas, fílmicas ou fotográficas, saturadas de luz, assinalam, por uma tela super-exposta, a explosão, real nas tomadas ou simulada nas ficções. Essas telas brancas, vistas em toda parte, são a assinatura do átomo, assim como Z é a do Zorro. Foram marcadas por ela todas as imagens dos testes nucleares: todos os esplêndidos cogumelos, que são a outra assinatura do átomo, são precedidos por esse ofuscamento, que, pela beleza do espetáculo, os físicos do *Trinity Test*, os marinheiros de Bikini, os soldados de Castle Bravo tentavam olhar sem nenhuma precaução, como é, por exemplo, lembrado, por um sobrevivente, atacado por vários cânceres, em *Radio Bikini*. Um exemplo tomado numa ficção realista: *Testamento* (*Testament*, 1983) de Lynne Littmann coloca em abismo a tela grande e a tela pequena da televisão que está posta no salão da família Weatherley. Dessa última, o apresentador noticia brutalmente uma explosão – da qual não se ficará sabendo se foi civil ou militar -: “Aqui fala São Francisco. Perdemos contato com Nova York. Nossos radares detectaram uma série de explosões nucleares de origem desconhecida, não somente em Nova York, como em toda a costa leste. Nenhuma outra informação chegou até nós...” Interrupção da imagem, e aparece na tela o aviso *ALERT*, enquanto o apresentador, que se tornou invisível, anuncia em *off* um pronunciamento do presidente dos Estados Unidos. Nesse momento, a tela da TV se super-expõe, e em seguida se apaga. A mãe grita para as crianças: “Deitem-se no chão, fe-

chem os olhos, e que Deus vos proteja”. Por sua vez, a tela do cinema torna-se branca, ofuscando o espectador, e a noite profunda da seqüência seguinte mergulha a sala de projeção no escuro.

DOIS MODOS DE EXPRESSÃO

Decido separar momentaneamente os dois mundos que criam imagens, cada um com sua própria linguagem. Aquele que cria os filmes de ficção que transitam pelos circuitos de distribuição comercial e atraem o grande público cinéfilo de um lado; e do outro, o que cria os noticiários e os documentários que, na íntegra ou por partes, são divulgados essencialmente pelos canais de televisão. As técnicas de trabalho e os meios de difusão do cinema e da televisão criam, de fato, a partir da questão nuclear, dois campos de expressão e de sensibilidade diferentes. A escolha por separá-los coincide grosseiramente com a divisão sugerida nos trabalhos de Harald Weinrich, entre um mundo nuclear que seria contado – travestido, construído com elementos extraídos da história e do imaginário -, aquele do cinema de ficção; e um mundo nuclear que seria comentado, aquele que se apresentaria no dia-a-dia por fragmentos, na inquietude, com o anúncio dos testes nucleares, pela entrada de países no clube atômico; o mundo dos acidentes e dos protestos, traduzido em reportagens e em documentários. Esta distinção, que abandonarei na hora da conclusão, tem uma vantagem operatória, pois serve para melhor delimitar as formas fílmicas de realização de cada conjunto.

Além disso, essa separação lembra que a “imagem” não existe como dado simples: só existem “imagens”, elas só vivem e só adquirem sentido em relações, em configurações e montagens de imagens e de sons. Os meios fílmicos ou televisuais na composição de suas diferentes narrativas, nos modos de percepção e recepção que as técnicas engendram, engendram, por seu turno, discursos que podem momentaneamente distanciar-se para reencontrarem-se, mascararem-se e servirem-se um do outro.

Do conjunto construído pelo discurso cinematográfico, lembrarei as obsessões e a coerência, pois isso produz uma verdadeira mitologia sobre a questão nuclear, tanto quanto sobre a guerra fria. Um segundo conjunto é formado pelos documentos fílmicos que registram acontecimentos historicamente datados e localizados concernentes à questão nuclear, tanto do ponto de vista civil (construção ou acidentes de centrais, contestações, etc.) quanto

do mundo militar (os testes nucleares). Ambos podem ser mantidos em sigilo, para, ao fim e ao cabo, na sua tardia e progressiva liberação, serem, em seguida, parcialmente recortados, inseridos e reutilizados: eles vêm então reunir o discurso despedaçado ao extremo, disseminado no dia-a-dia, que a televisão serve aos seus espectadores nos noticiários, nos programas-documentários de história, nas comemorações ou nos debates (*talk shows*) ilustrados por documentos fílmicos. Tomarei este segundo conjunto pela finalização peculiar das recentes comemorações dos fatos nucleares, que fizeram coletas em arquivos, e criaram, por seu turno, programas e documentários especiais.

CONTANDO HISTÓRIAS: OS EX-VOTOS PREVENTIVOS DO CINEMA

Os filmes mostram como uma cultura utilizou a narrativa em imagens para aceitar a perspectiva suicida para a humanidade e seu meio ambiente aberta em Hiroshima-Nagasaki. A partir da catástrofe real censurada, travestida em emblema da paz, enquanto cada um sabe³ que ela é a figura mais hedionda da guerra moderna; a partir de testes que renovam periodicamente a ameaça de uma devastação incalculável, cria-se uma situação objetiva que provoca a proliferação de um sem-número de relatos em torno dessa perspectiva, para torná-la suportável, e mesmo desejável. Esses relatos têm oferecido possibilidades de sobrevivência; de adaptação ao poderio nuclear, à morte, à desintegração da sociedade, da natureza e da humanidade. Os mesmos nasceram tanto da impotência diante da reação em cadeia, quanto do trancafiamento dos documentos e do silêncio sobre eles. Enquanto as imagens-fontes permaneciam acobertadas, por temor à espionagem e para calar o horror dos prejuízos humanos que elas contêm, a ficção apossou-se do problema e insinuou-se pela brecha dos filmes catastróficos tradicionais, onde “a bomba” substituíra outros terrores (satânicos, científicos, etc.).

O corpus, com predominância americana e japonesa, compôs um discurso coerente sobre um mundo incoerente, em perigo, perturbado e freqüentemente delirante, veiculando ora o mito do último sobrevivente, ora aquele da *libido sciendi* que finaliza por uma catástrofe, política ou física, seguida ou não de uma regeneração.

³ Os escritos de Karl Jaspers (1958), as posições oficiais das igrejas protestantes e católicas, especialmente, foram testemunhas disto desde os primeiros anos da era nuclear.

FICÇÃO CIENTÍFICA E TENDÊNCIA REALISTA

Podem-se distinguir, grosso modo, três períodos nessa produção de cerca de quarenta anos (1946-1989). Esses períodos não são compartimentos bem fechados, porém correspondem a tipos de cenários mais ou menos predominantes, e acompanham de maneira parcial as relações - tensão extrema e distensão relativa - entre os dois blocos. Eles impregnam e guiam a evolução da opinião pública em relação ao poderio atômico.

No Japão, a partir de 1953, tirou-se proveito de um reduzidíssimo filão constituído por filmes realistas (antes, qualquer filme sobre Hiroshima era proibido). Mas, nos Estados Unidos, a partir da entrada em cena da URSS, a imaginação reforça o seu acervo junto ao nuclear: é porque existe o risco de realmente utilizá-lo. Os marcianos desejosos de roubar o segredo atômico, as formigas tornadas gigantes devido a experiências mal sucedidas dão uma boa visão da psicose da guerra fria, e possuem uma forte tonalidade maccarthista. Paralelamente, as atitudes a serem adotadas em caso de ataque atômico são encenadas em desenhos animados e sugeridas em canções. Monstros do espaço ou monstros humanos mutantes representam “generosamente”, evitando-se nomeá-los, os inimigos contra os quais prepara-se justamente, no mundo real, estoques de armas atômicas, caso eles se atrevam a usar as suas próprias. Esta abundante produção, inicialmente em preto e branco, depois em cores, cria, a partir das radiações, mutantes, mortos acordados e aranhas gigantes que perseguem e caçam famílias americanas boazinhas; enquanto certos filmes justificam o emprego da força atômica para eliminá-los. O Japão, a partir de 1954, produz a série dos grandes monstros pré-históricos que as radiações atômicas despertaram, *Godzilla* (*Godzilla*, Inoshiro Honda, Japão, 1954), *Gamera* (*Gamera l'invincible*, Nariaka Yuasa, Japão, 1966), que arrasam as cidades japonesas sem trégua nem descanso, imagens de uma força brutal vinda de tempos imemoriais liberados por uma ciência ávida de conhecimentos e sem escrúpulos. É grande o sucesso destas séries nos Estados Unidos, no Japão e em todos os países ocidentais. Até 1965, *Godzilla* é vencido em todos os episódios. A partir desse ano, ele passa a servir à civilização japonesa, lutando contra outros monstros. No presente, por medida de adaptação - os cientistas perversos dos filmes, que se envolvem com o nuclear, não são mais soviéticos, e sim da Polinésia Francesa.

A moda dos monstros e dos mutantes sobreviveu muito tempo, para expressar e exorcizar a angústia do nuclear, mas, no começo dos anos 1960, filmes mais verossímeis concorrem vantajosamente com essa moda. Por exem-

plo, a série de James Bond, incansável caçador de espões atômicos ou cientistas loucos, ligados aos soviéticos, que maquinam explodir os Estados Unidos, ou até mesmo todo o planeta. Abandonando esses domínios externos, o nuclear torna-se um personagem do nosso próprio mundo. A liberação de certos documentos de arquivos ajuda neste processo de naturalização: na ocasião das comemorações de 1965, de 1970 (25º aniversário), de 1975, grandes documentários constroem fragmentos de sua história oficial, a partir da versão de Truman. Ao mesmo tempo, no mundo real, seu emprego civil - energia ou medicina nuclear -, aproxima-o dos espectadores, sem deixar de preocupá-los.

Um terceiro período, de 1979 a 1989, devido aos acontecimentos do Afeganistão e ao conservadorismo de Reagan, é marcado pela retomada da tensão entre leste e oeste que deixam entrever dias sombrios para a oposição irredutível entre os dois blocos. Uma inflação do tema atômico faz coexistirem todos os gêneros. Os monstros não sumiram, os documentários realistas sobre o nuclear civil e os seus perigos se instalam nas salas de cinema e na tela da TV, e, principalmente, a visão do futuro toma uma forma mais diretamente sociopolítica: a energia nuclear é usada para pensar e pôr em imagens utopias sociais sombrias, obras de ditadores que se aproveitaram dos profundos distúrbios devidos a uma guerra atômica, esta tendo ocorrido num plano fora da ação, antes do começo do filme, ou ocorrendo no curso da narrativa.

UM MUNDO PERTURBADO, PORÉM COERENTE

Para além da recorrência à tela branca, para além dos tipos de roteiros e tomadas de imagens, uma coerência é marcada pelos temas – mutações, identidade da ciência e da política –, pelas relações com o real desde 1945, pela construção de uma nova temporalidade e pela retomada, modernizada, de mitologias da catástrofe.

Coerência da temática. Através da variedade, os filmes fizeram o levantamento dos componentes de um medo: aquele das grandes mutações sociais, políticas, biológicas, ecológicas, que engendrava a coabitação, por bem ou por mal, com a energia nuclear liberada em Hiroshima e Nagasaki em 1945, caso essa escapasse do controle de seus guardiões. Medos mapeados, logo, melhor controlados: o conjunto fílmico tem as mesmas funções de um conjunto mitológico, ele cerca um problema insolúvel, desenha-lhe possíveis e portanto, tornando-lhe familiar, desenha-lhe limites, tornando-o aceitável e suportável.

As obras mostram, com constância, pelo uso das bombas, mísseis e outras tecnologias, os vínculos do mundo político, da ciência louca e das ditaduras paramilitares: podemos citar aqui o *Doutor fantástico* (*Dr. Strangelove*, 1964) de Stanley Kubrick, no modo cômico, ou *O segredo do planeta dos macacos* (*Beneath the Planet of the Apes*, 1970) de Ted Post, no modo trágico.

Nestes filmes, de tendência realista ou de ficção científica (FC), as vítimas são as malhas da organização do mundo, modos de vida, redes de comunicação, instituições, e, entre elas, a família, sempre separada, destruída pelos óbitos e os dramas. Os filmes pós-atômicos, mostrando a destruição desta célula social de base, se vêem inclusive em perfeita conformidade com os dois bombardeios históricos de Hiroshima e Nagasaki, onde famílias reais foram total ou parcialmente aniquiladas.

A coerência provém, enfim, da temporalidade retida pela maioria dos filmes: as guerras nucleares, as reações em cadeia e as mutações possíveis estão situadas no nosso futuro, que, porém, constituem o passado daqueles que as contam, em datas fantasiosas ou não. Apresentam-nos mundos já arrasados, mundos pós-atômicos, que, por sua própria ausência, pelo vazio, provam-nos que a humanidade sobreviveu, e que logo, pode-se sobreviver, e que a Terra não está necessariamente perdida com o nuclear. Os espaços e as instituições podem ser arrasados no decorrer da ação e, todavia, existe um futuro para a humanidade. Assiste-se ao cruzamento de dois mitos: o mito da destruição com regeneração, e o mito do último sobrevivente, no fundo reconfortante, por ele ser apresentado como o eleito. Antes de 1980, com poucas exceções — citaremos *Le dernier rivage* (1959), de S. Framer e o *Doutor Fantástico* de S. Kubrick — evocava-se uma catástrofe num futuro anterior, mostrando a nova face do planeta. Nesse mundo perturbado e estranho, assim criado, muitos roteiros apresentam o nuclear como uma nova carta dada a uma humanidade que não soube aproveitar as suas chances antes de usá-lo tão mal. *O mundo, a carne e o Diabo* (*The world, the flesh and the Devil*, 1959) de Mac Dougall propõe drásticas mudanças, um reordenamento da sexualidade em torno de um *ménage à trois*, o fim do racismo. Outros filmes, inspirando-se neste, chegam a trocar a tarja *The End*, por *The Beginning*.⁴ Depois de 1980, a tendência em colocar a explosão no meio do cenário se desenvolve e provoca uma nova reflexão sobre a distribuição da culpa.

⁴ Vários filmes de ficção põem a equação “catástrofe nuclear = palingénia”: em 1960, um ano depois de *O mundo, a carne e o Diabo*, Mac Dougall, Estados Unidos, 1959, é a vez de *A última mulher sobre a Terra* (*The last woman on the Earth*, R. Corman, Estados Unidos, 1960).

A CULPABILIDADE

Os filmes giram em torno da culpabilidade desde os anos 1950. As respostas variaram. Já em 1951, o filme de R. Wise, *O dia em que a Terra parou* (*The day the earth stood still*), põe em cena Klatu. Este extraterrestre pacifista, de passagem por Nova York no seu disco voador, vem prevenir os terráqueos para que cessem as suas atividades guerreiras.⁵ No planeta de Klatu, de localização não determinada, o nuclear só é utilizado pela medicina. Ele ameaça:

O Universo encolhe-se a cada dia e qualquer ameaça de agressão por parte de um grupo, seja qual for, já não pode ser tolerada. A segurança deve ser para todos ou ela não existe para ninguém [...]. Pouco nos importa saber como vocês vivem neste planeta, mas se vocês se tornarem uma ameaça perigosa para os outros, esta Terra que vos abriga será reduzida a um monte de cinzas. A sua escolha é simples: ou vocês juntam-se a nós e vivem em paz, ou prosseguem em suas nefastas ações e desaparecem para sempre. O seu futuro só depende de vocês. Aguardamos a sua decisão.

Seu disco voa até o fundo da tela numa luz ofuscante e as palavras *The End* de lá voltam, muito brilhantes também. Durante os *Sixties* e os *Seventies*, famintos de antecipação, a responsabilidade, quando não claramente atribuída aos soviéticos nos filmes realistas ou nos seus avatares da SF, continua na maior parte das vezes a ser diluída, desviada, dita em *off* no momento do genérico, lançada em vagas menções, no estilo “a loucura dos homens”.

Nos anos 1980, em contrapartida, a responsabilidade recai sobre o comportamento do americano médio no momento onde, sucedendo-se às catástrofes de antecipação, o local da explosão da bomba muda no roteiro: nem jogada nas brumas do passado, nem nas trevas do futuro, o drama ocorre no meio. Em *O dia seguinte* (*The day after*, 1983) de Nicholas Meyer, os sobreviventes captam um discurso do presidente dos Estados Unidos dirigindo-se à nação. Depois de *God bless you* final, eles se questionam: “Quem atirou primeiro? Ele teria dito isso se fossem os outros”. Os filmes opõem o mundo de antes – onde se menospreza a tranqüilidade do homem, as pequenas obrigações diárias da família e as de suas redes de costumes – com o mundo de depois, onde as pessoas estão desaparecidas, as crianças carbonizadas ou do-

⁵ Estava-se em plena guerra da Coreia, sob a ameaça do uso da bomba atômica.

entes, os carros amontoados em engarrafamentos gigantes e sem os seus ocupantes (vítimas da desintegração), os rádios mudos e as televisões cegas. Esta situação denuncia tacitamente o comportamento das pessoas no mundo de antes, isto é, no tempo do espectador: é uma maneira de lhe repassar a responsabilidade. As causas não estando bem definidas, as suspeitas são permitidas, a responsabilidade se esfarela, se dissolve em todos os americanos. Reclamavam contra os códigos do cotidiano, e eis que eles se vingam desaparecendo irremediavelmente. Uma guerra sob a forma de punição. *Testamento* faz esta recriminação tácita: vocês eram felizes e não sabiam, em conseqüência de que dois dos filhos da família Weatherley morrem irradiados, enquanto a mãe e o seu filho sobrevivente assistem impotentes ao desaparecimento progressivo de seus vizinhos. Em *Jogos de guerra* (*War games*, NichoIas Meyer), no mesmo ano de 1983, as habilidades de um adolescente com a informática levam o mundo à beira da deflagração de uma guerra: os pais não são responsáveis, por terem negligenciado os seus deveres de presença e ternura, deixando o seu filho brincar sem limites com um computador?

A EXPIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Pode-se estabelecer, filme por filme, a geografia dos lugares prediletos deste drama maior. O costume é de tomar o país da realização e da produção como cenário: *The war game* (1966), Peter Watkins, encomendada pela BBC para o 20º aniversário de Hiroshima-Nagasaki, nunca transmitido, censurado pelo seu pessimismo, ocorre em Londres. Em *Stalker* (1979), de A. Tarkovski, a zona proibida encontra-se num lugar indeterminado do campo russo. *Malevil* (1980), de Ch. de Chalonge, ou *O último combate* (*Le dernier combat*, 1982), de Luc Besson, se desenrolam, um na Dordogne, França, o outro em Paris e seus arredores. *La jetée* (1962) de Chris Marker ocorre em Paris, etc. Mas, como a grande maioria deste corpus é oriunda dos dois países que, em 1945, estiveram implicados com o átomo, as paisagens do Japão e dos Estados Unidos estão muito presentes, ainda mais que algumas co-produções européias adotam os Estados Unidos como cenário.

Não é de se surpreender que o Japão, única vítima em 1945, situe seus cenários no próprio território: a história e os sobreviventes do átomo unem o solo japonês à catástrofe nuclear. Os filmes japoneses não obtiveram uma devida repercussão: por um lado a presença massiva de alguns filmes de fantasia série B só são vistos fora do Japão por alguns aficionados, e por outro,

existe uma real deficiência numérica – e as vezes artística – dos filmes com tendência realista sobre 1945.

Os Estados Unidos levam a melhor parte. Sua enorme produção deste tipo de filmes traduz um fascínio e resolvia dois problemas: por um lado, como todo mundo, era preciso contar um futuro sombrio, principalmente porque, liderança do mundo ocidental, possuidores dos maiores estoques atômicos, os americanos eram o inimigo nº1 do bloco do Leste, e por este fato, um alvo prioritário. De outra parte, sua responsabilidade de grande país nuclear duplicava-se em função do delicado passado que lhes era próprio: com o Japão, eles eram os únicos a terem realmente “provado” o átomo, mas do outro lado da barreira, com a explicação sumária que foi dada por Truman desde o dia 6 de agosto de 1945. Voltemos um instante ao seu discurso para a nação, discurso fundador do mito da boa e sábia América, e sobre suas últimas palavras: “É uma *terrível responsabilidade* (o itálico é meu) que nos é incumbida. Agradecemos a Deus que ela esteja em nossas mãos e não nas dos nossos inimigos, e suplicamos para que Ele nos guie na sua utilização segundo os Seus caminhos e os Seus desígnios”. O cinqüentenário de Hiroshima e Nagasaki, em 1995, mostrou o quanto os Estados Unidos, inventores e únicos utilizadores das bombas nucleares em situação de guerra, continuavam sentindo certo mal estar na sua relação com o nuclear – enquanto arma.⁶

A elaboração de um grande conjunto fílmico foi necessária, mais que em qualquer outro lugar, num país viciado em boa consciência. Os filmes são a forma imagética e invertida do problema da responsabilidade recusada: o lançamento da culpa sobre os indivíduos ou sobre entidades vagas, como a loucura humana, livra parcialmente, no imaginário, as autoridades de suas responsabilidades. É notável que a imagem que temos do mundo após uma guerra nuclear total venha, em quase 75% dos casos, dos lugares por onde, pelo viés do cinema, já passeamos cem vezes, duzentas vezes: sobre o solo devastado dos Estados Unidos, desertificado, destruído, vitrificado, povoado de humanos transtornados, de monstros, de mutantes: durante quase cinquenta anos, Hollywood bombardeou sem descanso os cinquenta Estados - o Kansas, o Arizona, o Alaska, Los Angeles, Nova York, etc. Hollywood, e sua produção muito bem distribuída no mundo, transformaram os Estados Uni-

⁶ Sobre a comemoração de Hiroshima e Nagasaki e os problemas que a mesma suscitou nos Estados Unidos, uma abundante polêmica e ajustes históricos se desenvolveram com o passar dos dois anos que a precederam, nas imprensas francesa e americana. Cf. em 1995, as edições especiais dos semanais (*Le Nouvel Observateur*, *L'express*, *LePoint*, *L'événement du Jeudi*), *Le Monde* diário e *Le Monde diplomatique*.

dos em vítima expiatória da política dos blocos, sem suprimir uma outra mitologia, a da Boa América - aquela que ajuda o mundo, aquela que não fica balançando o átomo acima das cabeças dos outros, aquela que está a serviço de Deus - que se torna vítima nos filmes. Neste ardor em se autodestruir na imaginação, pode-se ler, ao mesmo tempo, uma propaganda anti-soviética e uma negação de culpabilidade, uma expiação inconsciente e sem custo da “terrível responsabilidade” pelo mês de agosto de 1945.

A produção dos filmes de ficção ficou praticamente parada depois de 1989, com a queda do muro de Berlin e a interrupção da política dos blocos. O que deixou o terreno livre para um discurso feito com seriedade.

MOSTRAR A HISTÓRIA: DAS CONVENÇÕES ÀS DISCORDÂNCIAS

O discurso sério, o “mundo comentado” pelas revistas de atualidades e pela televisão, encarrega-se das informações e transpõe as questões postas pelos testes para o nuclear civil: o perigo das centrais e Chernobyl substituíram pouco a pouco Hiroshima na percepção do perigo nuclear. Em segundo lugar, esse discurso organizou, com o passar do tempo, as comemorações dos fatos históricos que passaram por uma grande inflação e certa inflexão no momento de seu cinqüentenário.

ANIVERSÁRIOS CONSTRANGEDORES

No jogo da construção da memória social, as peças ligadas ao tempo são de dimensões diferenciadas: antes dos cinquenta anos, as comemorações não têm um nome próprio, apenas um número, material vivo e maleável; só se cria uma palavra para a coisa a partir do cinqüentenário para chegar em seguida ao centenário. Naquele, em relação aos aniversários precedentes, começa-se a construir algo sólido, com lembranças para fixá-los; faz-se uma comemoração para, “lembrar-se juntos”, marco temporal com tonalidade pública, diretamente política. O cinqüentenário é a oportunidade de filmar alguns sobreviventes, algumas testemunhas; de retificar com eles alguns mal-entendidos; de pôr à luz alguns não-ditos ou de deixá-los à sombra. A lembrança do ocorrido, a depender do constrangimento e/ou da alegria que o envolveu e do tempo que dele nos separa, será mais ou menos retrabalhada. Pode-se assim modelar os arquivos e os testemunhos num bloco aceitável para as gerações futuras, nos quais apenas bastará passar uma

escovinha na ocasião do centenário, quando o acontecimento mergulhará no passado de uma humanidade renovada em relação à data celebrada. Hiroshima, Nagasaki, Bikini, Chernobyl: quatro lugares nuclearizados, quatro espaços ao mesmo tempo reais e emblemáticos, quatro espinhos na memória, de importância todavia diferente. Para o narcisismo das comunidades envolvidas (Japão, Aliados, Soviéticos, países do Pacífico) e a humanidade inteira, o balanço é zero.

O que se devia então comemorar, quais reputações estavam em jogo, em 1995 e 1996? No domínio científico, utilizado como justificação em 1945, podia-se decentemente celebrar os aniversários de três “sucessos” mortíferos (Hiroshima, Nagasaki e Bikini) e de um monumental erro (Chernobyl)? Nos planos moral, humano e material, podiam-se celebrar estes desastres inaceitáveis? Os mortos, os sobreviventes (76% destruídos ou exilados) e a ameaça que se tornou permanente são celebráveis?

Utilizar-se-á aqui, para abordar o discurso sobre o real e a construção da lembrança, a amostra fornecida pelos canais franceses durante os dois anos de comemorações do nuclear: em 1995, o cinqüentenário de Hiroshima-Nagasaki, e em 1996, aquele do teste de Bikini, precedido, no mesmo ano de 1996, do décimo aniversário de Chernobyl. Comparados ao sismo maior de Hiroshima e Nagasaki, os testes nucleares, as suas conseqüências sobre as populações, os acidentes de centrais ou de usina são como pequenas réplicas. Esta hierarquia se fez sentir no tratamento televisual de suas celebrações, os cinqüentenários oferecendo maior solenidade. Mas o amálgama de Hiroshima, Nagasaki e dos testes feito pelos canais franceses constituiu em 1995, frente ao nuclear civil de Chernobyl em 1996, um pacote único de nuclear militar que vamos examinar através da sua colocação em imagens.

OS CINQUÊNTENÁRIOS DE HIROSHIMA, NAGASAKI E BIKINI

As precedentes comemorações de Hiroshima-Nagasaki (PUISEUX, 1986, 1997, 1998, 1999) na França só tinham levado ao conhecimento dos espectadores a versão oficial americana: as bombas, necessárias, teriam “impedido” milhares de mortes. Qualquer outro ponto de vista era tabu. Do ponto de vista do restabelecimento dos dados, a obra comemorativa do cinqüentenário na televisão foi parcialmente útil. Vários debates mostraram que se a versão trumaniana ainda se sustentava muito bem para alguns historiadores e debatedores, essa também estava sofrendo uma derrocada decor-

rente das posições críticas mais recentemente postas à luz por historiadores americanos: assim, *La marche du siècle* foi submersa pela versão oficial sustentada pelo historiador André Kaspi. Porém, a maioria dos outros debates ou documentários fizeram corretamente o uso das várias versões, indicando a sua aparição na medida em que as pesquisas e os arquivos se abriam: citemos *Die bomb tickt noch*, elemento da noitada *Thema d'Arte*; as reportagens de *Agapè* apresentando os trabalhos do historiador americano Robert Paxton; as numerosas testemunhas de ambos os lados; do excelente *Hiroshima* de J. Bennett.

Os documentários efetivamente expuseram à luz do dia o duplo consenso do vencedor americano e do vencido japonês para impor e/ou se satisfazer com uma censura e o silêncio que deixavam dormir a questão das responsabilidades. Esta censura férrea, inscrita no corpo e na mentalidade das próprias vítimas pelo jogo das interdições, deu uma curiosa tonalidade aos depoimentos dos *hibakushas*: cada um permanece polido, discreto, e as palavras postas nas horríveis imagens dos prejuízos humanos causados pelas bombas serviam de tapume à violência destas duas demonstrações de forças americanas. Sem diminuir a brutalidade da guerra do lado japonês, o racismo antiasiático dos Americanos apareceu, por exemplo, em *De Hiroshima à Washington* de T. Larish, com os seus documentários sobre os campos de reagrupamento dos Japoneses nos Estados Unidos e os depoimentos daqueles que ali viveram.

Mas o silêncio não deixou de pairar sobre tudo: se a rivalidade americano-soviética em 1945 foi mostrada (imagens dos preparativos de desembarque do Exército Vermelho antes do 8 de agosto de 1945), nenhum documento fez menção à rivalidade americano-nipônica em torno do Pacífico antes dos anos trinta, tão bem analisada por Karl Jaspers, que situa, com razão penso eu, este ponto cego dos 6 e 9 de agosto como o episódio monstruoso da rivalidade colonial entre os Estados Unidos e o mundo asiático. A estrutura das obras que punham Hiroshima como o ponto final da Segunda Guerra Mundial presta-se, no entanto, a isso. Ignorância, esquecimento?

CAMPO/CONTRACAMPO: DEBATES CONGELADOS PARA IDÉIAS FIXAS

Encontra-se, *grosso modo*, dois tipos de obras. Uma são debates filmados, eventualmente ilustrados por algumas reportagens que lançam ou relançam a discussão entre os participantes. Esses programas, filmados frequentemente

em monótono campo/contracampo, têm efeito facilmente soporífico, como o árido debate entre Claude Cheysson (a favor dos testes) e Egon Bahr (contra os testes) a propósito da retomada dos testes franceses na Polinésia, que não fez avançar o problema em uma polegada sequer, ao contrário dos filmes com montagem crítica apresentados em 1996, dos quais falarei abaixo. A propósito de Hiroshima e Nagasaki, um peculiar elemento anestesiante foi acrescentado (*Marche du siècle, Agapè*): os participantes, talvez tocados pela condição estranha do acontecimento que eles foram encarregados de tornar compreensível, e pelo respeito devido aos sobreviventes convidados, adotaram um tom cauteloso e brando, que paralisa o programa. O mundo das testemunhas atuais é, na maioria das vezes, filmado em plano fixo, cada protagonista num ínfimo três por quatro, da cintura para cima; e esta fixidez da câmera reforça a impressão de que o acontecimento, suas vítimas e os especialistas foram postos num museu, e mesmo num quarto de despejo.

O USO DOS ARQUIVOS: DA ILUSTRAÇÃO REPETITIVA À BUSCA DA DISCORDÂNCIA

As obras que são normalmente chamadas de filme de montagem podem petrificar os acontecimentos tanto quanto os debates mal animados e congelados. Os documentos que os compõem ou saem dos arquivos, ou são feitos para a ocasião e essas duas famílias de imagens são montadas segundo a técnica do folheado: uma camada de há cinqüenta anos, uma camada atual contendo testemunhos e um molho para dar consistência ao todo sob a forma de um comentário diretivo com ou sem música adicional: as imagens não passam de uma ilustração. O classicismo desta estrutura pode levar aos discursos dos mais convencionais. Ela foi empregada, para o nuclear histórico (Hiroshima-Nagasaki), com uma regularidade fatigante; o pequeno estoque de arquivos liberados e utilizados transforma rapidamente as imagens em planos-clichês, em relação aos quais qualquer um sabe que esvaziam o sentido daquelas e evitam as questões: cidades arrasadas, corpos carbonizados ou transformados em uma só chaga, rostos patéticos das vítimas da bomba, contra senhores bem barbeados das conferências internacionais que são o mundo de 1945, dois mundos estranhos um ao outro. Os comentários repletos de datas, de fatos, de números, às vezes contraditórios, citados sem as suas fontes, tomam o espectador pela mão e o impedem de ouvir e de ver os documentários.

O tom modesto e ponderado dos *hibakushas*, mantido por anos de censura e de educação japonesa, é o puro testemunho do peso da cultura na censura. De vez em quando, imagens horríveis – chagas e queimaduras sanguinolentas, rostos aterrorizados nas ruínas – conseguem atravessar a tela, apagar a ladainha das estatísticas, e tornar terrível a meiguice dos *hibakushas*.

Para sair da versão leniente de Hiroshima, em sua montagem as imagens deveriam dialogar entre si. Béatrice Limare, Serge Viallet e Jeremy Bennett, por exemplo, souberam animar e variar espaços e testemunhos, mesclar fotografias e filmes, mexer na câmera, alternar exteriores e interiores, sincopar a alternância dos planos passados e os atuais, utilizar os sons reais da filmagem. Um verdadeiro trabalho de montagem pode mudar tudo: em 1973, em *La bombe ou la vie*, que trata do início da guerra fria (1947-1953), Henri de Turenne utilizara seus numerosíssimos documentos, em uma montagem bem trabalhada e com um ritmo rapidíssimo, que quase lembra o ritmo das comédias americanas, mantendo o espectador em permanente estado de alerta. Em 1995, o filme *Half Life, les cobayes de l'ère nucléaire*, filmado dez anos antes para o quadragésimo aniversário de Hiroshima pelo australiano Dennis O'Rourke, sobre os testes americanos no Pacífico, revelou os dramas humanos dos Polinésios desenraizados, contaminados, objetos de testes médicos, em nome da ciência e da dissuasão. Um movimento de câmera pode contar uma vida: em 1996, em *Radio-Bikin*, depois das tomadas clássicas do marinheiro-testemunha filmado em três por quatro, um *zoom* posterior fala mais alto que qualquer estatística ao revelar sua mão monstruosa posta sobre uma perna monstruosa, efeito de um câncer proliferante. Sem estas exceções, a violência de Hiroshima-Nagasaki, no momento e depois, correria o risco de entrar levemente anestesiada na memória através da porta do cinquentenário.

Os dois documentários difundidos na ocasião sobre os testes em Bikini, *Radio-Bikini*, (R. Stone) e *Les apprentis sorciers* (R. Gazut e B. Rossigneux), instauram, pela confrontação das imagens, o distanciamento existente entre as imagens (materiais e mentais) do acontecimento e o relato daqueles que o contam diante de uma câmera, com os seus gestos presentes, os seus pontos de vista atuais. Os dois filmes são abertamente críticos, condenam a leviandade dos exércitos americano e francês no nível da segurança de suas próprias tropas; eles usam cada um o estoque de imagens ou de reportagens radiofônicas laudatórias realizadas por estes mesmos exércitos no mesmo momento dos testes (1946 para Bikini, 1961 para Im Amguel no Saara). Os realizadores fizeram recortes neste estoque de imagens tomadas naquele momento para

fins de demonstração triunfante, e montaram trechos em paralelo com entrevistas atuais dos sobreviventes, dentre os quais, alguns estão com leucemia ou câncer, outros exilados – no caso dos nativos de Bikini –: os destroços desta primeira montagem heróica, combinados com uma segunda série de imagens acompanhadas de um discurso de derrisão – no caso francês – ou de condenação sem derrisão – no caso americano –, engendram uma discordância entre o discurso de 1995 e a imagem dos anos 1945-1950. Assiste-se à utilização enganosa de uma montagem por outra, uma captura das imagens antigas pelas novas, como em geografia a captura de um rio por outro.

ESQUECIMENTOS E SILÊNCIOS

As redes de televisão inseriram em suas programações alguns filmes de ficção de cunho realista (*Chuva Negra (Black Rain)*; *Hiroshima, meu amor (Hiroshima Mon Amour)*). Essas apostaram audaciosamente na inviabilidade da ficção científica ou na antecipação da grande produção pós-nuclear, descartando, para a construção da compreensão do fenômeno, as centenas de obras que punham e repunham esta inquietação relativa à ciência e a sua falta de limites, sob formas fantasmáticas que fazem do nuclear a figura sagrada de nosso tempo. A comemoração poderia ter sido a ocasião de pensá-lo enquanto tal, em vez de enfocar Hiroshima unicamente por sua dimensão histórica. A dimensão irracional não entrou pela porta da frente do cinquentenário. Essa, apesar de dar asas à nossa imaginação, não é reconhecida como memorável.

E o que dizer da total omissão em relação a Hiroshima e Nagasaki? Que dizer do silêncio das grandes redes privadas TF1 e Canal +, à exceção dos parques informes dos telejornais, senão que as lembranças difíceis dão pouco audiência. O que dizer da ausência da arma nuclear na exposição do centenário da Radioatividade, apresentada no *Museum d'Histoire Naturelle* de Paris em 1996-1997? Nas salas do museu, seguia-se a apresentação cronológica do laboratório de Pierre e Marie Curie, desde os trabalhos de Bohr ou os de Fermi antes da Segunda Guerra, e depois se saltava diretamente, sem hesitação, os anos 1941-1945, para entrar na era das aplicações civis do nuclear (médicas, elétricas, re-tratamento do plutônio na usina de La Hague): nenhuma vitrine, nenhuma maquete, os físicos tão ativos e citados até 1939 parecem ter cochilado, nada sobre o Projeto Manhattan, sobre as duas cidades arrasadas e sobre os testes militares. E, todavia, era uma exposição das mais oficiais, feita sob a égide do presidente da República, de todas as mais altas

instituições científicas francesas e da *Electricité de France*. O não dito, o sigilo, a repressão e a denegação persistem como características da nossa relação com o átomo. O branco não saiu de moda.

UM ANIVERSÁRIO PODE OCULTAR OUTRO

De modo geral, a composição das programações televisivas noturnas francesas de 1995/1996 sobre o nuclear da esfera militar testemunha o embaraço e a dissonância, com uma tendência a ocultar o aniversário de Hiroshima com um outro, ou seja, o da Segunda Guerra Mundial. A evocação, em agosto de 1995, dos ensaios militares no contexto político da retomada dos testes franceses no Pacífico também embotou a visão de Hiroshima e Nagasaki, como se fosse um presente de aniversário, que alguns especialistas tentaram justificar, o que, retrospectivamente e em filigrana, justificava o bombardeio das duas cidades. O nascimento da era nuclear foi a ocasião para as redes públicas de televisão francesa esboçarem a perspectiva de toda a era, porém, o fizeram em pedaços soltos e desconexos, sem a substituir por um grande movimento. Combinados sem explicitação Hiroshima/Segunda Guerra Mundial e Hiroshima/Bikini, obteve-se uma temporalidade sincopada, linhas segmentadas. Ora, Hiroshima não é somente o prolongamento final dos terrores da Segunda Guerra, ou o soar do gongo dos medos da era atual. Não se pode reduzi-la a uma silhueta “museologizada”, agonizante, moribunda, em vez de ser captada viva nas contradições da própria história: os fatos, as razões boas e ruins e os imaginários que fizeram dela uma imagem da complexidade humana.

HAPPY BIRTHDAY, CHERNOBYL

O acidente da central de Chernobyl sobreveio, todos lembram, no dia 26 de abril 1986. Na construção do ocorrido e de sua lembrança pela mídia, o branco foi mais uma vez amplamente empregado. O anúncio dos fatos foi feito timidamente, uma série de acasos tendo revelado a experiência feita desajeitadamente por dois militares, eles próprios vítimas do acidente, e depois as duas explosões sucessivas, o incêndio que se seguiu, as primeiras reações e as primeiras medidas. Com muita dificuldade, foi dado a conhecer o acidente no planeta, amarrado pelo hábito do sigilo, das censuras, das falsas notícias difundidas pelos dois lados de um mundo ainda fortemente dividido

em dois blocos; outras catástrofes nucleares foram totalmente apagadas no passado. Nos Estados Unidos, o Pentágono teria notadamente mantido sigilo para não trair os seus satélites espões. Quanto à URSS, lugar do drama, essa vivia mergulhada nos célebres não-ditos da agência Tass e nos interesses políticos de Gorbatchev. (STRAZZULA e etc., 1991) Foram necessárias as observações dos países escandinavos para se dar com a língua nos dentes. As imagens do principal acidente, muito raras e terríveis de inconsciência e de cinismo da parte das autoridades soviéticas, são de alguns dias posteriores ao 26 de abril de 1986 e reutilizadas nos diversos filmes de comemoração. Dez anos depois, as duas questões – o número de mortos e a extensão da nuvem radioativa – não foram resolvidas: os organismos independentes, geralmente ecologistas, e as instituições oficiais, sobretudo na França,⁷ adiantam números que não têm nenhuma relação entre si e os meios de verificação continuam fora do alcance do público, entregue apenas às afirmações dos especialistas dos dois lados.

NOVA TENDÊNCIA: OS INDIVÍDUOS NO LUGAR DOS ESPECIALISTAS

Os programas da televisão francesa não contribuíram para corrigir a nebulosidade. Em contrapartida, elas mostram uma evolução na escolha dos documentos, menos engomados para um décimo aniversário do que para os cinqüentenários. Para os dez anos do acidente da central, deu-se o devido cuidado aos documentos sociais, aos pontos de vista particulares dos indivíduos envolvidos nas tormentas nucleares. Esta escolha introduziu um novo elemento nas imagens, uma espécie de mixagem entre o documentário e a ficção, visto que o documento social, que faz coexistir várias entrevistas de pessoas carregadas de sua própria história, divide com a ficção a preocupação de mostrar histórias de vida e de construir um cenário para expô-las.

Esta foi a opção adotada pelo canal *Planète*, transmitindo o documentário da TV suíça francesa, *Tchernobyl, ma centrale bien-aimée*, a obra mostra as “recaídas” de Chernobyl no plano da vida das pessoas da cidade nova de Slavoutitch

⁷ A *Revue general du Nucléaire*, janeiro de 1995, revista cujos parceiros editoriais são o *Centre d'études Atomiques* (CEA), *Franmatome* e *Électricité de France*, recenseiam os acidentes devidos ao plutônio; o numero de maio - junho 1996 faz um balanço das conseqüências de Chernobyl usando baixas estimativas.

ou de Kiev, e o pensamento claramente esquizofrênico no qual devem viver as pessoas exiladas no exterior da zona proibida – uma circunferência de 30 km de raio em volta da central, inclusive adentrando-se um pouco na vizinha Belarus –, em particular aquelas que continuam a penetrar todos os dias nela para ir trabalhar na central. “Central bem amada” já que ela fornece trabalho e numerosas vantagens distribuídas para compensar os reais perigos para a saúde, ela concede largos benefícios à igreja ortodoxa local, subvenciona os bailes da Casa da cultura de Slavoutitch. Fragilidade da denegação que se apaga no cemitério onde estão enterrados tantos jovens, diante das crianças doentes nos sanatórios, na resignação de pais de uma criança anormal ou de uma garotinha leucêmica. E ao mesmo tempo, a força desta denegação: Vera, residente de Slavoutitch, gravemente irradiada, mas de aparência saudável, minimiza alegremente os efeitos nocivos sobre ela e suas crianças; aos seus olhos, a central é uma criança bem amada porque está doente, sendo necessário protegê-la contra os tecnocratas do Ocidente que a querem destruir. Apaixonante pela qualidade das pessoas entrevistadas e pelo tempo dedicado à pesquisa de campo, esse documentário suíço conservou uma construção clássica: um comentário informativo, bem feito, une as entrevistas, apresenta as condições, os fatos, os projetos, os erros que pontuaram a vida da central, modificando a da população que habita a quilômetros ao seu redor. Ao lado dos discursos oficiais do pope e do diretor da Central, as mulheres e suas famílias trazem elementos pessoais, positivos ou negativos, como o apelo de Vera; “Ouçam-me, dirijo-me ao mundo inteiro, não toquem na nossa cara central. Deixem-na funcionar, ela não fará mais nenhum mal (...) Sobretudo, não toquem nela, que ela viva e nós viveremos”. A afetividade, a sensibilidade, o vivido cotidiano, o sonho também, fazem o charme de tais documentários: eles dirigem para o espectador o calor da humanidade, sua capacidade de adaptação, de auto-enganar-se se necessário for, para sobreviver num mundo organizado acima de suas cabeças.

É claro que ao lado deste documentário raro, houve numerosos *talk-shows* com os seus especialistas, reportagens sobre centrais em precário estado de conservação nos países do Leste. Documentários clássicos com as montagens habituais descritas mais acima, misto de entrevistas de pessoas isoladas e imagens de arquivo ou da atualidade, abafadas sob a narração em *off*. A apresentação didática, de fraca eficácia, continua a pesar sobre os documentários. Por exemplo, o programa *Le pari nucléaire* na noite temática *Thema d’Arte* de abril de 1996, apresentava cada especialista, filmado num cenário de imagens

em movimento como se um caleidoscópio sacudisse lentamente as tomadas em tons azulados de centrais e das tubulações. Os discursos pró e anti-nuclear do debate, que não propiciava nenhum intercâmbio, na medida em que se tratava de entrevistas isoladas e coladas, estavam pouco aptos em fornecer informações passíveis de verificação – tratava-se de afirmações. Um outro elemento da programação noturna de *Arte*, *Danger de mort à Biblis* uma antecipação verossímil tratada com um realismo um pouco frio, tinha por tema um acidente na central de Biblis perto de Frankfurt e ilustrava suas eventuais conseqüências, o alerta, a desordem controlada que se seguia. Três meses depois, jornalistas vestidos com roupas impermeáveis voltavam para fotografar a zona evacuada. O documentário fictício queria parecer verdadeiro, e alternava tomadas de evacuação simulada da população com as opiniões dos especialistas, e eles também falavam da catástrofe como se ela tivesse ocorrido, também isolados, sem contraditor, numa sala de conferência sem nenhum ouvinte.

A televisão, no 10º aniversário de Chernobyl, parece ter utilizado duas vias. A primeira, sem dúvida por rotina, e seguramente pelo custo mínimo, é aquela dos programas clássicos, com fórmulas desgastadas e que desviam o problema deste mundo cindido, reproduzindo-o inconscientemente nos estúdios de gravação e em fatias visuais: aí, privada de um modo de comunicação suficiente para fazer entender coisas complexas, jogando do único modo que conhece, o da disputa e o da velocidade, a TV afunda os temas que ela aborda e só pode deixar o espectador na ignorância, embrutecido de *rems*, de *sieverts*, de *rads* (unidades de radiação), de homem/*rems* etc. Com o documentário social, que exige uma tomada de posição e muito mais tempo de elaboração, a televisão usou a sua outra arma, a emoção direta, ela deu um passo à frente se tornando menos didática, deixando cair as oposições reificadas em proveito, preferencialmente, de fragmentos perdidos da vida de indivíduos, tomados nas suas inquietações e que falam delas.

O OÁSIS

Avancemos em direção à conclusão, fazendo uma parada no *O oásis* (*L'oásis*, Júri de Chaschtschewatskij, 1996, 64'), surpreendente enquête filmada durante vários anos na zona proibida do lado bielo-russo, documento onde se fundem o espírito e as imagens do documentário e da ficção. Conhece-se a importância do começo dos programas noturnos, seu impacto, sua capacida-

de de despertar a atenção. *Arte* demonstrou este conhecimento iniciando a sua noite *Thema* com o *O oásis*. O documentário evita a filmagem da central: esta se encontra na Ucrânia, e os deslocamentos entre os dois países e no interior de cada um são estritamente vigiados. Desta, tem-se as raras imagens de arquivos dos “liquidadores” em ação, soldados requisitados depois do incêndio, num sítio perfeitamente mortal, sem equipamento. Na zona proibida do lado bielo-russo, munidos das autorizações necessárias, o realizador e o seu técnico de som encontram camponeses da região que se recusaram a ser evacuados ou que regressaram às escondidas, e alguns excluídos, vagabundos ou refugiados vindos de outras repúblicas outrora soviéticas, à mercê da instabilidade. “É difícil dizer quem é o responsável. Certamente, ninguém!” comenta uma senhora. “As radiações, aqui ninguém viu! A gente vive aqui, e ponto final. Eles falam que não se devem comer as frutas e os cogumelos? Mas a gente colhe e come”: afirma uma senhora idosa, dona Iadrenkova. Outra camponesa, diante da constatação: “por aqui é muito radioativo”, responde: “Que estúpido. Temos quatro filhos vivendo aqui. Eles passaram por exames, tem até gente que veio de carro, e eles não acharam nada. Nenhuma doença!” O pai de uma família armênia refugiada na zona depois de ter fugido do terremoto de 1986 e dos conflitos do Alto Karabakh afirma: “As radiações, não se pode vê-las, e a guerra está constantemente debaixo de nossos olhos, e, todavia, as radiações são algo terrível”. A mãe acrescenta: “E, no entanto, a gente vive, as crianças também, eles não têm medo dela, e nós também não temos medo”, antes de desenvolver um longo discurso sobre as realidades insustentáveis da guerra atual: “Uma guerra de verdade como em 1941. A gente viu isto nos filmes, agora a gente vê de verdade.” As imagens fazem passar as estações, alternam os aspectos risonhos e campestres das pradarias e das fazendas tradicionais, as estradas ladeadas de bétulas, os rios e o céu, alternam também com as imagens de arquivos que mostram rebanhos doentes e crianças no hospital, no fundo sonoro criado por cantos religiosos russos ou registros dos medidores de radiação. O uso da grande angular cria distorções, estica as fachadas das capelas, deixam magníficos os campos cobertos de margaridas, colhe fotos de carneiros mortos. O especialista – pois existe algum neste mundo desorganizado – é o técnico do observatório agrícola da zona: ele diz que as plantas estão crescendo bem; diz também o quanto a zona, em seu terreno demasiado grande para o seu punhado de habitantes, é um espaço de liberdade e de repouso em relação ao mundo que o encerra: “Vou passar dias inteiros na zona [...] isso me acalma e eu me sinto um ser humano,

ninguém vem me pedir contas, ninguém vem me atormentar e eu volto descansado [...]”. Como em *Stalker*, a zona proibida contém a liberdade. Pois o título *O oásis* não é uma antífrase, a zona é um mundo devolvido ao homem por causa do (graças ao? apesar do?) poderio de destruição da energia nuclear. Libertada da ciência graças à ciência?

Estaremos assistindo a uma nova abordagem do nuclear? Começando com *O oásis*, o canal *Arte* fez mais do que evitar a dicotomia habitual dos “prós” e dos “anti”-nucleares: a obra parece ter disto participado invertendo as posições, a zona se torna boa e o exterior perigoso, mas ela introduziu outras vozes no discurso bloqueado. Ela fez ouvir a voz de vítimas que se recusam a sê-lo, o orgulho de enfrentar o invisível, o desprezo dos discursos “já prontos” das polícias e dos políticos. *O oásis* entrega testemunhos disparatados e percursos diferentes, constrói um monumento barroco em honra a pessoas que se encontram envolvidas em acontecimentos demasiado grandes para elas e que se adaptaram seja negando-os, seja aceitando-os, seja colocando-os em derrisão. Por fim, introduz no discurso documentário um elemento que pertencia até então somente aos filmes de ficção, a saber: o sonho de possibilidade de um renascimento ligado ao nuclear. O espaço irradiado é apresentado como uma respiração, um espaço de liberdade e de purificação no mundo de coações que o circunda e o fez nascer. O vagabundo Volovia, no *O oásis* afirma: “É a vitória sobre si mesmo, a gente sobreviveu, a gente se defendeu, a gente se justificou. Aliás, estou convencido de ser um sobrevivente”. Reencontra-se aqui o mito do último sobrevivente familiar ao cinema. No meio do mundo de coações que a circunda e a faz nascer, a zona permanece sob a ameaça, é verdade, dos dosímetros, mas aqui, ela tem a fama de oferecer aos homens a ocasião de resistir às instituições religiosas, políticas e econômicas que lá fora só engendram polícia desconfiada, igrejas sequiosas, guerras e destruições.

“E, NO ENTANTO, VIVE-SE”⁸: AS IMAGENS DE UM MUNDO ESQUIZOFRÊNICO

Com os ingredientes dados pelo discurso de Truman – investimentos enormes, poderio da ciência, recorrência ao sagrado e mentiras políticas – e

⁸ Comentário do pai de família armênia de *O oásis*.

sem nunca esquecer as diversas técnicas de omissão, as imagens construíram a história do nuclear, fantasmática ou não, menos com o acontecimento histórico de que com as suas seqüelas: inquietude, temporalidade transtornada, geopolítica estática ou fora do eixo. Formando conjuntos ideológicos coerentes, com as suas contradições, as suas denegações e os seus silêncios, as imagens tornam integrável a desintegração, aceitável o inaceitável. Vestimentas brilhantes do cinema de ficção nas suas versões realistas ou de FC, guarda-pó pseudo-histórico dos documentos clássicos ou novo tecido misto de enquetes de indivíduos, o nuclear amplia o seu guarda-roupa.

Também é tempo de fazer o reencontro dos dois conjuntos de imagens – ficção de cinema e televisão – que eu tinha artificialmente separado para a análise e dos quais *O Oásis*, a sua maneira, faz a síntese. Se a construção e a direção os diferenciam, a visão que eles oferecem do mundo nuclearizado, tanto um quanto outro, com as suas variantes, é a mesma. O átomo engendra um mundo sob vigilância onde as questões permanecem insolúveis, no seu tratamento fantástico ou sério, e as suas imagens trabalharam, modelaram o pensamento comum do espaço e do tempo humano.

Uma habitual concepção do tempo, que integra o risco maior para a espécie e o planeta foi pouco a pouco sendo criada; aprendemos insensivelmente a colocar a história do mundo e da ciência em uma outra temporalidade, a admitir o jogo com o arsenal de guerra com equipamento civil e as utilizações médicas; a pensar que a dissuasão é boa mesmo sendo uma ameaça permanente.

Da mesma forma no espaço, onde se aceitam as zonas proibidas, secretas, perigosas e mortais, com controles, polícias, fronteiras e especialistas. Os documentários, as reportagens, as grandes ficções de antecipação apresentaram dois mundos, não combináveis e justapostos, o antes e o depois, o Leste e o Oeste, indivíduos eruditos e indivíduos comuns. O nuclear é oferecido ao pensamento como uma fratura entre dois mundos, uma zona opaca onde nem o risco nem o perigo podem ser confrontados com dados compreensíveis. O espectador olha o debate nuclear se desenvolver como um conto de fadas ou como uma querela teológica, que a sua ignorância técnica lhe impede de seguir e compreender e que faz apelo à crença sem o ajudar a compreender o mistério, ou para preservá-lo. Resta o medo, o distanciamento, o branco, a esperança.

A história, as histórias não acabaram. Depois das bombas indianas e paquistanesas em 1998, ouvem-se ainda alguns “será uma vez”: as centrais do

Leste – pois emblematicamente o perigo ainda vem do Leste⁹ – estão de mal a pior, os estoques de mísseis continuam bem guardados nos seus silos, nos velhos submarinos do Mar Branco e nas ameaças de Boris Ieltsin que, em dezembro de 1999, para ter as mãos livres na Chechénia, lembrou com prazer, pela televisão, entre dois drinks, aquele perigo ao mundo ocidental.

Deixarei a última palavra à administração bielo-russa, a propósito de uma das senhoras idosas filmadas no *O oásis*, A senhora Iadrenkova que viveu na zona proibida e lá colheu cogumelos e frutas, antes de morrer na própria zona aos 90 anos no outono 1996. O documentário mostra um ato surrealista emanado do cartório de registros civis, tipo de resumo das denegações e dos brancos que o nuclear estabeleceu nas nossas cabeças. “Atestado: é impossível emitir um certificado de óbito para a cidadã Iadrenkova já que a falecida vivia na zona de exclusão que oficialmente não existe”.

COMEMORAÇÕES NOS CANAIS DE TELEVISÃO FRANCESA EM 1995 E 1996:

Cinqüentenário de Hiroshima e Nagasaki:

- *La Marche du siècle*, de J. M. Cavada;
- *Soirée Thema*, de Peter Wien;
- *Les enfants jouent*, desenho animado japonês sobre o bombardeio de 6 de agosto de 1945;
- *Die Bombe tickt noch*, 1995;
- Debate entre Claude Cheysson, antigo Ministro dos Negócios Estrangeiros, e Egon Bahr, Diretor do Instituto da Paz de Hamburgo, sobre a necessidade da continuidade dos testes nucleares. O debate compreendia duas reportagens, uma sobre as atividades militares atômicas à Mururoa, e outra relato histórico de Mururoa e os protestos internacionais aos olhos da política nuclear da França;
- *Enola Gay, les ailes de la mort*, de Klaus H. Hein, 1995;
- *Ptuite Noire*, Shohei Imamura, 1989, Japão;
- *Hollywood geht nach Hiroshima*, (Filmer Hiroshima), 1984;
- *Hiroshima, les cendres de l'enfer*, Peter Werner, Estados Unidos, 1990;
- *Half Life, les cobayes de l'ère nucléaire*, Dennis O'Rourke, Austrália, 1985;

⁹ *Nimbus*, programa apresentado por Élise Lucet em FR3, sublinhava também a permanência, real e mítica, da ligação do Leste com o perigo.

- *Hiroshima oubliée*, Paris, Editions n° 1, 1995;
- *Agapè*, debate consagrado à Hiroshima, 1995;
- *Hiroshima, l'ombre de 10.000 soleils* em *Le Monde en guerre*, 1995;
- *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais, 1959;
- *Nagasaki*, Serge Viallet, 1995;
- *Hiroshima*, de Jeremy Bennett, 1995;
- *Pour quelques grammes de plutonium*, de Thierry Derouet e Thibaut d'Oiron, 1995;
- *La bombe: l'Atome et le tabou*, de Guy Brousset, 1995.

Décimo aniversário de Chernobyl:

- *Nimbus*, 1996;
- *Les Ecrans du savoir, Cinq sur Cinq*, com Jean-Paul Dufour do Jornal *Le Monde*, 1996;
- *Tchernobyl, les dangers de la fission*, 1996;
- *L'Oasis*, Juri Chaschtschewatskij, 1996;
- *Branchés tout risques*, de Albrecht Heise, 1996;
- *Le Parinucléaire* de Jean-Paul Billaud et Alain Wieder, 1996;
- *Le nucléaire allemand, l'opposition en fusion?*, de Wemer Thies, 1996;
- *Todes Zone*, de Joachim Faulstich e Georg Hafner, 1996;
- *Tchernobyl, ma centrale bien-aimée*, de Beatrice Schaad e Steven Arteels, 1996.

Cinquentenário de Bikini (juillet 1946):

- *Radio-Bikini*, de R. Stone, 1987;
- *Les apprentis sorciers*, de R. Gazut e B. Rossigneux, 1996.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELMAS, Philippe. *Le bel avenir de la guerre*. Paris, Gallimard, 1995.

FAILLÈS, Béatrice. *Hiroshima oubliée*. Paris, Editions n°1, 1995.

JASPERS, Karl. *La bombe atomique et l'avenir de l'homme*. Paris, Buchet Chastel, 1963.

JUNGK, Robert. *Plus clair que mille soleils*. Paris, Arthaud, 1958.

PUISEUX, Hélène. *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*. Paris, Cerf, 7e Art, 1988.

_____. "Fin de partie ou Les commémorations du 40e anniversaire des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki". In: *La Commémoration*. Peeters, Louvain -Paris, 1990, p. 369-379. (Actes du colloque de l'EPHE, Section des sciences religieuses, 1986)

_____. "Mythologie filmique du nucléaire". In: SEGRÉ, Monique (org.). *Mythe, rîfes, sSymboles dans la société contemporaine*. L'Harmattan, Coleção Logiques sociales, 1997, p. 39-65.

_____. "Télé pour mémoire? Anniversaires et commémorations sur le petit écran". In: *Passages*, n° 89, Paris, avril-mai 1998.

_____. "Nucléaire sur canapé". In: *Actes du colloque Science, catastrophe et vie quotidienne*. Passages, Paris, 1999. (colloque de l'Adapes, Paris, 17 marzo 1997)

_____. "To Die or not To Die, Mythologie des survivants d'une guerre nucléaire". In: *Tumultes*, n° 13, Paris, Éd. Kirné, 1999.

SABOURET, Christophe. "Le consensus du silence". In: *Hiroshima 50 ans, Japon-Amérique, mémoires au nucléaire*, Autrement, Séries Mémoires, n° 39, 1995, p. 36-48.

STRAZZULA, Jérôme. ZERBIB, Jean-Claude. *Tchernobyl*. Paris, Documentation française, 1991.

TERKEL, Studs. *Chacun sa guerre, histoires de la Seconde Guerre mondiale*. Paris, Ed. de La Découverte, 1986.

REPRESENTAÇÕES DA GUERRA FRIA NA ESPANHA DE FRANCO: O CINEMA DE LUIS GARCIA-BERLANGA

José Maria Caparrós-Lera e Llorenç Esteve
Universidade de Barcelona (Espanha)

Em 1949, poucos anos antes de se iniciar a Guerra Fria, a organização de ajudas norte-americanas à Europa excluiu do seu Plano Marshall o nosso dizimado país. (COKER, 1989) A Espanha havia sido rechaçada antes do concerto das nações e o regime de Franco estava sofrendo o bloqueio internacional. (TUSELL, 1989)

Nessa época de autarquia nacional e primeira pós-guerra (GARCIA ESCUDERO, 1987. TUSELL, 1988), o governo franquista se manteve tão fechado como seu cinema. (POZO, 1984) Com uma indústria pobre, que praticamente havia desaparecido com a Guerra Civil (CAPARROS LERA, 1981), veio a se recuperar na década seguinte graças a importância crítica e criadora de uma série de cineastas “comprometidos” social e politicamente, que representaria em parte da denominada “geração de 1939”. (SANZ DE SOTO, 1984. CASTRO, 1974)

A abertura do Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas, no curso acadêmico 1947-48 (Escola Oficial de onde saíria depois o chamado “Novo Cinema Espanhol”) (VILLEGAS LOPEZ, 1967. TORRES, 1973), por um lado; e as películas “neo-realistas” *Surcos* (José A. Nieves Conde, 1951) e *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), por outro, abriram fogo, dando ao cinema espanhol uma virada social¹ que teve sua consolidação com

Tradução de Ana Karina Costa Siqueira e Alexandre Maccari Ferreira e revisão de Soleni Biscouto Fressato.

¹ Pendente de que venha à luz a tese de doutorado do especialista José Enrique Monterde sobre o Neo-realismo no cinema espanhol, ver GARCIA ESCUDERO (1958).

as obras de Berlanga-Bardem e seu auge em 1955, com as Palestras de Salamanca.²

O JOVEM BERLANGA

O autor de filmes, objeto deste artigo, é, portanto, um dos renovadores do cinema espanhol. Luis García-Berlanga Martí nasceu em Valência, em 12 de junho de 1921, e desde muito pequeno cultivou a poesia. Logo se uniu a vários pintores valencianos e também fez suas tentativas como artista plástico, embora realmente só imitaria seus companheiros de palheta, e sua aventura poética não passou de um concurso “Adonais” em que não recebeu nenhuma menção. (ARAZO, 1967)

Não obstante, Berlanga levava latente sua vocação de cineasta. A poesia e a pintura haviam sido as muletas dessa necessidade de expressar-se, de comunicar-se com seus contemporâneos. Uma busca, em definitivo, da expressão de si mesmo. Por isso, sucessivamente, Luis G. Berlanga não deixaria de ser, com a pluma, a paleta e logo com a câmera tomavista -, um “poeta” da composição, um “pintor” cronista da sociedade de seu tempo. (PEREZ LOZANO, 1958. SADOUL, 1965. KOVACS, 1987)

Em 1946-47, tendo participado como voluntário na Divisão Azul – capítulo que se omite em mais de uma ocasião³ – se translada para Madri e se matricula no referido Instituto de Cinematografia. Eram anos de penúria para o cinema espanhol, com uma caricata indústria que dava luz a películas de propaganda (CAPARROS LERA, 1983) e obras de caráter histórico-político produzidas por CIFESA. (FANES, 1982 e 1989) A chegada de Berlanga ao cinema hispano teria quase como meta o atacar e derrubar todos esses tipos de filmes, precisamente quando além das fronteiras acontecia o Neo-realismo. Luis G. Berlanga veio a transformar o triste panorama daqueles anos. Por isso ingressou na Escola Oficial de Cinema. Alí havia um ambiente – nos

² Sobre esta reunião histórica, ver a fonte contemporânea de SOLER CARRERAS (1955); e os dossiês de FRANCIA, (1969). A cerca da repercussão das Convenções de Salamanca sobre o cinema espanhol, ver também POZO (1984).

³ Ao que parece, se alistou como voluntário para salvar seu pai, liberal, que estava sentenciado a morte pelo regime de Franco; e para também evitar o Serviço Militar. Ver HIGGINBOTHAM, (1988), que além disso acrescenta: “A experiência foi difícil e ele [Franco] nos deixou um indelével medo da morte o que pode explicar o tratamento cômico da morte e a ausência de violência em seus primeiros filmes”.

comentava em 1972 – de gente jovem que se propunha o mesmo; era como uma frente comum que, potencialmente, podia “guerrear” contra o sistema. A escola cinematográfica, sobretudo lhe serviu para encontrar-se com vontades distintas e vocações de cineastas de diversas procedências. Foi como um lugar de mobilização. Porém ali, não aprendeu cinema, nem depois como professor. (CAPARROS LERA, 1972)

Assim, logo toma contato com outro aluno do Instituto de Investigação e Experiências Cinematográficas, Juan Antonio Bardem,⁴ e juntos dirigem sua obra prima como realizadores: *Esa pareja feliz* (1951), um filme sobre as ilusões da classe trabalhadora – que além disso oferecia uma visão realista e aguda da Espanha no pós-guerra – sendo narrado com ares de peça popular.⁵ A peça popular – recriminada por alguns críticos – foi a fórmula que empregaria Berlanga em sua busca crítica da realidade circundante; pois deliberadamente lhe servia de álibi para envolver sua denúncia sócio-cultural. Era de algum modo a interpretação neo-realista em uso – o movimento italiano estava no auge e influenciou claramente a nossos autores -, porém com mentalidade espanhola.⁶

Contudo, os relatos de Luis G. Berlanga sempre estiveram mais próximos de um cinema rural – com longínquas influências do mexicano “Índio” Fernández, (FERNANDEZ CUENCA, 1961 e DE LA COLINA, 1984) – no qual colocava mais em dia os problemas do povo espanhol, que nos clássicos do Neo-realismo. Porém, a presença na Semana de Cinema Italiano, que aconteceu em Madri naquela época, produziu em toda sua geração de cineastas um trauma, que desde então seria influenciada por essa corrente européia do pós-guerra. E neste ambiente criador⁷ surgiram os filmes objetos de nossa aproximação histórica.

⁴ A respeito de Juan Antonio Bardem, conhecido cineasta de ideologia marxista (naqueles anos, militante clandestino do Partido Comunista espanhol), ver EGIDO, (1958) e MENDEZ LEITE, (1987). Sobre este autor, todavia, não se realizou um estudo crítico completo. De momento, ver sua entrevista em KOVACS, (1987); e a equilibrada valorização de DE ESPAÑA, (1989).

⁵ Carlos Arniches é o dramaturgo mais traduzido em imagens do cinema espanhol: 42 películas foram realizadas de suas obras cênicas. GOMEZ MESA, (1978); UTRERA, (1985); e MONCHO AGUIRRE, (1986).

⁶ Esta película não estreou na Espanha até 1953, somente depois do êxito de *Bem-vindo Mr Marshall!* CAPARROS-LERA, – DE ESPAÑA, (1987).

⁷ Conforme as monografias “Europe 1945-1965”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, No. 46-47 (1987) e *Tiempos de Cine Español: I. Años 50*. San Sebastián: Ayuntamiento, 1990.

BEM-VINDO MR. MARSHAL!! (BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!)

Bem-vindo Mr. Marshall!! prepara eficazmente a entrada da Espanha no concerto europeu e atlântico. Ou, mais exatamente, Berlanga escolheu aqui uma forma de escrita e uma estética maravilhosamente adaptada à ambigüidade e à originalidade da situação espanhola... Há em *Bem-vindo Mr. Marshall!!!* uma autêntica lição de democracia, discreta mas profunda, pois ela afetarà mesmo o narrador, no curso do filme – e encontrará, por ela mesma, o espectador. (Pierre GUIBBERT)

A segunda película de Luis G. Berlanga constituiu um êxito de crítica e público; além de evidenciar amplamente àquela proposição formulada por Pierre Sorlin de “que jamais se deve analisar um filme sem antes investigar tudo o que se refere ao momento de sua produção. Alguns filmes podem contribuir com mais informações sobre esta época, que sobre a etapa em que se desenvolve o seu argumento, ainda que se trate de uma película de gênero histórico.” (SORLIN, 1980 e RIGOL, 1990). Neste caso, seu *Bem-vindo Mr. Marshall!!* não é um filme diretamente histórico, porém com o tempo tem se transformado numa importante película de valor sociológico ou, segundo a terminologia de Marc Ferro, é um filme de reconstrução histórica. Recentemente, o filme de Berlanga foi selecionado pelo Festival Internacional de Cinema de Comédia (Torremolinos, Costa do Sol) como uma das cinco melhores comédias da história do cinema.⁸

A gênese de *Bem-vindo Mr. Marshall!!!*, a cujo realizador havia pedido que fizesse uma película folclórica para o lançamento artístico da cantora Lolita Sevilla, como conta o próprio Berlanga:

A primeira sinopse que Badem e eu escrevemos, era um drama rural, ao estilo do cinema de Índio Fernández. Os produtores nos perguntaram por que não fizemos algo mais divertido. Então, a primeira idéia que tivemos foi fazer uma coisa sobre a Coca-Cola e o vinho. Posteriormente, seguindo o planejamento de *La kermesse heroique*,⁹ nos deci-

⁸ Certamente espanhol, celebrado em dezembro de 28 de dezembro de 1990 a 5 de janeiro de 1991, que conseguiu 500 votos de especialistas e cujo resultado foi o seguinte: *Ser ou não ser (To be or not to be, 1942)*, de Ernst Lubitch, 236 votos; *Some like is hot (1959)*, de Billy Wilder, 194 votos; *Bring up baby (1938)*, de Howard Hawks, 120; *Bem vindo Mr. Marshall!* 84 votos; e *The Apartment (1960)*, de Billy Wilder, 74.

⁹ Obviamente, se refere ao famoso filme de Jacques Feyder, realizado em 1935. Como declararia o mesmo Berlanga: “As enfeitadas damas de Feyder que se apresentam amistosas aos estrangeiros, são inspiradas na mascarada andaluzia protagonizada pelo prefeito do nosso povoado castelhano”. DEL FRA, L. (1954).

dimos pela história de um povo que suporta a invasão na base da adulação aos invasores, até ir evoluindo para que finalmente fosse uma película (...) Uma vez que Juan Antonio (Badem) e eu terminamos as anotações, Mihura, com a nossa aquiescência, pôs os diálogos e escreveu as letras das canções; Mihura fez um estupendo trabalho de roteirista. (HERNANDEZ LES, J. e HIDALGO, M., 1981, p. 39-40)

É óbvio que a intervenção do famoso humorista e comediante Miguel Mihura foi fundamental. Por isso escreveu o historiador Félix Fanés:

Com *Bem-vindo Mr. Marshal!!!*, pois, começavam duas coisas. De um lado, a primeira parte da carreira de Berlanga que, com películas como *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956), *As quintas-feiras, milagre* (*Los jueves milagro*, 1957), além de *Bem-vindo Mr. Marshal!!!*, conseguiu construir um cinema que entroncava com uma das poucas correntes culturais sérias que haviam conseguido sobreviver no interior do desastre da guerra. Refiro-me à literatura de humor de Jardiel Poncela, Mihura, Tono, etc. A segunda, que nasceu com *Bem-vindo Mr. Marshal!!!*, foi que se abandonava a simplicidade populista republicana, a soberba franquista dos anos 40, para impulsionar um cinema intelectualmente mais complexo e atento aos problemas do mundo real. (*100 películas míticas*, 1986, p. 126)

Vejamos, então, a sinopse argumental da película: no povoado castelhano de Villar del Río (que realmente é Guadalix de la Sierra) se respirava uma monotonia cotidiana. A chegada de Carmem Vargas, “máximo valor em cantora andaluz”, vem se tornar a novidade do dia. No entanto, outro acontecimento veria a perturbar o povo. Recebe-se a notícia por parte do delegado geral do Governo, de que uma comitiva de altas personalidades norte-americanas, que estão dando dinheiro ao país, passará pelo povoado. Os representantes máximos da localidade não se põem em acordo de como vão recebê-los. Manolo, o *manager* da “cantora”, tem uma idéia feliz: transformar Villar del Río em um povoado andaluz. Organizam-se e cada um dos habitantes se põe a realizar sua tarefa. Da noite para o dia, o povo transformou seus frios muros de pedra por outros de papelão. Os personagens iludidos – o governador, o padre, o professor, o médico, etc., etc. – supõem ver as coisas de outra forma. Leva-se a cabo a confecção de uma lista de petições que os vizinhos do povoado, um a um, querem realizar para os americanos. Todo mundo sonha. Quando está tudo listado, se anuncia a chegada da comitiva. A longa caravana

de carros não se detém em Villar del Río, e apenas deixa é uma grande poeira levantada pelo seu trajeto. Sem compreender o que ocorreu, a gente do povoado se vê obrigada a pagar os gastos que fizeram, e prontamente se esqueceram do que ocorreu, voltando às suas tarefas e a sua vida monótona e triste.

Em uma primeira leitura, este argumento pode não nos dizer muito. Porém, se constatamos o referente histórico e o contexto da época em que foi realizado o filme, veremos seu vigente valor histórico e sociológico. Para isso, seguimos novamente o comentário crítico do citado Félix Fanés:

Quando se realizou *Bem-vindo Mr. Marshal!!!*, a situação era a seguinte: desde 1948 uma chuva de dólares havia caído sobre a Europa através do European Recovery Program (ERP), mais conhecido como Plano Marshall. A Espanha, por causa da forma política do regime, ficou excluída desse plano de ajuda, ainda que uma transformação da conjuntura internacional – o endurecimento da Guerra Fria, levou os americanos a aproximarem-se do general Franco, que viu como entre 1950 e 1953 voltavam os embaixadores, levando os primeiros créditos e se firmava um tratado de cooperação entre ambos os países (dólares a câmbio de bases). Nesse contexto, que a propaganda política do regime converteu em uma espécie de miragem americana, deve se situar o filme. A escala reduzida, os sonhos de Villar del Río e de seus habitantes são os sonhos de um país na miséria que crê que graças a essa nova conjuntura política também seus campos baldios iriam florescer depois dessa chuva de dólares. O acerto do filme – continua este historiador do período – consiste em saber reduzir essa situação geral a um conjunto de imagens contundentes: o atraso do povoado, a perplexidade das autoridades, as traquinagens para seduzir os novos invasores, etc. Nesse último aspecto (...) para agradar os americanos, o prefeito e os habitantes do povoado constroem sobre suas casas e paisagens – mais bem manchegos¹⁰ – um povoado de papelão-pedra andaluz, ao tempo que todos os vizinhos se disfarçavam de andaluzes. Como não interpretar, e ainda hoje, tudo isso como uma alusão direta sobre a transformação da fachada do regime – pouco antes pró-nazista e então pró-americano – como a assunção do andalucismo, por parte desse regime, como cultura vitrine para exportação? (FANES, 1989)¹¹

¹⁰ Adjetivo atribuído àqueles que nasceram na região de La Mancha. (N. da R.)

¹¹ Em igual sentido se pronuncia em seu ensaio o especialista gálico GUIBBERT, (1987); e a referida historiadora norte-americana HIGGINBOTHAM, (1988). As frases citadas de ambos, como apresentação de cada epígrafe, como procedem desses textos.

Daí que as referências aos norte-americanos são bem explícitas:

1) uma clara alusão ao Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), com a preocupação contínua do padre do povoado, Don Cosme, que vê os norte-americanos como portadores de heresias, porém em forma de procissão da Semana Santa presidida pela KKK (Ku-Klux-Klan).

2) diversas paródias de cinema do gênero de Hollywood: a genial seqüência de western, com o *sheriff* (Don Pablo, o governador) e *saloon* incluídos; a do cinema histórico, protagonizada por Don Luis, o fidalgo arruinado que mantém o seu orgulho espanhol, sobre a conquista da América e a condição dos índios – ferozes e canibais – de seus habitantes, nos quais intentaram ‘devorá-lo’. Não podemos ver aqui uma referência à influência yanque no Ocidente e a típica visão europeia da América?

3) a bandeira dos Estados Unidos caída, arrastada por uma chuva e deslizando vencida, quando pouco antes lhe haviam saudado com um grande cartaz – as letras de *Welcome* tiveram o mesmo destino que a água – e cantando “Americanos, americanos, os recebemos com alegria”.

4) por outro lado, os aldeões transformaram o povoado segundo o gosto dos norte-americanos: a típica imagem folclórica andaluza, com dançarina de flamenco incluída. “Os americanos vão passar por aqui e precisamos agradecer-lhes para que nos dêem as coisas”, dirá o *manager*.

5) a referência a Papai Noel e os Reis Magos: “Quem não acredita nos Reis Magos?”, disse o narrador no final. Anteriormente, um enviado do Delegado geral havia se manifestado: “Os americanos são um grande povo e não duvido que eles irão ajudar os seus irmãos menos afortunados: trarão uma estação ferroviária para parar um trem”. Porém as relações político-econômicas com os USA, que estavam a ponto de se iniciarem, não seriam mais que um presente que iria custar caro aos espanhóis, como se veria depois (azeite puro de oliva que se transformou em leite em pó que dividiam nos colégios, por não conseguir mais).

Assim mesmo, Villar del Río é um símbolo da Espanha no pós-guerra:

1) a tipificação dos habitantes do povoado, com as autoridades locais da época: governador, médico, sacerdote, professora ... até o barbeiro e o pregoeiro influenciam como empresários de espetáculos, que ajuda a divertir as pessoas naqueles anos difíceis.

2) o discurso do mesmo governador, da varanda da Câmara Municipal, que alguns queriam ver uma paródia do general Franco. (Berlanga nega que pensaram em Franco: “Para Isbert eu diria, preparando essa cena, que me recordava de Mussolini.”)

3) a resignação do povoado quando passa a caravana dos americanos. A voz em off diz: “Agora há sol e há esperança”. Não é essa uma manifestação de auto-suficiência do regime para superar com a autarquia das dificuldades e o isolamento que padecíamos?

- 4) os conotativos planos do relógio da Câmara Municipal, permanentemente parado às 3h10; igual ao nosso país, que teria “parado no tempo” tanto política e economicamente como social e culturalmente.
- 5) a comunicação com exterior se tem feito somente através dos noticiários cinematográficos.
- 6) o atraso industrial sofrido antes dos Planos de Desenvolvimento, que se manifesta também no diálogo entre o governador e as autoridades de Madri: “Os americanos do Norte, os do Plano Marshall visitarão a vila e teremos que falar... – Do quê? – Da indústria. – Que indústria?”, responde Pepe Isbert surpreendido.
- 7) a seqüência do sonho do trator, que cai de pára-quedas como vindo do céu – isto é, de um avião da USA -, tão necessário para a, todavia pendente, reforma agrária espanhola.
- 8) o pagamento final, por parte dos habitantes do povoado, pelos gastos ocasionados com o frustrado recebimento dos norte-americanos. A gente simples, a que está reconstruindo o país, não precisa da ajuda estrangeira para “fazer a Espanha” (*Uma, Grande e Livre*, como se lia no lema do escudo implantado pelo Movimento Nacional).

Por último, este filme não somente reflete como os espanhóis do período viam os norte-americanos – e a ajuda do Plano Marshall – como também evidencia o que os americanos pensavam a respeito do povo espanhol.¹² (Ver-se, senão, o conflito que ocorreu no Festival de Cannes, que comentaremos na última parte.)

CALABUCH

Embora *Calabuch* seja uma farsa, ele que reflete o conflito entre a desconfiança da tecnologia pelo povo espanhol e a estreita aliança militar de seu país com os Estados Unidos que estava sendo forjada por Franco na década de 1950... Como a amargura cresceu contra os Estados Unidos como um cliente de Franco, as referências para esse país no cinema espanhol, tornou-se quase inexistente. (Virginia HIGGINBOTHAM)

¹² “*Bienvenido* é uma agradável sátira, não apenas por mostrar bem as maneiras das personagens espanholas, mas pelos estereótipos dos norte-americanos” escreveu HIGGINBOTHAM, 1988, p. 46. Ao mesmo tempo, o também citado GUIBBERT (1987) acrescenta: “A questão aqui não é de saber se esta América é ‘verdadeira’: é suficiente que esse reflexo da América seja compatível com o reflexo da Espanha aos olhos, supostamente, americanos. E medimos então a importância de numerosas imagens culturais veiculadas por esse filme.” (p.135).

E assim chegamos à sua seguinte película *Novio a la vista* e aos diversos pendões proibidos pela censura franquista,¹³ em 1955, ano em que nosso autor concebe a realização de *Calabuch*. Deixemos que seja o próprio Berlanga quem conte sua gênese; agora resumida por seu último biógrafo, Antonio Gómez Rufo:

Calabuch é um resumo original de Leonardo Martín e Florentino Soria que, a força, por não gostar de Berlanga, por ser sentimentalóide e terno, passou por várias mãos até chegar aonde chegou, mas não podia livrar-se de sua carga emotiva. Ennio Flaiano trabalhou para ‘endurecê-lo’, que ainda o deixou mais lírico. Finalmente o próprio Berlanga o fez mais pessimista e barroco, para poder chegar a rodar com um mínimo de garantias. (GOMEZ RUFINO, 1990, p. 258)

Produção que se realizou em 1956, ano em que está datado o filme. Vejamos sua sinopse argumental. O professor Hamilton, famoso cientista norte-americano – inventor do foguete intercontinental – não quer seguir construindo bombas atômicas. Daí que desaparece sem deixar rastro, escondendo-se em um povoado na costa mediterrânea (de fato é a localidade de Peñíscola). Ninguém conhece seu paradeiro, porém os periódicos e os noticiários de todo o mundo ecoam seu desaparecimento. Há somente 928 pessoas com quem o Prof. Jorge Hamilton não precisa preocupar-se: os habitantes de Calabuch. Ali, fazendo-se passar por um vagabundo, ignorante e sem documentação, trava amizade com a gente do povoado e lhes ajuda a resolver seus problemas pessoais: desde o famoso “Langosta”, o contrabandista apaixonado pela professora, passando por Don Matías – uma autoridade militar – com sua filha..., até os paroquiais da cura; além do mais os faz ganhar uma competição de fogos artificiais frente a seus eternos rivais da localidade vizinha. Por isso, quando o faroleiro, Don Ramón, descobre a chegada da frota americana que vai resgatá-lo, todos os habitantes de Calabuch se dispõem a defender o Prof. Hamilton. Porém o sábio norte-americano terá que abandonar – em um helicóptero das Forças Armadas – o edifício povo espanhol para reintegrar-se a vida civilizada, depois de manifestar que não voltará mais a fabricar foguetes.

A película, como antes se sucedera em *Bem-vindo Mr. Marshall!!!*, e mais tarde em *As quintas-feiras, milagre* – segue o citado biógrafo -, cumpre

¹³ Para uma relação dos projetos frustrados pelo organismo censor espanhol, ver GALAN, (1972), onde além disso se oferece um panorama crítico da época que nos ocupa.

em seu desenvolvimento um procedimento muito ao estilo de Jardiel Poncela, consiste em que um personagem ou acontecimento exterior mude, por um tempo, o comportamento de um grupo estável. Este procedimento é o que serve a Berlanga para desenvolver seu já conhecido arco dramático. A metodologia de seu cinema, e sua estrutura, tem muito haver com a narrativa mais característica do sainete¹⁴ espanhol, reciclando numa neo-pitoresca muito bem localizada. (GOMEZ RUFINO, 1990, p. 259)

No referido encontro com Luis G. Berlanga, em 1972, já resumimos assim sua obra e as intenções deste filme, que constatamos novamente aqui:

Ano 1956: realiza *Calabuch*, uma das poucas obras primas do cinema espanhol. Berlanga, com este filme, foi o primeiro que se estabeleceu na luta da consciência humana frente ao perigo atômico. Uma problemática hoje em voga, como a contaminação do meio ambiente. Com essa fita ele conseguiu uma esplêndida tipologia da mentalidade provinciana, popular, espanhola. Foi, contudo, uma adaptação da idéia original de Flaiano, muito trabalhada, podendo transformar a história original. Seu personagem central era um estudioso atômico dos USA (Edmund Gwen) que tinha uma visão de mundo mais negativa que idealista, em uma tentativa de evasão poética da realidade opressora, e que era um tanto vítima dos acontecimentos fatais. Com ela se aproxima a postura determinista de Berlanga. Comentando este filme, nos afirma que enquanto a filosofia era menos sua, ainda que posta em cena, foi onde pode carregar seu pessimismo pessoal. E ao mesmo tempo, que *Calabuch* não é a película que ele mais gostou, quando foi realizada, se bem que o encanta a sua tipologia – de sua terra – e que ele se identifica com o pintor (Manuel Alexandre); esse personagem era como um reflexo seu. Não obstante, uma observação lhe agradou. Se trata da postura socialista de fundo que se detecta no filme em questão, da igualdade de classes, em que o espectador faz através do “gancho” sentimental, especialmente na seqüência final. Até lhe fez ilusão que se qualificara de socialista, um socialismo sub-russoniano, que considera como fórmula política mais próxima ao anarquismo – a sua, teoricamente – e a qual estima como a mais necessária ao homem e à sociedade atual. (CAPARROS LERA, 1976, p. 48-61)

¹⁴ Peça dramática em um ato, de caráter satírico, cômico e popular, que era representada no intervalo de uma peça teatral ou ao final dela. (N. da R.)

Ainda assim, anos mais tarde, acrescentou em outro lugar: “E sobre a questão ideológica, não tenho nenhuma intenção de abolir os heróis individuais, nem há detrás um sentido socialista da história”. (HERNANDEZ LES, HIDALGO, 1981)

A transformação, em *Calabuch*, às referências aos norte-americanos são menos críticas ou incisivas, porém sem abandonar esse tom de paródia, próprio do jovem Berlanga:

- 1) a ação se desenvolve, disse a voz em off, “o ano em que a Rússia firmou o Acordo e os Estados Unidos deixaram de proteger a Europa”.
- 2) o estudioso americano vem fugindo da sociedade capitalista, porque não quer construir mais bombas, e se refugia em nosso afastado país, que inclusive acaba dizendo: “Se isso não é felicidade, é algo que se parece muito”; que era tanto como um elogio sub-reptício – ou satírico, para Berlanga – ao regime espanhol!
- 3) a chegada da frota norte-americana, que o faroleiro confunde com o do império austro-húngaro, e a qual os habitantes do povoado pretendem enfrentar armados vestidos de romanos.
- 4) a camareira, que se preparava para receber os *marinheiros*, exclama sugestivamente “Come on, boys!”.

De outra parte, a Espanha sempre se verá refletida em diversos personagens e situações:

- 1) o toureiro ambulante, com seu touro nas costas (com a pele de touro espanhola).
- 2) o guarda civil (apesar de que no filme se denomine Polícia Federal), espanholista convicto, que lava o rosto de sua filha porque ela pôs colônia “Chanel, Nº 5”.
- 3) a procissão da Semana Santa, dentro da tradição cultural e religiosa espanhola.
- 4) o contrabando como forma de subsistência do povo marinheiro.
- 5) a popularidade do cinema folclórico; concretamente, as películas de Juanita Reina.
- 6) a ridicularização do NO-DO, noticiário espanhol de propaganda (ELLWOOD, 1987) (o operador da cabine comentará a Hamilton: “Somente possessões, bicicletas, nada do que se passa no mundo”. E em um dos rótulos se lerá depois: “Vida Nacional” e “Cerimônia militar”).

Daí que Diego Galán escrevera também:

Há novamente aqui uma combinação neo-realista – René Clair, ainda com o predomínio deste último. São os mesmos personagens de filmes anteriores... E esses personagens, aqui sem conflitos, são analisados por Berlanga com uma paciência de etnólogo, com uma calma admirável,

tratando de encontrar neles facetas secretas e íntimas que nos revelem em toda a sua ingenuidade. O pano de fundo – o povoado – é também neste caso o espelho de uma Espanha total. (GALAN, 1978)¹⁵

Mesmo assim há seqüências influenciadas por uma cultura distinta da espanhola: por exemplo, a cerimônia dos marinheiros nos recordamos em *L'Atalante* de Jean Vigo, nos diálogos entre a professora e o velho Hamilton, possuem o ar de comédia sentimental do cinema de Hollywood.

REPERCUSSÕES POLÍTICAS

Portanto, *Bem-vindo Mr. Marshall!!!*, e *Calabuch* oferecem um reflexo de certas mentalidades do país, especialmente do mundo rural, ao mesmo tempo em que uma crítica social evidencia o subdesenvolvimento espanhol. Tudo isso através de uma sátira amável, poética, porém de fundo agudo. O habitual pessimismo e “humor negro” de Luis G. Berlanga começam a fazer-se presentes nestas duas películas, em boa parte otimistas; e a sua colaboração com o maestro Rafael Azcona ainda não se havia iniciado.¹⁶

Em ambos os filmes, pois, cabe observar as constantes do jovem Berlanga: a ternura e a solidariedade – mais que socialismo – o idealismo e a crítica aos americanos, a renúncia e o anarquismo, a autenticidade e a regeneração.¹⁷ Porém, quais são os efeitos ou repercussões políticas de tais obras cinematográficas?

¹⁵ Ver também PEREZ PERICHA, J. *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento, 1980.

¹⁶ A colaboração deste autor se iniciou em 1961, com o filme *Plácido*. Depois ambos dariam luz a magistral obra de Berlanga *El verdugo* (1963). A respeito de Rafael Azcona, ver seu depoimento em SADOUL, (1977, p. 23-24).

¹⁷ Sobre estes últimos temas, assim como a influência de Juan Antonio Bardem no início da obra do jovem Berlanga, ver as manifestações de GUBERN, durante a I Mostra de Cinema Mediterrâneo (Valência, 1980), onde este historiador falou: “... dos temas chave do ‘regeneracionismo’, dos temas da renúncia (a solução está em nós mesmos) e da autenticidade (temos que assumir nossa própria realidade e identidade), serão os temas repetidos nas últimas películas dirigidas com a continuação de Bardem, na vez que desaparecem ou se transformam decisivamente na etapa que Berlanga inicia com *Novio a la vista*”. (PEREZ PERUCHA, 1981, p. 34) Aqui pode resultar oportuno considerar que a produtora de *Bem-vindo, Mr. Marshall!* era UNINCI, da qual Berlanga seria expulso. O próprio realizador nos conta que a evolução desta firma, que mais tarde se tornaria célebre com *Viridiana* (Luís Buñuel, 1961): “Na UNINCI foram entrando Bardem, Gutiérrez-Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, enfim, toda a *intelligentsia* – afirma Berlanga – do cinema de Madri, e se converteu em um dos núcleos do PCE. Começaram a propor filmes para que fossem dirigidos por Juan Antonio, e meus projetos

Como nos comenta o próprio Luis G. Berlanga em 1972, *Bem-vindo Mr. Marshall!!!*, teve sérios problemas, a nível diplomático. Quando se projetou no Festival de Cannes – e com notável êxito¹⁸ – o presidente do Júri internacional, o ator Edward G. Robinson,¹⁹ tentou proibi-lo por considerá-lo injurioso para os norte-americanos, um insulto aos estados Unidos, e por não conseguiu-lo proibir elevou protestos em nível da Embaixada. Contudo, tudo não se acabou aí. Outro incidente divertido foi produzido pelas notas de dólar que, com o rosto de George Washington – Pepe Isbert, se distribuíram em Cannes como lançamento publicitário.²⁰ A Armada Ianque, presente na Costa Azul – continuava o próprio Berlanga -, se sentiu ofendida e o realizador e sua equipe tiveram que se explicar na delegacia da localidade. A última vicissitude com *Bem-vindo Mr. Marshall!!!*, se produziu em Madri; pois com o motivo da estréia do filme em 1953, se puseram uns letreiros – cartazes na Grande Via madrilena que coincidiu com a chegada na capital, precisamente entrando por essa avenida, o novo embaixador dos Estados Unidos na Espanha, que se deu por ofendido.²¹ Enfim – comentava nosso autor -, um incidente internacional. (CAPARROS LERA, 1976)

estariam empatados. Com o tempo como se sabe, confessado por Ricardo Muñoz Suay, houve uma deliberada intenção de que eu não fizesse cinema. Creio que isso foi uma grande imoralidade. Jorge Semprún estava também dentro desta intriga. Foi algo assim como um companheiro de viagem parado”. (HERNANDEZ LES HIDALGO, 1981, p.78).

¹⁸ Após obter uma Menção do Júri, conta Berlanga, que “me levaram a Paris e me deram um banquete junto a René Clair e Vittorio de Sica. Foi magnífico”.

¹⁹ Este veterano ator, que havia sido ‘perseguido’ pelo citado Comitê de Atividades Anti-americanas, parecia estar assustado e “disposto a passar para o lado contrário”, dizia Berlanga. No final, o filme se projetou com o corte da bandeira americana.

²⁰ O mesmo Luis G. Berlanga conta exageradamente em outra ocasião: “Em Cannes se aborreceram muito e nos levaram presos a delegacia ainda que por outro motivo, pelos bilhetes. E foi que nós levamos de publicidade alguns dólares, nos quais ia por um lado a face de Lolita Sevilla e do outro a de Pepe Isbert, no lugar da efígie de Washington. Estes dólares, evidentemente falsos, íamos atirando pela rua. Nos denunciaram pela suposta tentativa de falsificação de moedas, e se chegou a abrir um inquérito. Como é natural, o disparate não passou daí”. (HERNANDEZ LES-HIDALGO, 1981, p.40).

²¹ Casualmente, esse mesmo embaixador aparecia nas imagens do noticiário quando se falava da ajuda americana a Europa – que se projeta no filme. Sendo assim, Ricardo Muñoz Suay – que trabalhou como ajudante de direção neste filme – acrescenta outros dados reveladores: “Além do mais lembro que Luis e eu íamos... com muita frequência ao cinema de Callao para ver se entrava gente e o que dizia... Recordo que vimos Martín Artajo e alguém mais da diplomacia espanhola. Aquele filme de certa maneira foi utilizado para falar do machismo espanhol, que apesar de se aceitar a ajuda ‘os espanhóis eram os espanhóis’ e que, na realidade, não confiávamos na ajuda norte-americana, ou seja, que de certa maneira quiseram manipular *Bem-vindo, Mr. Marshall!*”

Mesmo assim, a censura espanhola suprimiu do filme uma seqüência em que a professora – escreve Homero Alsina Thevenet – “sonha com a liberação de suas inibições sexuais ao ser disputada por um grupo de desportistas”. (ALSINA THEVENET, 1977) Contudo, Berlanga disse que não a deixou de rodar: “Havia outro sonho que o da professora. Era uma paródia sobre a comédia americana... E no filme só se vê o final”. Enquanto que a censura norte-americana, para a distribuição do filme nos Estados Unidos – manteve o título de *Welcome, Senyor Marshall!* (cfr. A crítica publicada na *Variety*, 29-VII-1953) –, suprimiu os planos em que aparece postergada a bandeira norte-americana.²²

De outra parte, *Calabuch* se distribuiu comercialmente nos Estados Unidos, em 1958. Estreado com o título de *The Rocket from Calabuch*, obteve críticas em todos os sentidos; desde as iradas aos exaltados elogios;²³ porém antes já havia sido premiado no Festival de Veneza de 1956 (cfr. também a crítica na *Variety*, 19-IX-1956). Na atualidade, *Calabuch* se converteu numa das primeiras tentativas de levar ao cinema temas ecológicos.²⁴

Finalmente, estes filmes de Berlanga confirmam o que manifestava Juan A. Bardem em certa ocasião: “Uma das coisas que eu sempre reprovos nos críticos é que, na realidade, eles cometem um delito de abstração, na medida de que as películas são julgadas em função de certas coordenadas e não em termos absolutos, o que seria injusto.” (GALAN, LARA, 1972)

Mais de cinco décadas depois da realização de ambos os filmes, já superada a Guerra Fria no cinema espanhol, esperamos ter sido justos com esta aproximação.

²² Pessoalmente, não pudemos comprovar o curso de cinema espanhol comunicado nas Universidades norte-americanas (Texas e Novo México), em setembro de 1987. Na cópia subtitulada em inglês que projetamos não estava dito o plano, suprimindo-se a voz em off do narrador. Por outro lado, a voz off foi mantida na versão que se distribuiu na Espanha e, ao menos, na França.

²³ “Este filme – escreve a antes referida Virginia HIGGINBOTHAM – foi aplaudido pelos católicos por seu retrato da vida da comunidade harmoniosa, mas severamente criticado por outros por seu sentimentalismo acrílico ao retratar um cientista americano e a superioridade e a arrogância dos militares que os Estados Unidos exibiam na Espanha nessa época.” (1988, p. 48).

²⁴ Uma mostra de tal realidade é que, recentemente, este filme se emitiu na Televisão para ilustrar um programa sobre a contaminação (LA CLAVE, dir. J.L. Balbín. “Porquería y muerte en el Mediterráneo”, *Antena 3 TV*, 28 de dezembro de 1990). Cabe constatar também a esse respeito as declarações de GUBERN: “Desde os anos oitenta, se dá conta de que é a primeira película ecológica que foi feita no cinema espanhol, a primeira película anti-atômica do cinema espanhol. A primeira que pôs em questão – acrescenta – o imperialismo americano, colonialismo guerreiro, por assim dizer”. E conclui: “Eu digo isto porque Luis avançou numa série de temas tabus, difíceis, a contra corrente, como o beijo cortado pela censura. Esta nova leitura de *Calabuch* a luz da ecologia, a luz da ética hippie da marginalização da sociedade industrial, penso que é uma reflexão produtiva”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 100 películas míticas. Barcelona, Biblioteca de La Vanguardia, 1986.
- ALSINA THEVENET, H. *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977.
- ARAZO, M. A. “Figuras de Valencia: Luis Garcia Berlanga”, In: *Levante* (1-5 de novembro de 1967).
- CAPARROS LERA, J. M. “En Sitges, con Berlanga”, In: *Mundo* (28-X-1972).
- _____. *El cine de los años setenta*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1976.
- _____. *Arte y Política en el Cine de la republica 1931-1939*. Barcelona, Sieta y Media/ Universidad de Barcelona, 1981.
- _____. *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*. Barcelona, Universidad, 1983.
- CAPARROS-LERA, J. M. – DE ESPAÑA, R. *The Spanish Cinema: An Historical Approach*. Barcelona, Film-Historia, 1987.
- CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres, 1974.
- COKER, Ch. *Reflections on American foreign policy since 1945*. London, 1989.
- DE ESPAÑA, R. “Film-Historia” In: *Memoria* (1989).
- DE LA COLINA, J. *Homenaje a Emilio “Indio” Fernández*. Huelva, X Festival Iberoamericano, 1984.
- DEL FRA, L. *Cinema Nuovo*, no. 36, 1954.
- EGIDO, L. G. *Bardem*. Madrid, Visor, 1958.
- ELLWOOD, Sh. M. “Spanish Newsreels 1943-1975: the image of the Franco regime”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 7, No. 3 (1987).
- “Europe 1945-1965”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, No. 46-47 (1987)
- FANES, F. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982. Ed. em catalão, corrigida e aumentada: *El casCIFESA: Vint anys de cine espanyol 1932-1951*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat, 1989.
- FERNANDEZ CUENCA, C. *Homenaje a Emilio Fernández*. San Sebastián, Dirección General de Información, 1961.
- FRANCIA, I. “Primeras Conversaciones Cinematograficas Nacionales. Primera protesta colectiva en la España de posguerra” In: *Cinestudio*, No. 78-79, 1969.
- GALAN, D., LARA, F. *18 españoles de posguerra*. Barcelona, Planeta, 1972;
- GALAN, D. *Carta abierta a Berlanga*. Huelva, Festival de Cine Iberoamericano, 1978.
- GARCIA ESCUDERO, J.M. *Cine social*. Madrid, Taurus, 1958.
- _____. *Historia de la época de Franco*. Madrid, Rialp, 1987.

- GOMEZ MESA, L. *La literatura española en el cine nacional 1907-1977 (Documentación y crítica)*. Madrid, Filmoteca Nacional, 1978.
- GOMEZ RUFO, A. *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Madrid, Temas de hoy, 1990.
- GUIBBERT, P. “Bienvenu monsieur Marshall”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, No. 46-47, 1987, p. 131-138.
- HERNANDEZ LES, J., HIDALGO, M. *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Barcelona, Anagrama, 1981.
- HIGGINBOTHAM, V. *Spanish Film under Franco*. Austin, University of Texas Press, 1988.
- KOVACS, K.S. *The International Dictionary of Films and Filmmakers*. London, Macmillan, 1987.
- LARA, F. – RODRIGUEZ, E. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1990.
- MENDEZ LEITE, F. *La noche de Juan Antonio Bardem*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- MONCHO AGUIRRE, J. de M. *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia, Filmoteca, 1986.
- OMS, M. “Juan Bardem”, In: *Premier Plan*, No. 21, 1962.
- PEREZ LOZANO, J. M. *Berlanga*. Madrid, Visor, 1958.
- PEREZ PERICHA, J. *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia, Ayuntamiento, 1980.
- POZO, S. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Barcelona, Universidad, 1984.
- RIGOL, A. “‘La ciutat cremada’, ‘Companyys’ y la Historia contemporánea de Catalunya”, In: *Historia y Vida*, No. 58, 1990.
- SADOUL, G. *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Seuil, 1965.
- _____. *Diccionario del Cine*. Madrid, Istmo, 1977.
- SANZ DE SOTO, E. “1940-1950”, *Cine Español 1896-1983*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- SOLER CARRERAS, J. A. “Assim se desenvolveu dia a dia as Primeiras Palestras Cinematográficas Nacionais”. In: *Arcinema*, No. 41-41, 1955.
- SORLIN, P. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford, Blackwell, 1980.
- Tiempos de Cine Español: I. Años 50*. San Sebastián, Ayuntamiento, 1990.
- TORRES, A. M. *Cine español, años sesenta*. Barcelona, Anagrama, 1973.
- TUSELL, J. *La Dictadura de Franco*. Madrid, Alianza, 1988.

_____. *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo.* Madrid, Alianza, 1989.

UTRERA, R. *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico.* Madrid, JC, 1985.

VILLEGAS LOPEZ, M. *El Nuevo Cine Español. Problemática 1951-1967.* San Sebastián, Festival Internacional del Cine, 1967.

MARKER / MEDVEDKINE OU OS OLHARES CRUZADOS LESTE / OESTE.

A HISTÓRIA REVISITADA NO CINEMA

Kristian Feigelson

Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle)

À memória de Tengviz Abouladzé
cineasta de "Arrependimento" (1984)

ALEXANDER MEDVEDKINE, CINEASTA OFICIAL

Nascido em 1900, Alexander Medvedkine atravessa a história da sociedade russa e depois soviética, vindo a falecer em 1989 no desfecho da *pérestroika*. Resumir a história do século XX nos olhares cruzados dos cineastas Marker/Medvedkine não se assemelharia ao único *Bonheur*, mas as infelicidades de um Dinossauro, se lembrarmos no epílogo do filme *Le tombeau d'Alexandre* esta última homenagem de Marker ao finado cineasta russo: "Olhe o que aconteceu com os dinossauros! As crianças os adoram."

Ora experimentador no cinema de Agitprop dos anos 1930, ora naturalista no *Le bonheur*, real e efêmero sucesso popular do ano 1934, simbolizando uma mudança de rumo no cinema soviético da época, Medvedkine encarnará os destinos felizes e infelizes de um dinossauro: a de um cineasta soviético padrão. Repórter de guerra e documentarista sobre a frente bielorrussa, poeta maldito com *Terre libérée* em 1946, depois prêmio Lenine... Sua carreira resultará de diferentes compromissos tanto ideológicos quanto artísticos.¹

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Ruth Lima e Jorge Nóvoa.

¹ Conforme a leitura oficial da enciclopédia soviética do cinema. In: **Kino-slovar**, Ed. Sovetskaya Enciclopedia Moscou, 1987. Eisenstein escreveu a propósito de *Le bonheur*, em 1936 : "É uma obra

Em 1927, Alexander Medvedkine começa a sua carreira no estúdio *Gosvoenkino* que releva do estúdio dos exércitos onde ele realiza alguns curtos filmes de propagandas (*Les éclaireurs* em 1927, *Attention à la santé* em 1929, *Au voleur* em 1930, *Quel idiot vous êtes!* em 1931, *Fruits et légumes* em 1931). A partir de 1932, ele está na direção dos cine-trens durante o primeiro Plano Quinquenal, onde, sob a sua direção serão realizados 72 episódios de filmes contra modorra, denunciando o burocratismo e a incompetência, debochando da preguiça e da incúria... (*Voyage n. 1: Dniépropétrovsk*, *Voyage n. 2: Krivoï Rog*, *Voyage n. 3: la croisière Kolkhoziennne*, *Voyage n. 4: les manoeuvres de l'armée rouge*, *Voyage n. 5: Dniprostoiï*, *Voyage n. 6: Donbass*). Em 1934, seu filme-cult, um dos últimos grandes filmes mudos do período soviético, *Le bonheur é* lançado e se torna um real sucesso popular da época. Em 1937, ele realiza uma comédia sonora *La fabuleuse*, e em 1939 *La nouvelle Moscou*, visão paródica da cidade por um cineasta de origem camponesa. Durante a Segunda Guerra Mundial, seu trabalho toma forma de correspondente de guerra entre 1941 e 1945, já que ele dá cobertura com a sua equipe das reportagens de Minsk na frente bielorrussa em condições muitas vezes precárias com câmeras leves e improvisadas. Na liberação, sua carreira se confunde com a de um *apparatchik* do cinema que fornece ao pedido público oficial de filmes: em 1946 *Terre libérée*, em 1948 *À la gloire du travail*, em 1954-56 a direção de reportagens sobre a conquista soviética das terras virgens *Le premier printemps, le conquérant...* No fim dos anos 50, num contexto de liberalização Kruchtcheviana tímida no cinema, seus filmes tomam um feitio mais ideológico com documentários contra o “revanchismo”, o “racismo”, o “colonialismo”, a “corrida armamentista”...² Seus filmes são então considerados como cine-planfletos de circunstâncias como em 1959 *Attention aux missiles sur le Rhin*, em 1962 *La loi*

excepcional, de um autor excepcional...” Ed. Moscou, *Obra Escolhida*, vol V, 1968. Do ponto de vista das fontes, se fala bastante pouco de Medvedkine entre os especialistas da história do cinema russo e soviético. O historiador Jay LEYDA o cita em 1960 depois em 1973 nas diferentes edições de sua história do cinema, que surgiu nos Estados Unidos, em Nova York, depois na Suíça: *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*, L'Age d'Homme, 1976. Schnitzler também em sua história do cinema soviético. E para o historiador Richard TAYLOR, *The Politics of the Soviet cinema : 1917-1929*, Cambridge University Press, 1979, o cineasta não aparece mais do que na abertura dessa obra mostrado na segunda carta *du Tombeau d'Alexandre de Marker*. Na Rússia, o crítico Yourenev apresenta, em 1981, Medvedkine como um satírico.

² Sobre este período, Martine GODET, “Un cas de censure cinématographique dans l'URSS de Khrouchtchev”, *Les Annales* n°4, juillet/août 1996, e o itinerário descrito do cineasta georgiano Mikhail Kobakhidzé nesta época em “Blanc et noir”, *Cahiers de l'Europe* n° 2, 1997.

de la lâcheté, e em 1967 *L'ombre du caporal* denunciando o perigo alemão e política da RFA. Essas tomadas de posição num contexto de pós-guerra fria lhe valem de tornar-se o chefe da delegação soviética de cinema no festival de Leipzig em RDA a partir de 1967. De 1966 a 1975, por obrigação do contexto internacional, Medvedkine realiza uma série de filmes propagandistas e críticos contra a China como *Notre ami Sun Yat Sen* em 1966, *Lettre à mes amis chinois* em 1971, *Attention au maoïsme* em 1976, *Pékin, l'inquiétude du monde* em 1977.³ Seus últimos filmes propagandistas de encomenda seguirão a linha dramatizante da atualidade soviética da época como *La chronique angoissée* sobre a ecologia em 1972 e *La folie* em 1980, criticando a corrida aos armamentos nucleares.

Se falamos bastante pouco de Medvedkine até 1972, Chris Marker no contexto militante dos anos 70 na Europa, o faz redescobrir graças ao seu filme *Le train en marche* premiado pelo estado soviético em 1974. Inclusive, a enciclopédia soviética do seu cinema acrescentará depois estes detalhes: “no começo dos anos 70, um grupo de cineastas progressistas, os medvedkinos, será criado na França, e se propagará na Argélia e no Chile”.⁴ Na verdade, Chris Marker descobrirá anteriormente, em 1961, pelo intermediário de Ledoux, então diretor da cinemateca de Bruxelas, o filme *Le bonheur* de Medvedkine durante uma retrospectiva do cinema soviético da época. Depois, graças ao crítico americano Jay Leyda, Chris Marker encontrará Alexandre Medvedkine no festival de Leipzig em 1967. As experiências de cinema militante dos anos 68-70 em volta de um grupo de cooperativa de produção operária com Marker, geraram em Besançon, símbolo das lutas autogestionárias da época, o grupo de cinema medvedkinos para alimentar um imaginário revolucionário então voltado para o mito da revolução de Outubro 1917. Assim como Jean-Luc Godard e do grupo Dziga Vertov, a noção de “filme-

³ O perigo asiático ocupa um lugar particular no imaginário russo, quer seja na literatura do fim do século em escritores clássico como Kouprine ou os mais recentes como Andréï Biely. Ultimamente, esse dilema euroasiático da Rússia se retomará no cinema, notadamente em obras de um realizador dissidente como Andréï Tarkovski em *Andréï Roublev* (1966) conjurando o perigo mongol sobre a Rússia, depois *Le miroir* (1974) misturando ficção e cenas de atualidades da guerra na fronteira de Ossouri.

⁴ Conforme o número 433 da Revista *Positif* (1997) para Paul Louis Thirard e Jean-Pierre Jeancolas, Chris Marker acha ainda a perfeição do modelo soviético em alguns desses filmes consagrados à URSS, entre eles *Lettre de Sibérie* (1958) e *Le train en marche* (1971). Ver também Bernard EISENCHITZ, “Chris Marker, quelquefois les images”, *Trafic* n°19, 1996, e Olivier - René Veillon, “L'image dialectique, sur Le Tombeau d'Alexandre de Chris Marker”, in *Images Documentaires* n°19, 1993.

munição”, se junta ao credo de Alexandre Medvedkine: “nós tínhamos tocado também esta realidade que os autores de um filme não são apenas o realizador e o operador, mas que ele também pode ser assinado pelos próprios heróis das tomadas de visão. É preciso ajudar o povo a tomar consciência de suas forças e de suas fraquezas”.⁵

Aos olhos da enciclopédia oficial do cinema soviético de 1987: “Chris Marker, descobridor de Medvedkine com *Le train en marche* e *Le bonheur*, deve ser considerado como um dos mestres franceses do cinema documentário, enfocado nos problemas sociais e no mundo contemporâneo”.

Cerca de vinte anos depois, Chris Marker realiza em 1993 *Le tombeau d’Alexandre*. Na forma de uma longa carta cinematográfica em cinco episódios (a Rússia sob o tsarismo, a revolução de Outubro, a experiência do cine-trem, a época staliniana e a morte de Medvedkine) e um epílogo dedicado ao cineasta desaparecido quatro anos antes, misturando imagens de ficção e imagens de documentários, no espírito de uma correspondência que já lembra *Dimanche à Pékin* de 1956 e *Lettre de Sibérie* de 1958. Chris Marker se reapropria, com *Le Tombeau d’Alexandre*, uma leitura da história soviética ultrapassando a sua amizade para com Medvedkine. Marker não redescobre unicamente uma Rússia imprevisível no decorrer da história, uma Rússia em vias de mutação, confrontando um caleidoscópio de visões-telas, sublinhado que “se a vida se torna um filme de ficção, precisamos nunca olhar a imagem com inocência”. Isso ainda mais pelo destino de um cineasta como Medvedkine, que achávamos tão emblemático enquanto ele se confundia com uma história um tanto quanto estarecida permite agora dar uma inteligibilidade nova à história. “Como vocês fizeram para atravessar tudo isso?” interroga no fim de contas Chris Marker num questionamento sem verdadeiras respostas.

Mas como tratar daquilo que realmente aconteceu? Com o sumiço da URSS em 1991, o *Tombeau d’Alexandre* releva em 1993 tanto de um re-exame da história de que de um balanço por fazer deste século passado. Se Alexandre Medvedkine repousa agora definitivamente, o estatuto do cineasta na Cidade é apontado no filme, mesclado o registro da narração à do discurso. Mas o discurso de Marker nos permite sob esta forma ilustrada acessar à representações novas da história ou mais globalmente à relação cinema e história? A voz

⁵ Extratos da manutenção realizada na Estação de Noisy le Sec em 1970 durante *Le train en marche*, filme em duas partes de 1971 relatando as experiências de Medvedkine no Ciné-train, durante os anos 1930.

em *off*, vez por vez intimista e distanciada guia a leitura do *Tombeau d'Alexandre* sob o ângulo de um percurso retrospectivo na história. Mas detrás esta aparente cronologia que se esforça de revisitar a história da URSS, o cineasta embaralha todos os marcos temporais conjugando o passado no presente para muitas vezes se projetar num futuro improvável.

Nesta retrospectiva, nos proporemos de compreender a função do filme na Rússia na época do cine-trem, a fim de reexaminar aqui as relações Medvedkine/Marker. No cinema, estas relações não podem ser reduzidas a uma única filiação pai/filho nem a uma simples redução ideologizada da história. Além de interpretações sempre variáveis pode-se conceber este filme na perspectiva de uma re-escritura nova da história? Ao invés, poderíamos encará-lo como um nó de histórias no dispositivo Markerien, atribuindo à Medvedkine um lugar específico? Mas de que história é também questão neste encontro e confronto entre um cineasta soviético de origem da plebe rural e um cineasta francês de origem cidadina, com fama de elitista?

O CINEMA DE AGIT-PROP

Alexandre Medvedkine se atribui da filiação específica do cinema de Agit-Prop tanto nas suas entrevistas com Chris Marker na ocasião da filmagem do *Train en marche* quanto na suas entrevistas com a imprensa francesa do começo dos anos 1970.⁶ Na concepção dos revolucionários bolchevistas de 1917, a imagem é ao mesmo tempo ferramenta “*oroudie*” e arma “*oroujje*”. No *Train en marche*, Medvedkine acrescenta em 1971: “O cinema é naturalmente um meio de se distrair. Mas é uma arma para reconstruir o mundo, uma arma nas mãos do povo... precisamos abordar com o povo todas as questões”.

Todavia, o conceito de cine-trem reivindicado posteriormente por Medvedkine, é de 1919 à 1920 uma experiência relativamente curva, recortada, para não dizer caótica.⁷ Por exemplo, os 43 números de “*Kinonédélia*”

⁶ O número especial de *L'Avant-Scène* autor de SLON e *Le train en marche* (1970), e a decupagem do filme *Le Bonheur* publicada em *L'Avant Scène* n°120, 1971. Ver os artigos de imprensa em *Le Monde* ou *L'Humanité* consagrados à Alexandre Medvedkine durante o lançamento do filme em Paris em 1970.

⁷ Conforme as reedições de Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, 10/18, 1974, e Dziga Vertov, artigos, jornais, projetos, 10/18, 1973, e diferentes números do *Cahiers du cinéma* dos anos 1970-75 consagrados a esses temas.

postos em obra por Dziga Vertov cessam em 1919 por falta de película. Em 1920, o trem da revolução de Outubro relevava de uma concepção de cineasta engajado. A do “*Proletkult*” com Eisenstein através do “*Kinéglaz*” (o cine-olho). Mas também a de um cineasta teorizante em volta da revista “*Lef*” em 1923, e ulteriormente nos filmes de Vertov como *La 6^o partie du monde* (1925-1928) até *Trois chants sur Lénine* em 1934, última metamorfose de poesia popular. Na diferença do cinema de Medvedkine, estes filmes se inscrevem nesta linha de um cinema revolucionário dos primeiros tempos, reivindicando o anti-espetáculo.⁸ Assim como a frente futurista, este cine-trem simbolizava “o sangue da revolução”. Trem de agitação e de propaganda, mas também trem de cultura e de literatura encarregado de mostrar imagens animadas. Esta correnteza será rapidamente marginalizada para finalmente desaparecer nos meandros da guerra civil, e depois no fim dos anos 20 com a retomada stalinista das instituições.⁹ Paradoxalmente, Chris Marker, no seu propósito de 1971 durante *Train en marche* parece muito mais próximo desta concepção. Na primeira parte, o seu comentário idealista continua lembrando Outubro: “Os olhos de Outubro se abram, é preciso saber...” ou lembrando Lénin: “Em todas as partes se juntam os engenheiros do sonho de Chagall a El Lissitsky, a arte sai dos museus...”

Nascida na tradição do “*Loubok*” no século XIX, a imagem satírica e popular em vista de educar, da qual Medvedkine inclusive reivindicou fazer parte em entrevistas ulteriores, o Agit-Prop sofrera diferentes transformações culturais entre 1920 e 1930, já que segundo Lénin “O homem iletrado se encontrando da política, é preciso educá-lo”. A educação pela imagem acha o seu vetor privilegiado graças ao cine-trem a fim de popularizar, desde 1919, a imagem animada nos campos. Mas a simbólica futurista levantada pelos grupos Rosta/El Lissitsky, animada pelos grupos construtivistas russos permanece mal compreendida de populações na maioria analfabeta e pouco receptiva a este tipo de imagens. No “cine-olho” Dziga Vertov poderá escrever: “Quando eu lhe pedia se eles gostavam dos desenhos, os camponeses respondiam: a gente não sabe, a gente é ignorante, iletrados... os espectadores totalmente iletrados não olham, de fato, os inter-títulos. Eles não conseguem entrar na

⁸ *Cahiers de la Cinémathèque*, “Le cinéma à l’Est”, Institut Jean Vigo, 1997.

⁹ Conforme Peter KENEZ. *The birth of the propaganda state*, Cambridge University Press, 1985 e Marc Ferro e Sheila Fitzpatrick, *Culture et révolution*, Éd. EHESS, 1989. Em 27 de agosto de 1919 o cinema seria nacionalizado e pode-se agora falar de uma política do cinema na Rússia, conforme Richard Taylor, op. citada.

intriga. Eles percebem situações sem elos umas com as outras, como estas imagens de trem pintados de várias cores.”

Em 1920, estimava-se de fato, a 20 milhões o número de analfabetos no meio rural. O cinema conheceu sem dúvida reveses do ponto de vista propagandista, até as campanhas mais eficientes de novembro 1927, encarregadas de liquidar o analfabetismo. De fato, para os cineastas, os dados do problema são diametralmente opostos entre os anos 1919-1920, onde é realmente o caso – num contesto ao mesmo tempo eufórico e caótico – de criar uma arte em contato com o povo, enquanto em 1932, a situação mudou profundamente, e será o caso de utilizar a imagem à outros fins. “Tentávamos resolver no local os problemas graças à utilização imediata dos filmes” conta Medvedkine no *Train en marche*. Já não é o caso de educar um povo pela arte, mas de simplesmente educá-lo, como o sublinhou Medvedkine, como vemos na entrevista que segue: “Olhem, vocês não trabalham, vocês bebem... Então olhem a fábrica que funciona ao lado... E se fôssemos filmar a fábrica para lhes mostrar”. A função didática da imagem foi confrontada no espírito destes novos cine-trens postos em funcionamento no começo dos anos trinta, mas o conjunto da paisagem cinematográfica foi transtornado com a interrupção das experimentações no cinema depois de 1928 e a aparição de novas prerrogativas dedicadas a uma nova geração de cineastas plebeus, dos quais fez parte Medvedkine.

O cinema, submetido às exigências da planificação quinquenal, deve não ser mais experimental, estando numa profunda fase de reorganização após 1927-1928. Esta fase culminante tinha sido traduzida não somente por uma crise da produção fílmica, mas também por uma crise de criação ligada à falta de cenários correspondentes aos cânones do momento. A produção cai, já que se passa de 148 filmes realizados em 1928 a menos de 35 em 1933.¹⁰ Em 1930, Sovkino se transformou em “*Soyouz kino*”, (o Cinema da União) centralizando a produção de todos os estúdios da URSS, sob a nova direção de Boris Choumiatsky, que acabou fuzilado em 1936. Para Choumiatsky, é preciso antes de tudo contribuir em fazer um cinema realmente popular levando em conta as exigências do público, pois “as lutas dos anos 1920 estão agora terminadas o cinema também deve ser aquele dos milhões”. O cinema deve criar novos gêneros, mesmo se naquela época, com muitos meios termos, Dovjenko realizou *La Terre* em

¹⁰ Conforme as contribuições de Svetlana Boym, Peter Kenez, Anna Lawton, Maya Turovskaya... na obra coletiva *Stalinism and Soviet Cinema*, atas do colóquio de Londres, julho 1990, sob a organização de Derek Spring e Richard Taylor, Routledge, 1993.

1930 e Vertov ulteriormente *Trois chants sur Lénine* em 1934. O cinema dos anos 30 continua devendo combinar a trama política, mas associando a ela o entretenimento de uma maneira mais incisiva. A nova direção dos estúdios, se vê impelida a, multiplicando as cópias, criar novos gêneros em bases que devem se encontrar a trama da cultura popular, misturando o folclore ao otimismo staliniano novo. O filme *O guerrilheiro Chapayev* (*Chapaev*) dos irmãos Vassiliev em 1934 encarna do seu jeito esta tendência. (FERRO, 1976) Inclusive, Medvedkine filmado por Marker ressalta pessoalmente que “o riso deve ser concebido como a principal arma da desorganização”.

Um filme como *Le bonheur* em 1934 sobrepõe diferentes níveis de leitura que escapam às críticas posteriores que o remetem a uma estética antes de tudo inovadora para a época. Este filme encarna também a idéia de distração num novo contexto de ordem moral e de trabalho onde não se deve sucumbir ao vício e a frivolidade. Alguns poderão emitir reservas de ordem histórica. Na medida em que não se pode mais interpretar a cultura popular dos anos 1930 na Rússia de maneira ideologizada. A noção nova de mobilização na época pode também parecer uma mistificação. Pois esta “nova cultura russa plebéia” também não é homogênea. Ela tem como função no cinema de entreter ao mesmo tempo em que socializa de uma nova forma os indivíduos tornando-os conforme a uma nova norma do cidadão soviético. Paradoxalmente, em 1936, assiste-se, em pleno contexto da repressão staliniana e de processos, a uma extensão das músicas de variedade, das formas híbridas de carnaval, qualificado na época de “*narodnoe goulyanie*”. (STITES, 1994) O cinema finalmente achou o seu lugar como pólo distrativo da sociedade soviética.

O FILME COMO ORGANIZADOR COLETIVO

Entre 1930 e 1940, na hora em que Medvedkine aparece ainda desconhecido na cena política, um novo estatuto é atribuído ao cinema na União Soviética. As fronteiras agora se encontram fechadas: a importação dos filmes estrangeiros está definitivamente parada. Decreta-se a necessidade imperativa de produzir “filmes de uso interno”. O “*Glavrepertkom*”, organismo de censura, retoma em mãos o controle do cinema, pois, segundo as diretrizes da época “tinha-se contradições em demasia entre as imagens e a realidade corriqueira”, à diferença do cinema dos anos 1920, mais propenso em refletir a expressão dos cineastas do que o regime. Entre 1933 e 1940 são realizados

308 filmes num modo industrial planejado. Também são afastadas todas as crônicas anteriores a 1929. Esta política de clarificação releva de uma “nova perestroïca” termo staliniano antes da hora, com o imperativo de retratar – no momento do primeiro plano quinquenal da URSS – o conjunto destes debates cruciais diante da sociedade. Estes anos coincidem com a derrota da oposição de direita no Partido e dos pais fundadores do bolchevismo (Ryjkov, Tomsky, Boukharine), que será fisicamente eliminada em 1938. Entre 1929 e 1930, o Estado sela então o pacto do realismo socialista nos domínios da vida cultural, para demolir pouco a pouco qualquer formalismo na arte. Filmes como *Tchapaev* são agora possíveis, vitalizando “a consciência de classe” graças a series mais didáticas. Vêm-se mais históricos refletindo certa tradição nacional, como *La trilogie Gorky* (1938-1940) de Donskoï, ou ainda, em 1938 *Alexandre Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*) de Eisenstein e Vassiliev. O contexto particular de 1934 no qual se inscreve um filme como *Le bonheur* segue à repressão de massa, à eliminação dos koulaks e dos pequenos proprietários privados gerando as grandes fomes de 1931-1932. Nesta época, cerca de vinte filmes serão realmente realizados sobre as fazendas coletivas. O inimigo interno, o sabotador permanece a grande figura do cinema da época. Ele será trocado em 1941 pelo inimigo externo, formalizado entre outros pelos cavaleiros teutônicos de Eisenstein em *Alexandre Nevsky*. (PUISEUX, 1985) Inclusive, desde 1930, Choumiatsky, novo chefe do cinema, declara: “A história deve ir para as fábricas, para as escolas: ela deve se compenetrar da riqueza das cores, das imagens, dos traços característicos e típicos da nossa realidade”. Palavras que farão ecos ao novo estatuto de artista do povo, atribuindo aos cineastas lugares específicos na sociedade soviética, até 1935 Eisenstein podia escrever – sob a forma de um pesar publicado posteriormente em 1956 – a propósito de seu filme *Le pasto de Bejine* não acabado: “Meus erros estão aqui. Eu criava um filme não da carne e do sangue de nossa realidade socialista, mas de um tecido de representação abstrata”.

Diante destas novas metas de poder, Medvedkine aparece na cena pública em 1932. Ele é ao mesmo tempo considerado como um protegido de Lounartcharsky, ainda comissário da Instrução em 1929, e de Ordjonikidzé, satélite de Stalin, dirigente bolchevista responsável da repressão dos intelectuais na Geórgia após 1921, que se suicidará em 1937. O ano de 1932 marca a retomada da coletivização e a prisão maciça de oponentes, inclusive a exclusão de Kamenev e Zinoviev, membros fundadores do Partido bolchevista, que serão julgados em 1935. A queda da produção do aço em Krivoï Rog no

Donbass em 1931-1932 torna necessárias investigações suplementares sob a égide do Comissariado do Povo no Transporte e na Indústria dirigida por Ordjonikidzé. Nesta atmosfera de delações generalizadas, é preciso encontrar razões e explicações. A retomada em mãos pelo Partido não diz respeito apenas ao cinema que nesta lógica deve estar completamente instrumentalizada afim de “descobrir os vazamentos, os abusos, denunciar os que são culposos para fazer prova de uma consciência revolucionária”. Inclusive, Medvedkine entrevistado por Marker acrescentará: “Não se contentar em corrigir os erros, mas mostrá-los”. O cinema deve fazer a prova de uma verdade, nem por isso impedindo os conflitos a nível local entre o cineasta e os pedidos do Partido encarregado de administrar esta prova. Assim, a função do cine-trem toma em 1920 um novo rumo que nunca foi explicitado ou referenciado nos diferentes filmes de Marker sobre este assunto. Todavia, em *Le train en marche* Medvedkine cineasta comunista da norma o explicita mais claramente, já que para este último: “A nossa preocupação na época permanecia construir um mundo novo... em volta do trigo, do carvão e do aço”. A imagem deve atingir a função de modelo através desses cine-trens, pálidos herdeiros dos de 1917, que, na época, se idealizavam como foros de debate permanente. Medvedkine e a sua equipe efetuam seis viagens em 1932 nestas bacias mineiras em reestruturação, pontas de lança da futura indústria staliniana. Cerca de 53 filmes de Agitprop serão realizados durante o ano, inclusive 18 números de cine-jornal distribuídos ulteriormente em toda a União Soviética.

Para Medvedkine, era preciso: “filmar hoje aquilo que não esta indo bem, mostrá-lo aos interessados, debater o assunto com eles, filmar novamente, uma semana, um mês depois para se julgar das mudanças”. Organizador coletivo, o cinema também faz parte de uma nova reorganização do trabalho tendo como função melhorar a produtividade. A imagem como modelo deve não somente obedecer às normas da produção industrial, ela tem também a função de ser um caderno de dolências e de contribuir às sessões públicas de denúncias. Segundo Medvedkine: “confrontávamos os bons e os maus métodos na tela. A crítica era direta, atacávamos de frente todos os problemas da fábrica”. Segundo os decretos dos anos 1930-31, o filme participa também da produção industrial, a imagem se encarregando de por em cena a realidade: “um personagem fictício encarnado por um ator podia intervir nos nossos filmes, como, por exemplo, apontávamos que a comida era intragável”.

Elogiado por Marker e uma parte da crítica dos anos 1970 quando *Le bonheur* será finalmente e tardiamente distribuído na Europa, este filme é

oriundo diretamente desta experiência de cine-trem. Uma experiência de organizador coletivo de filmes de reportagens temporalmente bem definida, feitas à imagem daquilo que serão os *reality-shows* das televisões ocidentais dos anos 90. O título do *Bonheur* foi inicialmente *Les accapareurs* (os aproveitadores, os usurpadores) já que era, antes de tudo, o caso de contribuir em denunciar, neste espírito staliniano, os desfuncionamentos no meio rural sem didatismo muito complicado. “Este trabalho de cine-trem nos ligou estreitamente ao povo. Vimos como vive o camponês, quais eram as suas alegrias, as suas penas, os seus desejos. Foi então que eu encontrei um tipo de camponês muito interessante. Ele tinha entrado no kolkhoze, mas não tinha sentido uma força verdadeira. Ele não tinha visto a sua felicidade”, confiou depois Medvedkine.

E mesmo assim, em 1929, um amplo debate vem à luz na imprensa soviética sobre a administração dos koulaks no kolkhoze durante o XVIº Congresso do Partido. Em dezembro 1929, é tomada a decisão de liquidá-los e em 1934 a coletivização será realmente terminada. Em 1933, mais de 4 milhões de camponeses morrerão de fome organizada pela Ucrânia.¹¹ Em 1934, ano em que o filme chegou às telas, novas campanhas ocorrerão para resolver os problemas ligados à especulação. Se em 1971, Medvedkine ainda pode se interrogar retrospectivamente frente a Marker sobre esta época: “como tornar a achar um ideal de vida à nosso jeito?”, ele se diferencia profundamente de um cineasta como Vertov – seu contemporâneo – para quem: “a revolução é uma coisa muito grave para que se possa rir dela”. Não obstante filho de camponeses, oriundo destas gerações empobrecidas sob o tsarismo, Medvedkine tem consciência da importância do papel do camponês na sociedade russa. A do “*obtchina*” como forma de comunidade rural específica. Através de suas próprias origens, o cineasta compreende a gravidade da perda das raízes, consequência da coletivização já que: “se ele morre, quem nutre a Rússia? Ele estará inapto à felicidade. O seu sonho de viver como um tsar, de comer o toucinho sobre uma fatia de toucinho.” Mas no filme a fazenda está concebida como estando na vanguarda da construção desta vida nova, onde o camponês se torna um herói salvando do incêndio do estábulo os cavalos do kolkhoze, ele salvará a propriedade coletiva e se integrará à comunidade. Participando desta moral positivista, o filme, na sua escrita direta e na sua visão sintética dos problemas, releva de uma mitologização suplementar. Eisenstein não se equivocará acrescentando: “Em Chaplin, o gag é individual, em Medvedkine, ele é

¹¹ Ver “1933, l’année noire: témoignages sur la famine en Ukraine”, apresentado por Georges Sokoloff, Albin Michel, 2000.

coletivo”. Se Carlitos nunca acaba de fugir do mundo, Khmir, o herói de Medvedkine se esforça para ingressar nele de qualquer modo.

Em 1935, o estatuto do kolkoziano atribuindo uma parca tarefa de terra a cada um estará ratificado. Pelo menos, ele anunciará uma curta trégua a esta sociedade camponesa definitivamente dizimada. Mas tratando os problemas da transformação social sob o ângulo da sátira, o filme denuncia também a sabotagem, as dificuldades psicológicas de adaptação, lembrando as misérias camponesas como ponto de não retorno. No filme como na Rússia de 1934, a metáfora ocupa um estatuto particular: o animal é improvável já que ele continua um cavalo de bolinhas verdes, o cenário é impossível já que ele continua antes de tudo um campo de lavoura. Caricaturados, os soldados tsaristas mascarados podem evocar os rostos fantasmagóricos dos quadros malevitchianos dessa ruralidade aniquilada. O pope é minúsculo relegando o poder da igreja a uma dimensão desejada. Os seios das freiras evocados posteriormente como uma audácia do filme pela crítica tanto ocidental quanto russa, participam mais da retomada do clima moral dos anos 1930 condenando os padres como depravados. Mudo, este filme se torna falante à luz da história. Ele se constrói pouco a pouco em modelos de oposição sempre onde o herói coletivo terá tendência a se tornar esse homem ordinário a qual deverá se identificar ao conjunto dessa sociedade soviética pacificada pela violência institucional. Ao olharmos a trama teórica das instituições da época estarecida no seu dogmatismo, Medvedkine como cineasta popular participando de um processo coletivo e socialmente visível, ainda pode ser considerado como sincero nesse projeto fílmico. Cineasta militante, ele serve antes de tudo aos interesses do Partido. Inclusive, curiosamente, este filme será rapidamente esquecido ou até relegado ao esquecimento após 1936. Mudo, ele também não tem o seu lugar ao lado dos primeiros filmes sonorizados que começam a ser distribuídos no país com muito mais sucesso perante o público.

Chris Marker, reavaliando parcialmente esta história em *Le tombeau d'Alexandre* mostra também como certos cineastas poderão se preservar neste contexto totalitário, margem de autonomia ou de expressão artística frente aos escritores encarcerados ou fuzilados como Isaac Babel em 1939.¹² Este

¹² Conforme Moshe LEWIN, *La formation du système soviétique*, Gallimard, 1987. Sobre a análise controversa do fascismo e comunismo, conforme Ian Kershaw e Moshe Lewin, *Stalinism and nazism. Dictatorship in comparison*, Cambridge University Press, 1996. Pode-se aplicar esses esquemas de análise à realizadora Leni Riefentstahl, propagandista do regime nazista em *O triunfo da vontade* (1934) e *Les Dieux du stade* (1936)?

dilema de uma relação antagonista entre o estatuto da imagem e da escrita na Rússia está aqui sublinhada mas a partir de observatórios diferentes tanto por Marker quanto por Medvedkine.

UM MAL ENTENDIDO DE UM CINEASTA

Se Medvedkine na sua relação com Marker cultiva em permanência a ambigüidade, pode-se dizer que na Rússia soviética após 1921 ele encarnará a subida tanto das classes populares quanto das alógenas. (FERRO, 1981) De 1917 a 1932, a estrutura do poder muda radicalmente na Rússia. Após 1927, o fenômeno de plebeização do poder se acentuará paralelamente a ruralização dos novos funcionários. Após a *intelligenstia*, e depois progressivamente da ruralização os bolchevistas históricos desaparecerão para o proveito de homens novos. Em 1931, é necessário criar grupos de entusiastas, os “*aktiv*” que, oriundos das mesmas origens populares, se tornarão essa nova elite encarregada de enquadrar a população. Em 1933, 57% dos novos funcionários não possuem educação secundária ou superior. Se Medvedkine se ajusta a essa apelação de “entusiasta” em *Le tombeau d’Alexandre*, Goldovskaya, documentarista moscovita dos anos 1980, autor de um filme sobre os Golags russos dos anos 1920, o considera mais como “Sincero. Eu não acreditaria nunca que Medvedkine era um mentiroso... Ele desejava esse conto de fada com ardor, tanto quanto as pessoas do Kouban com o filme de Pyriev...”.

A tradução cultural deste fenômeno de plebeização terá conseqüências visíveis no cinema. Ela se encarna por um retorno determinado a tradição após 1927-30 onde os desejos populares se dirigirão em direção a formas mais clássicas sobre a base de um folclore popular conhecido. Medvedkine inclusive saberá muito bem por em evidência essas formas populares e burlescas em *Le bonheur*. Mas, pouco a pouco, o realismo socialista se tornará a forma específica de toda experiência estética anunciando novas variantes para o cinema como *La nouvelle Moscou* em 1939 e *A la gloire du travail* em 1948 que não atingirão o sucesso do *Bonheur*. Essas novas formas emergem num contexto também mais autoritário, em pleno período Janoviano com, notadamente, o lançamento do filme de Pyriev *Les cosaques du Kouban* em 1949.¹³ Medvedkine,

¹³ Para a filmografia, Jean Radvanyi (1981) e Eric Schmulevitch (1996). Ver igualmente Natacha Laurent (1996).

diferente do poeta Maïakovski para quem desde de 1928 “o barco de amor se quebrou contra a vida corrente”, cultivará muito tempo o não dito. Em filigrana, Chris Marker parece adivinhar mais implicitamente em 1997, em *Le tombeau d'Alexandre*, mas um filme “em memória” pode também ser um filme da memória? Nos fatos, Medvedkine se adapta a conjuntura do pós-guerra ao mesmo tempo para servir a história oficial com os seus documentários produzidos de 1950 a 1971, e sem dúvida também para continuar a trabalhar num sistema de produção totalitário. Mas ele é sua testemunha servil. No *Le tombeau d'Alexandre* a sua própria filha, tomada como testemunha dirá que ele nunca fala dos anos 30. Um período traumatizante para essa geração soviética que terá conseguido sobreviver. Mas, Medvedkine não ocupará também funções hegemônicas nem no cinema, relegado a uma simples função de documentarista, nem nas instituições da época, apesar de suas funções honoríficas de Presidente do Festival de Leipzig e após de Moscou. A diferença de seus pares, como Bondartchouk e após Mikhalkov.

A relação Marker/Medvedkine, fora as afinidades pessoais, aparece como sendo a de um mal-entendido de ordem complexa.¹⁴ Um mal-entendido que toma um aspecto contra-institucional, de tanto os itinerários dos dois cineastas parece diametralmente diferentes. Chris Marker com *Le tombeau d'Alexandre* conseguiu restituir uma herança se equivocando de trens? Ou de época, pelos cine-trens de 1932 idealizados por Marker diferirem dos de 1919? Cineasta da norma, Medvedkine se opõe a Marker, cineasta fora da norma. Medvedkine dedicou, através do cinema, a sua vida ao Partido. Inclusive, segundo a cineasta Goldovskaya em 1993 “ele morreu a tempo, era um verdadeiro crente, e hoje, ele estaria decepcionado”. Medvedkine e Marker podem se encontrar por um tempo no terreno da confrontação ou da experimentação. Mas, sobre a realidade do documento, esta “necessidade de aprender a olhar, a identificar tudo que se adianta, tudo que se mexe”, Marker, na sua pesquisa de confrontações, parece mais próximo de Dziga Vertov. E sem dúvidas, todas as proporções mantidas nos destinos respectivos destes dois cineastas. Perseguido também pela censura, pelo *Les statue meurent aussi* em 1953 com Resnais, rejeitando as honras, vivendo “escondido”, fugindo as mídias. Para Marker no *Tombeau d'Alexandre* em 1993, é preciso sem dúvidas de dar novas provas em um pro-

¹⁴ Não se trata de apreciar num artigo e através de um filme epistolar sua relação com a história. A posteriori, se pode reportar a uma última conversa póstuma “Interview with Alexander Medvedkin” (pp.166-175) restaurando certos aspectos de seu itinerário na obra *Inside the film factory*, Ian Christie e Richard Taylor, Routledge, 1991.

pósito intrínseco de cineasta, em uma trajetória em constante movimento, sorvendo na memória de seus próprios filmes, como em *Le fond de l'air est rouge* em 1977, onde a nostalgia de amanhães melhores não obriga a unicamente analisar a virada do século. Deste ponto de vista, entre *Le train en marche* em 1971 e *Le tombeau d'Alexandre* em 1993, o cineasta opera por releitura crítica de seu próprio propósito. À luz do presente, o filme se torna uma evocação nostálgica do passado para se declinar no passado composto. Em voz-off, Marker chama as suas imagens de “tu”, constrói “cine-frases” (NENEY, 2000) para recompor a história ou tentar reatar com a trama de uma história possível. Mas este exame crítico da imagem não pode ser uma reavaliação da história. *Le tombeau d'Alexandre* mede a defasagem entre uma trajetória individual e a história, na medida em que “com o fim da utopia, a URSS” escreve Marker “era depositária amnésica de uma esperança que ela já não encarnava”. Mas deste ponto de vista, em uma relação enigmática com o pretense “sentido da história”, se o fim da URSS encarna sem dúvidas um certo fim da história, Marker parece se manter a contra-tempo de seu projeto fílmico.¹⁵

A HISTÓRIA NO CINEMA

Esta relação com a história permanece clivada. Para Medvedkine, o filme existiria às condições de possibilidade de um suposto ser futuro. Para Marker, o passado é uma das condições deste porvir. Em *Le tombeau d'Alexandre*, o ressurgimento do tempo autoriza parcialmente esta reconstrução do passado. Mas ela integra uma problemática de cineasta contemporâneo em vista de operar a sua própria leitura de Medvedkine à luz das trajetórias passadas de Marker. Este último age sobre um poder de refiguração da imagem.¹⁶ Arquiteto da memória, seu filme pode se abordar como o depositário de rastros em profundidade. A este respeito, uma tal atitude permanece significativa: da busca de provas, da possibilidade de desvelar as fronteiras de um discurso

¹⁵ Conforme *Le Staline* de Boris SOUVARINE publicado em 1935 em Paris depois reeditado em 1973 - éditions Champ Libre. David ROUSSET em *Les temps modernes* em 1950 sobre os campos soviéticos, Claude LEFORT criticando os estragos da ideologia em *Un homme en trop*, Seuil, 1976, sobre *Soljenitsyne*, e mais recentemente Robert CONQUEST, *The great terror*, Oxford University Press, 1990; Stéphane COURTOIS e Nicolas WERTH, *Le livre noir du communisme*, Robert Laffont, 1997.

¹⁶ Conforme François Lecoine “Le Tombeau d'Alexandre : cinéma, mémoire, histoire”, memória do IEP de Grenoble 2000, e sua decupagem do filme.

cinematográfico na encruzilhada da atualidade, do documentário e dos arquivos, da correspondência entre comentários e ilustrações. Mas a história de um século na Rússia / URSS não pode se reduzir buscando-se acontecimentos parcelados, nem ao destino de um cineasta sem dúvida inacabado como Medvedkine que atravessou este século, nem mesmo ao próprio devenir das supostas imagens de Marker ilustrá-lo.

Com *Level five*, reexaminando em 1996 a história recente do Japão do pós-guerra, uma das perguntas essenciais feitas indiretamente por Marker permanece: o projeto de escrever uma história no cinema continua possível? Pode-se medir até onde a ficção continua em contato com a realidade? Na URSS, de 1989 a 1990 num contexto generalizado de reexame da história, o documentário permitia as suas próprias imagens. Assim, uma cineasta como Marina Goldovskaya, intervindo em *Le tombeau d'Alexandre* tinha conseguido nesta época reinventar como outros os seus próprios códigos de reinterpretação da história. Seu filme *Le pouvoir des Soloveits*, que apresenta imagens de arquivos dos campos dos anos 1920 não releva mais nem um pouco de uma ficção consensual. Ele gerou um imenso debate na URSS dos anos 1990, assim como o *Repentir* de Abouladzé, por muito tempo censurado, que interroga a partir da ficção a realidade do sistema totalitário. Do ponto de vista dos cineastas, a história já se desenrola em três gerações. (BROSSAT, 1990) Mas eles já não mostram a sociedade como ela será, como o fazia Dziga Vertov, nem como ela deveria ser, como o fazia Medvedkine. A partir dos anos 1990, esta geração de novos cineastas (Goldovskaya, Lissakovitch...etc) se interroga sobre aquilo que ela realmente se tornou.

A relação da história no cinema se inverteu na medida em que a avaliação crítica gera os seus próprios riscos. Em *Le tombeau d'Alexandre* a história no cinema redefiniu novas fronteiras, não somente entre o escrito e o visual, mas também esse cinema crítico de investigação participa a uma tarefa de recomposição, acentuado na montagem. Chris Marker recompõe conjuntos se apoiando em séries, em trechos, propósitos já existentes na sua própria história fílmica. Ele permanentemente dá esta possibilidade de repensar as formas da história. (RICOEUR, 2000) Não relembra o seu passado, mas atesta parcialmente aquilo que pode ter acontecido. O filme se torna uma memória reencontrada ajustando certa encenação da história sem proceder sempre de uma categoria homogênea de fontes, mesclando vez por vez imagens de vídeo, imagens cinematográficas, integrando ficção e documentário. A visão aqui metafórica do *Tombeau* remete ao jogo de correspondências e à

memória dos mortos. Este cinema não enfoca a história, mas se torna o ponto de organização de um relato específico, as vezes mórbido. Na sua abundante filmografia, Chris Marker contribui em erguer vários pontos de conservação da memória. A partir de seu primeiro filme *Les statues meurent aussi* em 1953 ao seu mais recente, dedicado a Andreï Tarkovski, *Une journée d'Andreï Arsenevitch* em 2000. Esta interpretação plural supõe também que a realidade fílmica não fala por si só ou não pode comunicar diretamente. É preciso então compreender a historicidade do filme, de qualquer filme. Não na sua simples representação do passado, mas na sua época, decodificando-se as imagens para interrogar a vastidão dos não-ditos.

Inclusive, citando Steiner em exergo a seu filme, “não é o passado que nos domina, são as imagens do passado”, Marker compreende estes limites e reinveste os novos fantasmas da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROSSAT, A. ; COMBE, S. ; POTEL, J.Y. ; SZUREK J. C. *A l'Est, la mémoire retrouvée*. Paris, La Découverte, 1990.
- Cahiers de la Cinémathèque*, “Le cinéma à l'Est”. Paris, Institut Jean Vigo, 1997.
- CHRISTIE, I., TAYLOR, R. *Inside the film factory*. Londres, Routledge, 1991.
- CONQUEST, R. *The great terror*. Oxford, Oxford University Press, 1990
- COURTOIS, S. , WERTH, N. *Le livre noir du communisme*. Paris, Robert Laffont, 1997.
- EISENCHITZ, B. “Chris Marker, quelquefois les images”. In : *Trafic* n°19, Paris, 1996.
- FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris, Denoël, 1976.
- _____. *Des soviets au communisme bureaucratique*. Paris, Gallimard, 1981.
- FERRO, M., FITZPATRICK, S. *Culture et révolution*. Paris, Éd. EHESS, 1989.
- GODET, M. “Un cas de censure cinématographique dans l'URSS de Khrouchtchev”. In : *Les Annales* n°4, Paris, julho-agosto 1996.
- KENEZ, P. *The birth of the propaganda state*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- KERSHAW, I., LEWIN, M. *Stalinism and nazism. Dictatorship in comparison*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LAURENT, N. “La Jdanovchina dans le cinéma”, In : *Les Cahiers de l'IHTP : pour une nouvelle historiographie de l'URSS*, n°35, CNRS, Paris, décembre 1996.
- LEYDA, J. *Kino, histoire du cinéma russe et soviétique*. Paris, L'Age d'Homme, 1976.

- LEWIN, M. *La formation du système soviétique*. Paris, Gallimard, 1987.
- NENEY, F. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Paris, De Boeck, 2000.
- PUISEUX, H. "Le détournement d'Alexandre Nevski au service de Staline". In : *Film et histoire*. Paris, Éd. EHESS, 1985, p 15-21.
- RADVANYI, J. *Le cinéma russe et soviétique*. Paris, l'Équerre, 1981.
- RICOEUR, P. "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé". In : *Les Annales*, n°4, Paris, julho-agosto 2000.
- SCHMULEVITCH, E. *Réalisme socialiste et cinéma : le cinéma stalinien 1928-1941*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- STITES, R. *Russian popular culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet cinema : 1917-1929*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- VEILLON, O. R. "L'image dialectique, sur *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker". In : *Images Documentaires* n°19, Paris, 1993.

SUNSHINE:

UMA DAS FACES DA HUNGRIA MODERNA

Antônio da Silva Câmara

Universidade Federal da Bahia

O filme de István Szabó, *Sunshine, o despertar de um século* (*Sunshine*, 1999) pode ser analisado por diversos ângulos, o que mais salta aos olhos e serve de âncora para a narrativa é a condição dos judeus na Hungria ao longo de um século, o processo assimilacionista e o racismo permanente que caracteriza distintos períodos de um século de história. Ao lado deste, é possível também compreender-se as mudanças na história contemporânea tendo como foco a Europa de leste em particular a Hungria. Ou seja, através dele é possível analisar o longo processo de passagem do império austro-húngaro para a fase atual pós-stalinista. Assim o épico ilumina as contradições que permearam a história mundial e os judeus enquanto parte dela, não apenas vítimas da violência racista, mas também agentes ativos de seu próprio destino ao aceitarem a política assimilacionista. Tentaremos neste texto: a) reconstituir sinteticamente as fases fundamentais do filme centrando no duplo processo ideologia assimilacionista versus acontecimentos históricos com forte impacto sobre a Hungria; b) entender os próprios fatos históricos de repercussão universal que no filme aparecem circunscritos à relações internas da Hungria.

SUNSHINE COMO AMPLO PAINEL HISTÓRICO

O filme toma por foco a história de quatro gerações de uma família judia, utilizando-se da forma narrativa clássica com a voz *off*, o personagem mais próximo do espectador no tempo histórico, Ivan o último Sonnenschein/Sors vivo, remete-nos a meados do século XIX quando o seu tataravô abandonou uma pequena vila, após a morte do pai, vítima da explosão de sua destilaria. Esse ancestral remoto desloca-se para a capital levando consigo a fórmula

de um tônico de sucesso. Seguindo percurso semelhante ao de Suleiman (2003) reconstituiremos o filme a partir de seus três subtítulos: era ensolarada, era das tempestades, era nublada. O filme compreende desde 1828, ainda quando a Hungria era um país independente, passando pelo período do império austro-húngaro (1867-1918); pela república democrática húngara (1918-1919), pela república soviética húngara, entre março e agosto de 1919, pela ditadura de Miklós Horthy entre 1919 e 1944, a ditadura nazista ente 1944 e 1945; a ditadura burocrática soviética entre 1945 e 1956; a revolução húngara; e o restabelecimento da ditadura burocrática até queda do regime soviético em 1990. Diante de um período tão longo o cineasta escolheu ver e contar a história a partir da ótica de uma família judia, com isso, talvez tenha deixado de lado a compreensão crítica dos regimes que se sucederam, da passagem do capitalismo para o socialismo burocrático e, por fim, pela instauração de uma República burguesa em nossos dias.

OS TEMPOS ENSOLARADOS

No primeiro período do filme o patriarca Emanuel consegue erguer sua destilaria e tornar-se um burguês de sucesso empresarial em Budapeste, vivendo vida confortável com a esposa, os filhos Ignatz e Gustave, e sua filha adotada Valerie. Os dois primeiros seguem carreiras profissionais distintas da atividade empresarial, o primeiro cursa direito e torna-se um respeitável jurista com simpatia pelos conservadores e dedicação ao imperador Francisco José. O segundo forma-se em medicina e adere à esquerda socialista. Os conflitos de ordem familiar e as opções políticas dos herdeiros de Emanuel marcam esse período. Ignatz apaixona-se pela irmã de criação (prima carnal) e apenas enfrentará a oposição dos pais devido à firmeza com que Valerie alimenta a sua paixão pelo primo, ultrapassando os limites de um amor platônico. Paradoxalmente o personagem que ostentará uma posição de defesa do conservadorismo se torna assim um desafiador de hábitos e costumes judaicos arraigados na tradição. Será novamente este personagem que pouco a pouco levará a família à assimilação, pois em função de cargo de juiz que lhe é prometido por prócere do governo aceitará mudar o nome de família de Sonnenschein para Sors, alterando o nome judaico original, e adotando outro de origem magiar, logo aceitando uma origem puramente húngara e rejeitando a tradição judia. Isso não só ocorre com Ignatz, mas será estendido ao seu irmão e à sua esposa, todos se tornam Sors.

A responsabilidade dos judeus ricos pelo agravamento das condições de vida de todo o seu grupo social está presente neste trecho do filme. Ignatz se tornará um dos juízes da suprema corte, condição na qual ajudará integrantes do governo a se livrarem de denúncias de corrupção tendo sido até mesmo convidado para exercer cargo político, o que não se concretiza devido à forte resistência de Valerie e da família. Conflita-se também com seu irmão que tomará posição distinta da sua ao acusar o império pela miséria da população e aderir ao comunismo. Durante a primeira guerra defenderá o império como oficial e sofrerá forte abalo emocional com a morte do imperador. Após a guerra será abandonado temporariamente pela mulher por permanecer fiel aos princípios do império. Com a revolução húngara de 1919, seu irmão fará parte do governo revolucionário e, ele por manter os princípios conservadores e não aceitar ser juiz do novo regime será aprisionado. Com o golpe de Estado militar, Gustave será exilado, mas Ignatz não mais retornará à situação de destaque anterior por não aceitar ser o juiz a aplicar as condenações aos revolucionários. Isto o levará à morte pouco tempo depois.

O fim de um longo período, no qual ocorreram transformações significativas na Hungria, é fechado com sua morte. O grande império austro-húngaro deixa de existir logo após o fim da Primeira Guerra. O filme mantém o foco na história familiar e explora muito pouco as grandes mudanças que ocorrem na Hungria e na Europa. Na fase áurea do império as famílias ricas judias tiraram proveito da prosperidade e aceitaram a ideologia assimilacionista, sem, no entanto, conseguir alterar a situação de seus integrantes, estigmatizados pela origem judia e vítimas do racismo. A visão endógena do filme mantém-se, não explorando situações políticas, mesmo quando membro da família tem um papel mais proeminente em certas conjunturas políticas, como foi o caso de Gustave no governo provisório de Bela Kuhn, no qual ilustres judeus ocuparam cargo a exemplo de George Lukács.

A ERA DAS TEMPESTADES

Segundo Suleimam (2003) após o golpe de estado inúmeros judeus emigram percebendo que se abria uma era de perseguição. A família Sors, a exceção de Gustave, continua a viver no país e o foco do filme desloca-se para os filhos de Ignatz, Istvan e Adams, com destaque para este último que se tornará símbolo do orgulho nacional como campeão olímpico de esgrima.

O racismo estará presente na juventude destes dois personagens hostilizados pelos colegas de escola. Será por isso (pensando em preparar seu irmão mais novo na prática da autodefesa) que Istvan levará Adams à academia para aprender esgrima. Este se tornará excelente esgrimista e fará um novo percurso de subordinação à política de assimilação, pois, para ser admitido no clube militar e tornar-se esportista olímpico aceitará converter-se ao catolicismo. A sua glória virá com a vitória olímpica na Alemanha hitlerista e, o primeiro alerta de um emigrado húngaro-americano que o convida a migrar para os Estados Unidos. A cegueira deste membro da família Sors, tão decidido na hora de escolher a esposa e de seguir a carreira de esgrimista, o levará e à sua família a uma situação catastrófica, pois, paulatinamente toda a família perde direitos na medida em que o nacionalismo de corte nazista cresce e o Estado militar estabelece regras restritivas para os judeus, até mesmo para aqueles, a exemplo de Adams, considerados heróis nacionais.

O momento de anúncio pelas emissoras de rádio das restrições aos judeus é talvez um dos mais marcantes no filme, toda a família reunida na sala de estar próximas a um aparelho de rádio, em um ambiente melancólico com pouca luminosidade, escutando as novas regras:

A cláusula 4 que passou no Parlamento esta tarde, limita o envolvimento judeu no âmbito público e econômico. Segundo a nova lei uma pessoa é judia se o pai ou a mãe ou avós na data da legislação forem membros de uma congregação judaica. Ou sem antes da lei tiverem sido membros de uma Congregação judaica. Além do que foi descrito.

Por enquanto a lei não se aplica aos condecorados por bravura na guerra de 1914-1948 e ou aqueles cujos pais foram condecorados pelo menos duas vezes com medalha de prata. Assim como os que atuaram contra as revoluções de 1878 e 1919. Se arriscou a vida, teve perda de liberdade. Padres ou ministros ativos, aposentados, de fé cristã, (e aos que) obtiveram o título de campeões olímpicos.

Todos os juízes judeus serão removidos. Em organizações de jornalistas, engenheiros, teatro, e cinema o número de judeus não poderá passar de 6% do total de membros.

Um judeu não poderá ser editor, nem exercer qualquer outra função de influência editorial de qualquer revista ou jornal. Um judeu não pode ser diretor artístico, nem agente literário, nem exercer qualquer função que tenha influência na direção intelectual ou artística de um teatro.

Ao longo da exposição do locutor do rádio, os presentes na sala comentam sobre quem está isento. A cena final do bloco é com Istvan e Adams afirmando que estão todos isentos devido ao heroísmo do pai e à medalha de ouro olímpico. A exceção de Valerie que chama os parlamentares de monstros, os demais apenas comentam a isenção dos familiares. Em suma não há comoção quanto a restrição à vida de milhares de judeus, apenas assinalam o alívio para a família.

Adams até o fim da vida será fiel à Hungria, como foi o seu pai, e não reafirmará sua origem judia. Esta fidelidade à lei e ao país que exige dos judeus a negação de sua origem, será observada também para os demais membros da família, pois apesar da insistência de sua cunhada e amante para que todos abandonassem o país, a família resistiu. E aqui, parece-nos que para além do risco de vida por pertencer à comunidade étnico-religiosa o que vemos é um grupo bem sucedido, temer um futuro de pobreza e, por isso, covardemente fixar-se na preservação de um estilo que se desmorona rapidamente. Adams insiste: tudo é passageiro, a Hungria retomaria seu passado e as ações discriminatórias seriam suspensas. Ao contrário da esperança de Adams, ele próprio e seu filho Ivan serão enviados para um campo de concentração; sua mãe conseguirá esconder-se, sua esposa morrerá em um campo de concentração e seu irmão, filhos e esposa serão assassinados. Adams será executado em 1941 pela exército húngaro, e seu filho, também no campo de concentração, nada pôde fazer para impedir a sua morte. A morte de Adams marca um dos momentos mais fortes do filme nesse período sombrio, identificado por um militar húngaro no campo de concentração por vestir-se com uniforme do exército, ele é instado a dizer que é judeu. No entanto, mostrando firme convicção, por diversas vezes é torturado, mantendo sempre a versão de que é um campeão olímpico de esgrima. Os seus torturadores o levarão à morte por congelamento.

A conversão familiar, primeiro alterando o nome de origem, em seguida convertendo-se ao catolicismo tem, neste caso emblemático um fim trágico: coragem e determinação para assumir-se enquanto húngaro e alienação de sua ascendência judaica. Como afirma Suleiman (2003) Adams aceita a condição de negar-se diante daqueles que o subjagam. Por outro lado, marca um momento de resignação dos judeus que assistem impávidos à execução de um dos seus, temendo pela própria vida, como mais tarde será dito por Gustave (retornado do exílio) ao seu sobrinho Ivan, ele também amedrontado assistindo à morte do pai. Por outro lado, ironicamente, acontece com Adams,

segundo a narrativa, o mesmo ocorrido no passado, com oficiais judeus que foram executados durante a primeira grande guerra, naquela ocasião seu pai Ignatz respondeu a um judeu que pediu ajuda: “sou um oficial do imperador”. Naquela situação acomodar-se era ser fiel apenas ao imperador, negar sua origem e seus princípios de justiça. Agora, tratava-se de afirmar um orgulho nacional abalado pela invasão nazista e pela adesão do governo aos ocupantes, em ambos os casos estamos diante da negação da condição de ser judeu por parte dos personagens da família Sors/Sonnesnschein. Em ambos os casos os personagens são omissos diante da injustiça.

A ERA DO CÉU NUBLADO

Ao fim da guerra apenas sobreviveram Ivan, Valerie e Gustave, este último retornado do exílio para servir ao governo comunista. Valerie retorna primeiro à casa abandonada, destruída, sem os quadros, móveis e louças do período áureo; em seguida Gustave, por fim retorna Ivan, sofrido, carrega consigo o ódio aos nazistas e a vergonha por sua própria tibieza por ter assistido, impotente, à morte do pai.

Por iniciativa de Gustave, seu sobrinho será admitido na polícia secreta e se tornará amigo de um oficial judeu, Andor Knorr. Uma nova fase é iniciada. Gustave fará o serviço sujo da polícia secreta: revistar casas, interrogar inimigos, fazer listas de adeptos do nazismo.

A adesão de Ivan ao stalinismo, movida pelo ódio aos assassinos do pai, conhecerá rapidamente os seus limites. Após fazer uma lista dos inimigos, de interrogar adesistas do nazismo, com destaque para um cineasta que tinha servido aos nazistas e, posteriormente aos próprios russos. Este é um personagem emblemático da crítica de Szabó aos artistas e intelectuais que aceitaram por covardia e oportunismo colaborar com o nazismo. Ivan apresenta a lista a seu superior que manda riscar vários nomes, pois para ele não se trataria de destruir todos os intelectuais, alguns por seu talento também seriam úteis ao “socialismo”. Logo, a justiça não seria cumprida ao pé da letra, mas de acordo com as conveniências do novo regime.

Ivan herda do pai a vontade de ser húngaro, mas não exercita a cidadania a partir da confiança em novos valores e sim impelido pela vingança, tornando-se, assim uma peça da engrenagem do stalinismo. Como seus antecessores (pai e avó), Ivan adapta-se à ordem social, excuta as ordens, e

age com paixão apenas na vida privada, pois tem um caso de amor com esposa de alto funcionário do governo. A transgressão dos três personagens (Istvan, Adam e Ivan) ocorre assim apenas no terreno moral. O primeiro, desafia a família e casa-se com a prima, o segundo, tem um caso com a cunhada, o último, põe em risco sua carreira no regime ao apaixonar-se pela esposa de um alto funcionário. Observa-se também que nos três casos são as mulheres que tomaram a iniciativa, impulsionando-os a agir. Apenas no primeiro caso a paixão resultou em uma relação prolongada, nos demais a coragem dos personagens é limitada e o caso não tem continuidade.

A coragem de desafiar a moral restringe-se assim nos dois últimos personagens ao âmbito subjetivo, pois Adams e Ivan não tornarão público o sentimento por suas respectivas amantes. Já quando a necessidade de desafiar a ordem desloca-se para a ação política os personagens mostram-se temerosos. Adams adaptado não agiu para salvar a família da catástrofe iminente; Istvan omitiu-se diante da execução de oficiais judeus; Ivan manteve-se em silêncio diante da execução de seu amigo Knorr, quando este foi acusado de conspirar com outros judeus contra o socialismo.

A execução de Knorr simboliza as reviravoltas do stalinismo, que diante de dificuldades socioeconômicas do regime buscava sempre um bode expiatório, neste caso os judeus. Assim, mobilizavam-se sentimentos racistas arraigados na população indicando sabotadores da nova ordem. O personagem Ivan fará o interrogatório de Knorr, cumprindo ordens do alto comando militar. Aplica questionário similar ao da KGB, incriminando o interrogado desde a juventude, buscando evidências de seu comprometimento com sionismo. Em certo momento Knorr diz-lhe abertamente: “estão te usando contra mim, os judeus estão sendo postos como bodes expiatórios”. Respondendo a uma pergunta de como teria conseguido sair de um campo de concentração Knorr observa que, ter estado em Auschwitz não tornaria um judeu um ser humano melhor ou pior do que outros seres humanos. Novamente vemo-nos diante de um momento reflexivo do diretor sobre a condição humana dos judeus: o holocausto não purificou os indivíduos, estes são contraditórios e podem cometer equívocos, tal como engajar-se em luta contra seus iguais. Novamente os judeus não são vistos como um grupo uniforme e vitimado, mas como seres humanos, vivendo circunstâncias históricas que exigiam respostas que nem sempre foram éticas.

Após a morte de Stalin, Knorr foi reabilitado pelos governantes. Ivan fará o discurso junto ao túmulo, surpreendendo seus superiores ao acusar os

governantes anteriores de assassinato, ao considerar-se omissos diante de mais um ultraje. Será alertado pelo seu superior militar de que tal situação não poderá se repetir, pois a mudança política não comportaria atos extremos. Szabó refere-se assim aos expurgos, às autocríticas e às reabilitações stalinistas que sempre visaram preservar a burocracia jamais alterar o rumo do regime burocrático. Assim, mesmo a morte de Stalin será utilizada para prolongar a agonia do sistema, como ocorrerá posteriormente com a perestroika de Gorbatchov.

No filme, após a reabilitação de Knorr, altera-se a lógica anterior da narrativa, Ivan irá até o fim, opondo-se corajosamente aos que tentam impedir seu caminho. Em seguida sai das forças de segurança e, quando o povo se rebela contra a burocracia stalinista em 1956, põe-se à frente das manifestações. Aqui o diretor nos põe no centro das famosas cenas de tomada dos tanques russos pela população. A insurreição será sufocada, nos conta a voz *off*, Ivan será interrogado e condenado a cinco anos de prisão, dos quais cumprirá três. A sua avó o visitará e, novamente como reserva moral da história o consola, pois ele havia tomado uma decisão corajosa, termina sua frase de encorajamento afirmando: “eles é que estão presos e não você”. Após a libertação da cadeia Ivan volta, mais uma vez, à casa da avó, onde agora habitam várias famílias. Avó e neto passam a noite conversando, recordam a vida na casa, as escolhas políticas, o sofrimento da família. Em determinado momento Ivan pergunta: “porque viramos comunistas?” Valerie responde: “é o nosso destino. As perseguições aos judeus, as leis restritivas, a pobreza... Eu não teria como você e seu tio aderido com tanto entusiasmo ao comunismo, mas também sempre fiquei indignada com as injustiças sociais.” Essa será a sua última noite em casa, pois no dia seguinte ela resolve procurar a receita do tônico sunshine, esse seria agora a esperança de Ivan. Na procura pelo carnê de receita tem um mal estar, quando chega ao hospital para o internamento o médico pergunta o seu nome e ela responde: Valerie Sonnesnschein e repete mesmo diante da insistência do neto que lembra que ela é Sors. Valerie morrerá no hospital e ele se torna o último representante vivo da família. Antes de abandonar a casa Ivan verá os antigos pertences da família serem postos em um carro de lixo, inclusive o carnê de receitas que cai de suas mãos sem que ele perceba, encontra documentos nos quais constam o nome de sua família: Sonnesnschein. Lê uma carta de seu bisavô para seu avô Ignatz, nesta cena superpõe-se vozes, com os conselhos do avô que não foram seguidos pelos seus descendentes:

Querido filho Ignatz

Partiu da segurança da casa em nasceu para realizar o objetivo de sua vida, tornou-se juiz para criar leis, tornou-se juiz para criar leis como fez Moisés (aparece Emanuel, mudança na inflexão da voz). Para fazer justiça como o rei David e exercer o poder que Deus nos proibiu do qual, talvez, nos protegeu por milhares de anos. Nesse novo mundo você terá sucesso porque tem conhecimento. O estudo sempre foi nosso dever religioso como judeu. (Imagem de Ignatz, mudança na inflexão da voz). A nossa exclusão da sociedade nos torna adaptáveis. E capazes de sentir a ligação entre coisas. Mas se achar que tem poder está enganado. Se achar que tem o direito de estar à frente dos outros porque pensa saber mais, estará errado. Nunca se deixe levar pelo pecado da vaidade. A vaidade é maior dos pecados. A fonte de todos os outros. (Imagem de Adams, mudança na inflexão da voz) Deus está presente em todas as religiões, mas sua vida for uma luta por aceitação será sempre infeliz. A religião talvez não seja perfeita, mas pode ser um barco estável para conduzi-lo a outra margem. A vida é um barco a deriva equilibrada por incertezas (...). Sobre as pessoas que julgará, saiba que todo (...). Portanto não as julgue pela aparência ou boatos. Não confie em ninguém. Examine por você mesmo. Não faça o mesmo que o poder (...) (velhos jornais com Stalin na capa são descartados durante este trecho da leitura da carta). Não ostente o que é seu. Possuir bens e propriedades nada significa (...) são carregados pela inundação, levados por políticos. Isso causa ansiedade que pode adoecê-lo. Pratique a disciplina. (Esta última frase é lida por Ivan já no interior da casa). Com todo meu amor, teu pai. Emanuel Sonnenschein.

A leitura desta carta ocorre em dia ensolarado, a narrativa recupera a luminosidade da primeira parte do filme, ainda que restrita a Ivan, tudo indica o começo de um novo tempo. A carta que traz recomendações tão generosas leva-nos a refletir sobre o seu descumprimento: Ignatz nem sempre conseguiu julgar com isenção, pois se subordinou ao poder, não ouviu a si mesmo. Só o fez após o fim da República dos Conselhos quando se negou a julgar os comunistas; Adams negou sua religião para ser aceito e foi duramente punido pelo regime nazista. Por fim, Ivan não precisou negar a origem porque a desconhecia, não precisou negar a religião porque aderiu ao stalinismo. Mas negou a fidelidade aos amigos. Omitiu-se diante da injustiça. Agiu por vingança e não por senso de justiça. A carta assim fecha um tempo e parece abrir outro, com a defesa da tolerância, da justiça e da humildade.

Talvez a carta e a declaração de Valerie reafirmando suas origens, exercerão efeito sobre Ivan que se dirige a um cartório e solicita a alteração do nome de família retornando ao de origem judaica. Esse ato simbólico de Ivan aponta para um tempo de reconciliação dos judeus com sua própria origem. Ivan narra ainda o fim da burocracia e a instauração da democracia burguesa.

Segundo Suleiman (2003), Szabó teria afirmado que para ele essa história não era exclusivamente de uma família judia, pois o que ele gostaria de mostrar seria a intolerância contra as minorias em diversos países. No entanto, a autora chama a atenção para o caráter particular dessa minoria, a sua inserção no país, a negação que algumas famílias fizeram de seu passado na ânsia de integrar-se à Hungria. Nesta situação o recuperar o nome não poderia ser comparado com as questões identitárias de outros grupos étnicos ou religiosos em outros países. Esse ato simbólico levantaria novamente a questão: é possível ser judeu e húngaro ao mesmo tempo?

Segundo a autora, os questionamentos mais áspers ao filme foram feitos por judeus que teriam na Hungria de hoje a postura da assimilação. Ou talvez com este fim o autor novamente tenha tido um comportamento reflexivo, pois ele mesmo só teria reconhecido ter origem judaica recentemente.

Por fim cabe observar que Marx (1991) considerava que a questão judaica não era eminentemente religiosa e dependendo do país ela poderia aparecer como constitucional (França), secular (EUA) ou religiosa (Alemanha). Tal situação estaria estritamente relacionada ao estágio de desenvolvimento do próprio estado burguês. Essa parece ser a situação da Hungria pelo menos durante boa parte do filme: um estado burguês ainda subordinado à centralização imperial; os direitos sociais são assim negociados por parte da comunidade judia com os governantes. Mas mesmo esse grupo não escapa às contradições de classe e, por isso, segmentos burgueses põem-se à sombra do poder renunciando à sua identidade religiosa. Mas, como alerta Marx, isso só pode ocorrer devido à insuficiência no desenvolvimento do Estado, na medida em que a religião no estado democrático burguês tornasse uma questão privada, de fórum íntimo, podendo ser praticada sem causar perturbação ao Estado. Logo a questão levantada por Szabó, respondida nos limites do estado burguês democrático, parece confirmar as observações de Marx: os judeus podem manter seus nomes de família e praticarem livremente sua religião na Hungria democrática, pois isso não implica na emancipação humana, apenas na garantia pelo Estado de que todos os grupos podem ter suas crenças e praticá-las em privado.

CONCLUSÃO

Ao focar em uma família judia e sua inserção na Hungria por mais de um século, o autor transforma a história de um período tão conturbado, no qual revoluções e contra-revoluções se sucederam em amplo painel de fundo. Assim, se no filme somos informados sobre o império austro-húngaro, combatido por Gustave e defendido por Ignatz, pouco sabemos sobre os demais períodos. Da República dos Conselhos sabemos apenas do papel de Gustave e da punição sofrida por Ignatz por não aceitar ser o juiz dos conservadores. Das ditaduras que lhe sucederam apenas visualizamos a acomodação da família e seu posterior sacrifício. A aliança da Alemanha com a Hungria aparece apenas na denúncia do húngaro-americano após a Olimpíada de Berlim, ao convidar Adams para morar nos EUA. De modo ainda pouco preciso vemos o período soviético, novamente sob as lentes de Ivan: os julgamentos, expurgos e reabilitações e a revolução húngara de 1956, mas tudo passa muito rápido, pois o filme demora mais mostrando os efeitos sobre uma família, correndo o risco de equiparar regimes distintos e não perceber a história da própria Hungria na medida em que as conjunturas são filtradas pelos acertos e erros dessa família. Assim tratando de uma época na qual os embates de classe apresentaram extrema radicalidade, o autor pouco reflete sobre as lutas sociais no seu país e o papel das classes oprimidas nestas disputas. O fim do filme, como já assinalado, aponta para o conformismo com a República burguesa, ela aparece como a solução para o convívio das diferenças, logo a exploração dos trabalhadores suscitada pelo filme deixa definitivamente de ser importante para compreender a questão judaica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SULEIMAN, Susan. “Sunshine et les juifs de Hongrie.” In: *Théoreme. Cinema Hongrois. Le temps et l’histoire*. Organizado por FEIGELSON, Kristian. Presse Souborne Nouvelle, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Pensamento vivido. Autobiografia em diálogo de Georg Lukács*. Editora UFV, Viçosa, 1999.

HOBSBAWM, Eric. *A Era das revoluções*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

MARX, Karl. *A questão judaica*. São Paulo, Ed. Moraes, 1991.

OLIVER STONE:
HISTORIADOR DA AMÉRICA RECENTE

Robert A. Rosenstone
Instituto de Tecnologia da Califórnia

Para quem viveu os anos 1960 em uma universidade, terá, certamente, um choque ao se reconhecer na manifestação anti-guerra em *Nascido em 4 de julho* (*Born on the fourth of july*, Oliver Stone, 1989). Um sentimento de que você, um dia, presenciou esta mesma cena, assistiu a estes mesmos estudantes, nos degraus da faculdade, com seus cabelos compridos, estilo afro, barba, jeans, bandanas; testemunhou os mesmos trejeitos, os punhos cerrados, ouviu os mesmos discursos de negros e brancos, as denúncias da guerra, as palavras de ordem: “Nixon, estamos em greve! Fechem as portas, agora!”. Até aquela figura de meia idade nas escadas, vestindo um *dashiki* e chamando a todos para a Marcha em Washington, lhe parece bastante familiar. Entretanto, antes que estoure o gás lacrimogêneo e os policiais cheguem com seus cassetetes, acordamos: ali é Abbie Hoffman, rei dos Yippies, dizendo exatamente as mesmas coisas que ele dizia naquelas manifestações 35 anos antes.

A seqüência é baseada em um fato. O filme mostra a Universidade Syracuse logo após a “incurião” no Camboja e da matança em Kent State – aquele maio de 1970, quando centenas, milhares de universidades e colégios entraram em greve. Syracuse estava entre elas, mas aquela manifestação foi, em muito, diferente da que vemos na tela. As palavras podem até ter sido violentas, mas, em Syracuse, a tarde foi pacífica. Os policiais não atiraram gás lacrimogêneo e nem acometeram a multidão com cassetetes. Ron Kovic (Tom Cruise) – o herói do filme e autor do livro em que a película foi baseada – não estava lá. Tampouco a namorada dele, até porque ele não tinha namorada. Não se ouviu discursos de Abbie Hoffman.

Criadas pelo diretor Oliver Stone, as cenas da manifestação não são uma fabricação completa, mas, antes, uma hábil mistura de diversos elemen-

tos visuais – fato real, fato “quase real”, invenção. O filme se refere ao passado, incita a memória, mas, podemos chamar isso de história? Com certeza, não de história tradicional, não daquela história que se propõe a reproduzir um momento específico do passado. Todavia, pode-se pensar aquela situação como um “momento histórico genérico”, um momento que reclama pela verdade através dos muitos acontecimentos que abarca. A verdade do caos, da confusão e da violência naqueles encontros entre estudantes e polícia. A verdade das perguntas históricas que o filme impõe aos espectadores: por que os estudantes estão reunidos? Por que estão protestando? Por que a crítica ao governo? Por que a polícia dispersa os protestantes com tanto gosto? O que está em jogo na tela para melhor entendermos os anos 1960? Ou a história recente da América? ¹ Ou os Estados Unidos hoje?

Esse é um ensaio sobre imagens da história recente da América retratadas no cinema e, mais especificamente, sobre Oliver Stone como historiador. Há uma relação recíproca entre as questões. É possível encontrar centenas de filmes feitos nos últimos 30 anos que contém imagens sociais, políticas e da vida cultural americana, imagens que não nos dizem nada de importante, a menos que confrontadas com uma visão ou interpretação do passado americano. Aí entra Stone. O cineasta americano contemporâneo mais comprometido em retratar o passado recente da América faz uso, para tanto, de uma forte tese acerca do sentido do passado. E ainda, os problemas vividos por ele – tanto em fazer uma grande atração dramática histórica quanto em pensar sobre o que foi feito – são os mesmos encarados por todos os cineastas que se proponham a fazer história através de filmes históricos. As cenas de *Nascido em 4 de julho* – mencionadas no começo do ensaio – são um exemplo típico de como o filme histórico cria o passado, cria imagens de um mundo que é, ao mesmo tempo, ficção e história. Porém, um tipo especial de história que, como todas as formas de história através do tempo, tem regras próprias e particulares de comprometimento com os vestígios do passado.

Pela forma como nos foi ensinada nas escolas, a idéia de história no cinema não nos é tão fácil de aceitar. E não é fácil também para Oliver Stone.

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Alexandre Maccari Ferreira.

¹ Todas as vezes que o autor se referir à América, está falando especificamente dos Estados Unidos da América. Qualquer referência possessiva relacionada a hábitos ou qualidades, também se refere ao povo estadunidense. (N. do R.)

A julgar pelas muitas entrevistas, Stone está – ou tornou-se – tão confuso quanto ao *status* histórico do seu trabalho como qualquer outro. Houve um tempo, é certo, em que ele pensou estar fazendo história no cinema. Até já teve a ousadia de se auto proclamar historiador. Veio então o tempo das críticas de historiadores e de membros da imprensa, que o denunciavam, muitas vezes maliciosamente, por alegar incorreções, por representar erroneamente alguns fatos e, até mesmo, de mentiras em seus filmes. Em réplicas raivosas, ele primeiro se defendeu, para depois desacreditar toda noção de história, alegando que ninguém realmente sabe e nem pode saber o passado. Entretanto, ao mesmo tempo, ele refugiou-se atrás das regras do jogo da academia e aparentemente aceitou a noção (como estratégia de marketing?) de que o passado dramático é diferente do passado acadêmico. Então, por que colocar uma advertência, precedendo seus mais recentes filmes, anunciando: “Eventos e Personagens foram adaptados para fins dramáticos”?

Os problemas de Stone com a recepção de seus filmes apontam para uma questão maior: é possível retratar a história no cinema? Aqui, responderei: “Sim, mas só se for creditada à palavra história um significado particular. Um sentido que há muito tempo transpassa nossas cabeças, uma noção que data do final do século XIX: a de que história é contar o passado como ele realmente aconteceu – ou, no caso do filme, mostrar como ele realmente ocorreu”. De forma mais profunda, história não é mais (nem menos) que tentar recontar, explicar, interpretar o passado; é dar sentido aos eventos, momentos, movimentos, pessoas, períodos de tempo que foram dissipados. Não há dúvidas de que Oliver Stone está envolvido neste processo. Através dos anos, ele dirigiu um grupo de obras – *Salvador, o martírio de um povo* (*Salvador*, 1986), *Platoon* (1986), *Nascido em 4 de julho, JFK – a pergunta que não quer calar* (*JFK*, 1991) e *Nixon* (1995) – que, conscientemente, confrontam algumas das questões históricas mais importantes dos nossos tempos.

Tanto quanto um historiador que trabalha com a escrita, Stone muito se relacionou com a história recente dos Estados Unidos – os anos 1960, a guerra do Vietnã, o assassinato de Kennedy e o que se segue: a presidência de Nixon, os escândalos do Watergate, as repetidas intervenções na América Latina. Agindo assim, ele criou uma poderosa interpretação da história contemporânea da América.

Para aceitar Stone como historiador é necessário entender que a teoria e a prática da história hoje não são o que eram quando você foi à escola. Com certeza não é o que era quando eu recebi meu PhD três décadas atrás. Por

pelo menos meio século, a prática e a verdade reclamadas pela história têm estado sob forte ataque de filósofos, teóricos literários e culturais, críticos pós-modernos e de próprios historiadores. Há muita coisa escrita sobre isso, demais para tratar aqui. Então me deixem apenas sugerir que a história escrita, história acadêmica, não é uma coisa sólida e, certamente, não é o reflexo de uma realidade passada, mas sim a construção de uma história moral sobre o passado a partir dos vestígios que permaneceram. Essa história (enquanto praticada) é um produto ideológico e cultural do mundo ocidental em um momento específico de seu desenvolvimento, quando a noção de verdade “científica”, baseada em experimentos reaplicáveis, adentrou as ciências sociais, incluindo a história, nas quais estes tipos de experimentos não são possíveis. Essa história é, na verdade, não mais que uma série de convenções para se pensar o passado. Essas convenções têm mudado ao longo do tempo – das histórias de Heródoto ao cientificismo de Von Ranke – e elas obviamente, mudarão no futuro. A “Verdade” da história não reside na verificação de pedaços individuais de dados, mas em toda a narrativa do passado, e em quão bem essa narrativa emprega o discurso da história – o já existente conjunto de dados e argumentos a respeito de um assunto.

Pensar em um cineasta como historiador é levantar as maiores questões da história no cinema e seguir com a investigação das possibilidades e práticas do meio audiovisual. As questões a serem perguntadas aqui não são as mesmas que todo jornalista parece direcionar a um filme: o cinema literalmente representa o mundo passado? O filme histórico carrega fatos ou constrói argumentos tão bem quanto a história escrita? Em lugar disso, devemos ir para o nível mais fundamental e perguntar o seguinte: que tipo de mundo histórico o filme constrói? Como ele constrói esse mundo? Talvez só depois que isto estiver respondido devamos perguntar: como o mundo histórico no cinema se relaciona com a história escrita?

Na tentativa de começar a responder a essas questões, deixem-me pontuar seis elementos que mostram a prática histórica nos principais filmes:

1. O filme dramático conta história como história, um conto com começo, meio e fim. Um conto que te deixa uma lição de moral e (geralmente) um sentimento de melhora. Um conto embutido em uma visão mais ampla de história, que é sempre progressiva. Não importa o filme, seja o assunto escravidão, o holocausto, o Khmer Rouge ou os horrores do Vietnã, a mensagem estampada na tela é a de que as coisas vão melhorar ou já melhoraram. Um filme sobre o holocausto pode ser

estruturado para nos deixar sentindo, “não somos nós sortudos por certas pessoas terem mantido viva a bandeira da esperança?”

Os filmes de Stone trabalham dessa maneira, com alusões suficientes e inumeráveis exemplos para reforçar seu ponto de vista. No fim de *Nascido em 4 de julho*, Ron Kovic está paralítico, e os problemas decorrentes da Guerra do Vietnã estão praticamente resolvidos. Entretanto, enquanto Kovic se prepara para discursar na Convenção Nacional Democrata de 1972 e a música aumenta, ele diz à repórter: “Eu tenho a sensação que voltamos para casa”, deixando a audiência com o sentimento de que depois do trauma do Vietnã, tudo está novamente bem na América. Mesmo *JFK – a pergunta que não quer calar*, o mais sombrio trabalho de Stone, com seus perversos temores a respeito do futuro da democracia americana, atenua o ardor de suas condenações por ter, como protagonista, o procurador do distrito Jim Garrison, interpretado por Kevin Costner, uma grande estrela conservadora, de quem somente a presença tende a reafirmar que os problemas da nação serão resolvidos em breve;

2. Filmes insistem em que a história é a história de indivíduos. Podem ser homens ou mulheres que já são renomados (mas geralmente homens), ou indivíduos criados para parecer importantes porque foram singularizados pela câmera. Aqueles que ainda não são famosos são pessoas comuns, mas que fizeram coisas heróicas ou admiráveis, ou que sofreram más e incomuns circunstâncias de exploração e opressão. Colocar indivíduos no centro do processo histórico pode significar que a solução de seus problemas pessoais passam a ser a solução dos problemas históricos.

Em *Platoon* e em *Nascido em 4 de julho*, a experiência de uma única companhia ou de um único soldado foi feita para representar a experiência americana no Vietnã; em *Salvador, o martírio de um povo*, a educação de um jornalista americano se torna nossa educação, a medida em que esclarece a cumplicidade dos Estados Unidos com os militares da América Central;

3. O filme nos oferece história como uma história fechada, simples e completa do passado. Não sugere possibilidades alternativas para o que vemos acontecer na tela, não admite dúvidas e fornece toda afirmação histórica com o mesmo grau de confiança. Trabalhos como *Salvador, o martírio de um povo*, *Nascido em 4 de julho* e *Nixon* não nos dão tempo ou espaço para pensar em situações ou personagens de nenhuma outra forma que não aquelas mostradas. *JFK – a pergunta que não quer calar* foge desta convenção à medida que Stone narra histórias múltiplas e cria muitas interpretações acerca do assassinato, incluindo algumas que se contradizem entre si. De certa maneira, um paradoxo está vivo no coração de sua obra: Stone cria a certeza de que houve uma conspiração, mas insiste em que essa conspiração é tão complexa que nós nunca seremos capazes de entendê-la. É interessante observar que essa estranha característica das interpretações múltiplas, sugestões ou alternativas plausíveis foram o “carro – chefe” das críticas da mídia a Stone – como se jornalistas e historiadores temessem mais a ambigüidade que a mentira;

4. O filme mostra a história como experiência. Ele emociona e dramatiza o passado, nos dá a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento, e heroísmo. Fazendo isso, ele acaba com a distância que os historiadores tradicionais mantêm dos sentimentos e sugere que a emoção é uma parte importante do nosso legado histórico, que, de alguma maneira, podemos adquirir conhecimento histórico através da empatia. Para Stone, a solução é: bastante emoção. Tanto *Nascido em 4 de julho* quanto *Salvador, o martírio de um povo* são angustiantes em suas descrições de assassinato, da guerra, do tumulto social e do tratamento dispensado aos veteranos no Hospital VA – angustiantes também nos retratos da violência nas relações inter-familiares. Para nós, este tipo de conhecimento que requer experiência é difícil porque as emoções estão longe do vocabulário da história tradicional. Mas, cenas como aquelas no Hospital VA certamente dizem ao público algo que ele não sabia, e o dizem de uma maneira poderosa e inesquecível;

5. O filme mostra a história como processo. O mundo na tela traz um conjunto de coisas que, para propósitos analíticos ou estruturais, a história escrita muitas vezes tem de separar. Economia política, raça, classe e gênero vêm todos juntos nas vidas e momentos dos indivíduos, grupos e nações. Essa característica do filme evidencia certa convenção – podemos chamá-la ficção – da história escrita. Uma estratégia analítica que divide o passado em capítulos, tópicos e categorias distintas. A história escrita pode tratar de gênero em um capítulo, de raça em outro e de economia em um terceiro. Isso compartimentaliza o estudo da política, da vida em família e da mobilidade social. A história no filme se parece mais com a vida real: um processo de mudanças nas relações sociais onde política, vida pessoal e social são questões e categorias que se entrelaçam. Ron Kovic em *Nascido em 4 de julho* é, ao mesmo tempo, homem, filho, combatente, anglo-americano, morador de Long Island, católico, fuzileiro, patriota inflamado e ativista anti-guerra;

6. Filmes nos dão uma imagem tão óbvia do passado – de prédios, paisagens e artefatos – que talvez não vejamos o que isso faz com o nosso senso de história. Os filmes certamente nos dão uma noção de como eram usados os objetos comuns. No filme, roupas de época limitam, enfatizam e expressam o movimento do corpo. No filme, ferramentas, utensílios e armas são objetos os quais as pessoas usam ou não, objetos que ajudam a definir seus meios de vida, identidades, vidas e destinos. Stone é particularmente bom em recriar esse sentimento tangível de realidade – os eventos confusos envolvendo caminhões e armas envolvidos no assassinato de *JFK* – a pergunta que não quer calar, a visão e o som da manifestação anti-guerra em *Nascido em 4 de julho*; o realismo chocante das batalhas neste filme e em *Platoon* que induziu os veteranos a dizerem: “Era desse jeito que as coisas eram no Vietnã”.

As seis convenções estão inextricavelmente envolvidas no mundo do passado tal como ele aparece na tela em um filme dramático. Em um sentido real, elas tanto impossibilitam um filme de fazer história quanto fornecem os limites para a história que o filme pode fazer. Qualquer que seja o aspecto do passado, ou a lição histórica absorvida da tela, elas serão sempre formadas por uma história fechada, uma noção de progresso, uma ênfase no indivíduo, uma única interpretação, um exagero nos estados emocionais, um foco na superfície do mundo.

Se essas convenções não fossem suficientes para reafirmar que a história no cinema deve ser diferente da história nas páginas, há outro elemento ainda mais controverso da história na tela: o fato é que filmes históricos inventam fatos. Todos nós nos sentimos desconfortáveis com essa idéia, incluindo Stone – por isso as advertências precedendo seus filmes. Ainda assim, é importante lembrar que mesmo a história escrita não está destituída de invenção. A tão reafirmada convenção histórica é uma invenção, uma convenção e uma ficção: essa é a noção de que indivíduos, movimentos sociais e políticos, décadas e nações ocorreram em histórias que têm um começo e um fim e são lineares e morais em suas implicações. A vida cotidiana e a vida passada são, na verdade, um contínuo fluxo de coisas (chamamos estas coisas de “eventos”) tão inacreditavelmente complexo que não podemos descrever senão um pequeno pedacinho. A noção que temos atual e verdadeiramente de A história dos Estados Unidos, A história do Mundo Ocidental, ou a biografia de Ron Kovic é, ela mesma, uma ficção. Esta história não nos dá mais que uma organização arbitrária de fatos colocados juntos por uma ideologia, uma teologia e uma moral que, no caso da história de um país ou de uma civilização, sempre termina narrando sobre o quanto somos maravilhosos.

Ficção, invenção, criação – elas marcam todas as tentativas de descrever o passado e de dá-lo algum sentido. A questão não é depreciá-las, mas entender como esses elementos ajudam a fazer história. Como sugere a manifestação anti-guerra em *Nascido em 4 de julho*, o passado na tela é bombardeado com invenções, desde os menores detalhes até os maiores eventos. E assim seria, mesmo que Stone tivesse tentado recriar uma manifestação específica e historicamente documentada o mais exato possível. Considere, por exemplo, um quarto na casa da família de Kovic em Long Island em 1965. Ou a batalha no Vietnã na qual ele cometeu atrocidades. Ou o fogo cruzado no qual ele sofreu o terrível ferimento. O quarto e as batalhas podem ser, na melhor das hipóteses, representações aproximadas. Elas dizem que aquilo é mais ou me-

nos do jeito que um quarto poderia ser em 1965; que é mais ou menos como as batalhas aconteceram. As pessoas usavam estes tipos de uniforme, carregavam as mesmas armas, gritavam estes mesmos epítetos. Mas isto não é e não pode ser uma cópia precisa do que ocorreu porque nós nunca poderemos saber o que realmente aconteceu.

A câmera cinematográfica é voraz. Ela reclama por mais particularidades sobre o passado do que qualquer historiador jamais poderá saber. A invenção é sempre necessária para preencher as especificidades de uma cena histórica particular. É também necessária ou para criar uma seqüência visual coerente (e movimentada) ou para criar personagens históricos. Pense nisso. Só a utilização de um ator para “ser” alguém já é uma ficção. Nos dando um personagem histórico o filme nos diz o que não pode ser verdadeiramente dito: que esta é a maneira como aquela pessoa aparentava, se movia e falava – e certamente imagens, movimentos e sons nos ajudam a criar um sentido do passado. O ator Tom Cruise pode ser maquiado para parecer Ron Kovic, mas, de alguma maneira, os espectadores sempre sabem que aquele é Tom Cruise. O que significa que a figura de Kovic na tela carrega um conjunto de significados extra (significados que chamamos “intertextuais”). Com Cruise interpretando Kovic nós sabemos, de alguma forma, que antes de nós – pelo menos para um público americano – tivemos um herói completamente nacional.

Se a disposição de pessoas na tela necessariamente envolve elementos ficcionais ou inventados, também o são os eventos representados. Incidentes inevitavelmente têm de ser inventados pelo cineasta, por diversas razões – para manter a história em movimento, para manter a intensidade, para criar uma estrutura dramática e, acima de tudo, para permitir que história caiba em um tempo fílmico restrito – uma vida, uma guerra, uma revolução, tudo em duas horas. Para filmes históricos, diferentes tipos de técnicas estão envolvidas nesta invenção, técnicas que podemos definir como: *compressão* (colocar eventos atuais junto com eventos que ocorreram em tempos diferentes no passado), *alteração* (alterar ligeiramente um evento para reforçar seu sentido subliminar) e *metáfora* (usar uma imagem inventada para substituir ou resumir eventos muito complexos, longos ou difíceis de descrever).

Podemos considerar o assassinato do Cardeal Romero (José Carlos Ruiz), em *Salvador, o martírio de um povo*, como um exemplo de *compressão*. A seqüência do filme mostra, ao mesmo tempo, três eventos históricos que aconteceram em tempos diferentes: um discurso de Romero na Catedral denunciando os esquadrões da morte de grupos de direita, seu assassinato ao dar eucaristia

em uma pequena igreja rural uma semana depois, e um encontro dos seguidores do Cardeal em seu funeral, encontro este que foi brutalmente interrompido pelos militares. Comprimindo-os em uma seqüência, o filme ajuda aos espectadores e à história: permite ao nosso herói, o jornalista americano Richard Boyle (James Woods), e também aos espectadores, que testemunhem estes eventos, e faz claras as conexões entre as visões de Romero e seu assassinato, e também a cumplicidade entre esquadrões da morte de direita e os militares em El Salvador.

Alteração e metáfora vêm juntas na seqüência de *Nascido em 4 de julho* quando Kovic, paralisado e de volta a casa, passeia em um conversível, durante o desfile de quatro de julho, como herói local em sua cidade e, mais tarde no mesmo dia, em uma assembléia, ficando mudo, com a mente preenchida por imagens em *flashbacks*, enquanto faria um discurso para a multidão sobre o Vietnã. Na verdade, Kovic era um dos dois fuzileiros presentes no carro e na tribuna naquele dia, mas o diretor Stone está obviamente enfatizando (para o público) o grande tema do filme – a dificuldade de exprimir àqueles que não viveram a terrível experiência do Vietnã a perda física e mental que não atingiu apenas nosso herói mas que, através de Kovic como símbolo patriótico da América, atingiu todos nós na platéia.

Outra cena chave deste mesmo filme utiliza-se da *metáfora* para representar um estado psíquico que o cineasta não poderia expressar de outra maneira. Ron Kovic é perseguido pela memória não só das atrocidades cometidas no Vietnã, mas, até mais, pelo fato de que durante um tiroteio, ele inadvertidamente matou um de seus próprios companheiros. Uma maneira de ler sua biografia é como uma confissão deste crime (deixado de lado por seu comandante), um ato de expiação e uma súplica por perdão. Para dar imagens a este processo interno, a culpa que impele Kovic a escrever, como uma confissão que funcionaria como um tipo de auto-perdão, Stone teve de inventar uma seqüência inteira. Ele faz Kovic visitar a família do homem morto por ele, confessar seu crime a eles e, da mãe da vítima, receber um tépido, mas verdadeiro tipo de perdão. Foi o que Kovic recebeu do público em geral, por escrever seu livro.

Normalmente pensamos a diferença entre ficção e história como sendo: ambas contam histórias, porém a última conta história verdadeira. Mas, que tipo de verdade? É a verdade literal, uma cópia exata do que aconteceu no passado? Difícil. Na página impressa, a descrição de uma batalha ou revolução não é uma expressão literal de uma série de eventos. Em nossa escrita do

passado, uma sorte de “ficção” (chame de *convenção* se quiser) está sempre envolvida, o que permite que uma pequena mostra represente a experiência coletiva de milhões.

Em parte isso acontece porque a palavra funciona diferentemente da imagem. A palavra pode se referir a inúmeros fatos em um pequeno espaço. A palavra pode generalizar, falar de abstrações tais como revolução, evolução e progresso e nos fazer acreditar que estas coisas existem. Mas elas não existem, é claro, exceto nas páginas. Essas palavras são taquigrafadas para processos incrivelmente complexos, tão complexos que, apesar de a designação ter sido dada, nós continuamos a discutir o que estas palavras atualmente significam. (Observem os debates escolares sobre o bicentenário da Revolução Francesa, no qual, com certeza, a maioria das escolas essencialmente disse que a Revolução nunca aconteceu, que não passou de terror. O mesmo debate começou mais recentemente sobre a Revolução Russa). Falar destas coisas não é falar literalmente, mas falar de uma maneira metafórica sobre o passado. O filme, com sua necessidade de uma imagem específica, não pode fazer generalizações sobre revolução ou progresso. O filme deve resumir, sintetizar, generalizar, simbolizar – em imagens.

Deixem-me sublinhar o que deve ser um ponto contra-intuitivo: o filme, o meio de comunicação mais literal, não abre uma janela para o passado. O que acontece no filme é, na melhor das hipóteses, uma aproximação distante do que foi dito e feito no passado, uma série de metáforas visuais que não descrevem, mas malmente pontuam os eventos do passado. O filme histórico vai sempre incluir imagens inventadas e, quando muito, verdadeiras. Verdadeiras no sentido de que elas simbolizam, condensam ou resumem uma grande quantidade de fatos; verdadeiras no sentido de que elas reportam um sentido global do passado. Os filmes sempre misturam coisas que realmente aconteceram com coisas que poderiam ter acontecido; coisas que compriam um bocado do que aconteceu (fatos) para que eles caibam na restrição visual e temporal do meio e da forma. Aqui está um paradoxo: a aparentemente mais literal forma de representação nunca fornecerá uma representação literal do passado. Ela fala do passado, ela comenta sobre ele, ela levanta questões do passado e nos diz o que estas questões podem significar. Mas não nos mostra o passado realmente.

Mas, história em filmes não diverge completamente dos fatos. Não se for um bom filme. Há maneiras de julgar um filme histórico, mas nunca poderemos usar os mesmos padrões que usamos para a história escrita. Deve-

mos julgar o filme histórico não pelos detalhes, mas sim pelos argumentos, metáforas e símbolos – devemos julgá-lo contra o que sabemos que pode ser verificado, documentado ou razoavelmente discutido. Em outras palavras, devemos julgá-lo contra o corrente discurso da história, o já existente corpo de textos históricos; seus fatos e argumentos. Qualquer filme “histórico”, como qualquer trabalho escrito, gráfico ou oral da história, faz parte do corpo preexistente de conhecimento e debate. Para ser considerado “histórico”, mais do que um simples drama de época, um filme deve reunir questões, idéias, fatos e argumentos neste campo do conhecimento. O filme histórico não pode cair nas invenções caprichosas, não pode ignorar os achados e asserções dos quais já sabemos. Como qualquer estudo de história, um filme deve ser julgado nos termos do conhecimento que nós já possuímos. Como qualquer trabalho de história, ele se situa dentro do corrente debate sobre a importância dos eventos e o significado do passado.

Rotular Oliver Stone como historiador é dizer que seus filmes carregam o discurso da história e adicionam alguma coisa a este discurso. E eles fazem o passado significativo de três maneiras diferentes. Os filmes de Stone, como os melhores trabalhos de história, vêm, contestam e revisam a história. Estes rótulos dificilmente são exclusivos: cada filme provavelmente emprega os três de alguma maneira. Mas, com o propósito de reforçar as categorias, deixem-me lidar com cada um de seus filmes sob um rótulo.

VER história é colocar carne e osso no passado; mostrar-nos indivíduos vivos em diferentes situações, dramatizar eventos, nos dar pessoas para nos identificarmos, nos fazer sentir, em certa medida, como se tivéssemos vivido momentos e problemas há muito tempo atrás. Visão é nos dar a experiência do passado – e nisto o filme é bem diferente do distanciamento e da análise do texto escrito. Em *Nascido em 4 de julho* vemos uma pequena comunidade tanto antes quanto durante a guerra. A vemos resistir à angustiante experiência da batalha e suas atrocidades; sofrer as degradações da vida de um aleijado veterano de guerra e confrontar a lacuna entre a justificativa retórica e o patriotismo contra a realidade dos eventos durante e depois da guerra.

Junto com a visão, o filme fornece elementos que são verdadeiramente parte da história tradicional. Primeiro: *Nascido em 4 de julho* reconta, explica e interpreta uma única vida e, por extensão, todo um período – a experiência americana no Vietnã. Segundo: ao descrever ações e atitudes dos americanos no Vietnã e depois dele, o filme engloba e aumenta o conjunto de provas que temos sobre a guerra a partir de outros livros, ensaios, filmes e tratados de

história. Terceiro: ele constrói uma interpretação original e interessante do envolvimento dos americanos no Vietnã através de ligações entre o alto custo do patriotismo cego e certo tipo de machismo americano – o que podemos chamar de “síndrome de John Wayne”. Quarto: ele generaliza as experiências de um homem para serem as mesmas da nação, mostrando que o caminho da guerra não tocou apenas outros veteranos, mas também civis que viveram fora do círculo de experiência da guerra. Dando-nos imagens da dolorosa cisão na família de Kovic, o filme sugere uma cisão na família nacional.

CONTESTAR história é fornecer interpretações que vão de encontro à sabedoria tradicional, ou às visões geralmente aceitas. A seu modo, *Salvador, o martírio de um povo* nos dá um bom exemplo. É a história de um ex-fotógrafo jornalista que virou um bêbado desocupado. Querendo redimir sua reputação em um país que já conhece e ama, ele convence um amigo a ir com ele para El Salvador. Suas histórias correm por caminhos paralelos: o jornalista descobre evidências sobre esquadrões da morte e a cumplicidade entre americanos e elementos reacionários daquela nação, enquanto seu amigo gradualmente aprende a diferença entre a América Central real e as fotos nos jornais de seu país. Ele e nós somos testemunhas da ascensão da direita, dos assassinatos do cardeal Romero e de algumas freiras americanas pelos esquadrões da morte e do esmagamento de uma revolução esquerdista pelos militares, com a ajuda e cumplicidade do governo dos Estados Unidos.

De certa forma, suas histórias se tornam simbólicas não apenas pelo que aconteceu em El Salvador no começo dos anos 1980, mas por todo o movimento anti-comunista americano. Ao nos contar a história obliquamente, através dos olhos de dois americanos, Stone engloba os debates sobre a política estrangeira americana desde a Segunda Guerra Mundial. A crítica feita por este filme é raramente ouvida fora dos livros de história, escrito por esquerdistas ou pela pequena imprensa radical – a de que o anti-comunismo é um disfarce para o lucro de corporações americanas e de nossos serviços militares e de inteligência; de que os Estados Unidos desempenharam um papel anti-democrático em nome do anti-comunismo mundo ocidental afora, apoiando assassinos e matadores que mascararam seus próprios interesses atrás do anti-comunismo. Concordando ou discordando, isto é, ao mesmo tempo, uma legítima e excelente contestadora interpretação de nossa história apresentada ao público em geral.

REVISAR história é nos mostrar o passado de maneiras novas e inesperadas, é utilizar uma estética que viole os meios realísticos tradicionais de

contar o passado, ou que não siga uma estrutura dramática convencional, ou que misture gêneros e modos. O melhor exemplo de Stone é *JFK – a pergunta que não quer calar*, um filme que revisa a história tanto através da forma quanto da mensagem – ambas inextricavelmente conectadas (as violentas objeções à obra diz respeito as duas). O filme, é claro, não conta a história de John F. Kennedy no escritório, mas sim de seu assassinato e suas conseqüências. Rejeitando, as descobertas da Comissão Warren que apontavam Lee Harvey Oswald como único assassino, o filme explora a questão de quem foi realmente responsável pela morte do presidente. Para fazer isso, ele reconta os eventos reais, possíveis e imaginários que estão por trás do assassinato; ele os explica como parte de uma enorme conspiração, posta em prática por muitas pessoas, grupos, agências e companhias, que tinham muito dinheiro a ganhar com a continuação da guerra fria e da guerra quente (no Vietnã) contra o comunismo. A força motora do filme é o procurador distrital de New Orleans, Jim Garrison (Kevin Costner), um personagem que representa todas as pessoas com boas intenções, que acreditam na democracia e que querem que a verdade seja descoberta.

Para rotulá-lo, *JFK – a pergunta que não quer calar* pode ser visto como uma obra histórica modernista ou pós-modernista. Ela apresenta eventos através de conflituosas perspectivas; mistura técnicas de filmagem (preto e branco, colorido e vídeo), idiomas, gêneros e diferentes estilos (documentário, montagem soviética, naturalismo hollywoodiano, melodrama doméstico) para representar a variedade de contextos nos quais ocorre o evento. Ele sugere possibilidades conflitantes para o que aconteceu, enfatizando, desta forma, a artificial e provisória reconstrução de qualquer realidade histórica. Em certo sentido, *JFK – a pergunta que não quer calar* tanto questiona a história como modo de conhecimento como afirma nossa necessidade dela. Garrison interroga testemunhas, desentoca documentos, e segue formulando teorias para encontrar a verdade, ao mesmo tempo mostrando que a verdade é impossível de ser encontrada. A história no filme se torna uma instável mistura de fatos, ficção, realidade e ilusão; uma fragmentação de contextos, motivos, crenças e rumores. *JFK – a pergunta que não quer calar* nos deixa com a sensação de que vivemos em um perigoso estado de segurança nacional que está fora do controle da população, um estado de poderes escondidos que controlam eventos nacionais e internacionais – incluindo o assassinato.

O engajamento de Oliver Stone com o discurso da história não é acidental. Seus trabalhos têm uma tese consciente sobre o passado, quase sem-

pre exposta já no início da montagem, ou em um discurso, ou em algumas imagens que nos dizem que estamos prestes a ver grandes questões públicas em jogo. *JFK – a pergunta que não quer calar* começa com o discurso de despedida do presidente Eisenhower, seus alertas sobre o perigo para a América do crescimento do complexo industrial militar. *Salvador, o martírio de um povo* começa com uma montagem de carnificina e terror que simbolizam a traição aos elementos democráticos naquele país. Ainda no começo de *Nascido em 4 de julho*, a família de Ron Kovic se reúne pra ouvir o discurso inaugural do presidente Kennedy, que clama ao povo da América para que estejam prontos para o que der e vier, prontos a pagar qualquer preço para defender a democracia. Em todos estes trabalhos, a história que se segue dramatiza essas mesmas teses iniciais.

Em Stone também encontramos um grande e cumulativo conjunto de significados. Juntos, seus filmes criam um tipo de coleção histórica argumentativa sobre a América contemporânea. Um ponto central para sua visão histórica é o assassinato de seu herói John F. Kennedy (como qualquer historiador, Stone pode ser contraditório, já que em *Nascido em 4 de julho* parece apontar a retórica e a postura de Kennedy como causa da guerra do Vietnã). A partir daí ele vai sugerir que o governo dos Estados Unidos está fora de controle ou nas mãos de agências secretas; que muitas coisas feitas em nome do povo americano são criminosas; que nossa herança e instituições democráticas servem como um tipo de ideologia para encobrir atividades de homens gananciosos e vorazes. Pode-se perguntar: este é o verdadeiro retrato da América? Ninguém pode responder, mas com certeza evidências suficientes estão disponíveis desde o Vietnã – assassinatos, guerras secretas, “*Watergate*”, “*Trongate*”, “*Contras*”, e recentes alegações sobre o envolvimento da CIA com o tráfico de crack e cocaína – para dizer que este retrato é pelo menos uma interpretação historicamente plausível.

Até que ponto Stone acredita nesta interpretação? Na verdade, há um tipo de contradição corrente em seu trabalho histórico. Nas entrevistas e nos filmes ele, às vezes, insiste na caótica, múltipla e relativista natureza da história – em essência, na impossibilidade de se contar a verdade do passado. Mas isso não o impede de seguir nos contando histórias que carregam a força da verdade. De fato, mais do que um contador de histórias, Stone usa o passado para exprimir certas verdades sobre a nossa vida nacional. Com sua insistência nas lições de moral da história, ele é exaustivamente tradicional.

O dilema de Stone emana de um simples problema humano: ele quer ter os dois caminhos sem ter de harmonizar as diferenças. Ele tanto quer ter a história verdadeira quanto sabe que, esta tarefa é essencialmente impossível. Talvez seja por isso que, em um filme como *JFK – a pergunta que não quer calar*, a forma pareça estar em guerra com o conteúdo. As confusas múltiplas realidades da montagem em desacordo com o realismo manco do drama doméstico. Stone já entendeu que história não é apenas história, também pode ir de encontro à sua idéia de que é importante contar a Verdade do passado. O dilema pode ser o motivo de ele se mostrar raivoso em tantas entrevistas que perguntam se seu trabalho deveria ser rotulado como de história ou como de ficção. Muitas vezes ele muda de posição: por um momento, se auto-declara historiador, enquanto em outro, diz que é apenas um animador. É como se fosse difícil para ele reconhecer o dilema e optasse pelas contradições, ocasionalmente irrompendo em ataques verbais, dizendo coisas como: “quem sabe o que é história? É só um monte de historinhas que as pessoas contam umas às outras no campo de batalha.” A história também reside nos tipos de trabalho que Stone criou para a tela. Dada uma sociedade na qual a leitura, particularmente leitura séria sobre o passado, é um esforço elitista, é possível que esta história na tela seja a história que se fará no futuro. Talvez em uma cultura visual, a verdade do fato individual não seja mais importante. Não mais do que fatos foram importantes para os gritos na África, ou para outros criadores de história em diferentes tipos de cultura. Talvez Oliver Stone seja um tipo de *griot* para o mundo visual. Ele está, de alguma forma, fazendo história através dos mitos. Criando mitos querendo contar a “verdade”. Querendo que os mitos que ele conta tenham um verdadeiro valor. E eles têm, mas não o das verdades literais da história impressa da era científica. O problema que Stone e que outros cineastas encaram é real: como recriar um passado sério para o grande público? Como comunicar lições do passado para um público da era pós-leitura? Com certeza a história no futuro será menos propagada por monografias e mais por apresentações de imagens do passado no cinema e na televisão.

Quero finalizar simplesmente dizendo que, não importa o que achemos deles, devemos admitir que filmes nos dão história como visão. Lembrem-se: a história oral criou uma relação poética com o mundo. A história escrita, uma crescente linearidade, uma relação científica. Os filmes mudam as regras do jogo e criam suas próprias verdades; criam um passado multi-nivelado que tem tão pouco a ver com a linguagem, que é difícil descrever adequadamente

em palavras. O mundo histórico criado pelo filme é potencialmente muito mais complexo que o texto escrito. Na tela, diversas coisas podem ocorrer ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem e até texto – elementos que se sustentam e confrontam para criar um significado tão diferente da história escrita quanto da história oral. Tão diferente que ela nos permite especular que o meio visual representa o maior salto na consciência sobre como nós pensamos o passado. Se isto é verdade, então podem estar certos que um historiador como Oliver Stone está fazendo muito mais do que nos mostrando imagens da América recente. Ele também está testando as possibilidades para o futuro do nosso passado.

RETRATOS CINEMATOGRAFICOS DE FRANCO NA HISTÓRIA RECENTE DA ESPANHA

Gloria Camarero Gómez

Universidade Carlos III de Madri (Espanha)

Já em 1965, na revista *Annales*, Marc Ferro se aproximava dos estudos de Cinema e história e começava a lançar as bases dos mesmos. Sustentaria que o cinema não só *reflete* a realidade, mas *revela* a realidade, inclusive de maneira indireta e além da vontade de seus criadores. Assim, um filme, particularmente de ficção, é importante tanto pelo que diz como pelo que oculta e tem um valor de documento histórico. Esta teoria, pioneira em seu momento, resulta uma verdade inquestionável e a demonstram os exemplos que analisaremos na continuação.

Os filmes sobre Francisco Franco não são muitos e são ainda menos se os compararmos com os quais se realizaram a respeito de outros ditadores da talha de Hitler, Mussolini ou Stalin,¹ mas são muito representativos e evidenciam as mudanças de mentalidade e de ideais que se vão produzindo nas diferentes épocas em que se realizaram. Informam do presente e são *espelhos* da história.

Em pleno franquismo aconteceu o documentário hagiográfico e propagandístico *Franco, esse hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), que tinha a peculiaridade de pretender esboçar a biografia “oficial” de uma figura viva. Depois da morte do ditador e o reconhecimento da liberdade de expressão (Real Decreto-Lei 24/77 de 1 de abril) o cinema espanhol viveu, entre 1977 e 1980, uma fase de grande politização, que nos remeteu, sobretudo, a dis-

Tradução de Soleni Biscouto Fressato e revisado pela própria autora.

¹ Uma enumeração completa dos mesmos figura em AA.VV. *Dictadores en el cine. La muerte como espectáculo*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2007.

cursos sobre a própria identidade. Uma das linhas mais idiossincráticas do período foi o cinema de recuperação da memória histórica, da qual nos havia privado a ditadura. O passado era “relido” desde os novos códigos políticos do presente. Os temas mais freqüentes foram a Guerra Civil, o franquismo e a figura do próprio Francisco Franco. No último caso, *Caudillo* (Basilio Martín Patino) e *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde), ambos estreados em 1977, são dois documentários muito característicos que desmitificam os produzidos em vida do General. Pretendia-se desconstruir a imagem midiática que o Regime havia projetado.

No entanto, Franco não se constituiu em personagem mítico de ficção até o final da Transição e a chegada ao poder do Partido Socialista Operário Espanhol, em 1982. Assim, quatro anos depois se realizou a produção hispano-italiana *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), que reconstruiu os movimentos do ditador na preparação da sublevação militar, entre os dias 4 e 17 de julho de 1936. Pela primeira vez, um ator profissional interpretou Franco e, também pela primeira vez, se fazia um retrato cinematográfico do mesmo em registro de crônica histórica. Este modelo derivaria para as comédias, igualmente impensáveis durante a ditadura. A figura do Caudillo foi reinventada dentro de um tom sarcástico que não excluiu o drama, sempre de outro, com os exemplos de *Espérame en el Cielo* (Antonio Mercero, 1988) e *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993). Neles, o protagonista da trama já não é Franco, mas esse “outro”, que se vê imerso na tragédia por culpa do General e que pode chamar-se Paulino ou Longinos. Os atores que dão vida ao ditador agora (José Soriano ou Juan Echanove) lhe ultrapassam em importância.

Logo depois, após o final da era socialista e da chegada ao poder da direita com o triunfo eleitoral do Partido Popular nas eleições de março de 1996, o personagem de Francisco Franco quase desaparece do panorama cinematográfico espanhol. Está presente em algum filme que segue a linha da comédia do final da etapa anterior, mas que intensificou o humor até cair na paródia. Chega a ser um indivíduo de piada e assim se mostra em *Operación Gónada* (Daniel F. Amselem, 2000) ou *Buen viaje, Excelencia* (Albert Boadella, 2003), mesmo que neste último caso se impõe o olhar crítico. O humor pode desvirtuar a verdade dos eventos e correr uma cortina de fumaça sobre o passado. Nada é casual porque as imagens cinematográficas nunca são inocentes.

Em 2006 e à luz da nova legislação da *Memória Histórica*, que propunha o governo socialista, de novo no poder, se produziu *Los que quisieron matar a Franco* (Pedro Costa y José Ramón Da Cruz, 2006), que está longe de ser um retrato

cinematográfico do personagem. Combina o documentário com a ficção para apresentar as diferentes tentativas de atentado que sofreu o ditador e introduz um fictício, que acaba com sua vida durante o desfile da “Vitória” de 1964.

Mas, neste percurso pelos filmes “sobre” Franco é preciso contar com o filme “de” Franco. Trata-se de *Raza* (1941), que é a adaptação de um relato que ele mesmo escreveu no ano anterior com o pseudônimo de Jaime de Andrade, intitulado *Raza, anecdotario para el guión de una película*,² e onde canaliza todos seus sonhos e todas suas frustrações, tanto ideológicas como pessoais. (GUBERN, 1977)

AUTOBIOGRAFIA SUBLIMADA E IMAGINÁRIO POLÍTICO

Raza é um melodrama familiar pequeno-burguês com aspirações de panfleto político, que recria, fundamentalmente, a versão “oficial” da Guerra Civil espanhola, na qual os nacionais são idealistas, bonitos, bem dispostos a sacrificar-se pela pátria e os republicanos materialistas, feios e malvados. O diretor foi José Luis Sáenz de Heredia, escolhido pelo próprio Franco. Não lhe faltaram razões para isso. José Luis havia participado da disputa com o bando dos sublevados, mantinha uma adesão ao Regime fora de toda dúvida e, além disso, tinha o valor acrescentado de ser primo irmão do fundador da Falange, José Antonio Primo de Rivera. Também selecionou o ator Alfredo Mayo para representar José Churruga, que é seu alter ego e seu arquétipo sonhado. Ele, que era pouco feliz, baixinho, tímido e tinha uma estranha voz débil, se “encarna” no físico do galã mais atraente e mais em moda na época, que se destacava por ser muito alto, loiro e extrovertido.

O protagonista é um oficial galego de infantaria que não ingressa na Armada, apesar da tradição naval familiar. Franco também não o conseguiu e isso lhe pesaria sempre. Exemplifica a *raça espanhola* como modelo de civilização frente aos demais (liberais, maçons e comunistas), “inimigos” e responsáveis da decadência da Espanha. Tem um irmão (Pedro Churruga) republicano e de esquerda, igual a Ramón Franco, mas que no final se redime e morre nas mãos de um de seus antigos companheiros. Lhe dá vida o ator José Nieto, ao qual também escolheu Francisco Franco e o fez porque tinha um aspecto pouco “bondoso”, com a pele escura e os supercílios pontiagudos.

² Reeditado em 1981 pela Fundación Nacional Francisco Franco.

Há mais paralelos. José Churruca é dado por morto, como o foi o ditador em Biutz (Marrocos) em 1916 e não perde ocasião de criticar o Estado liberal. Tudo é uma sublimação. Mas, a maior está na figura do progenitor. O pai dos Churruca é o que Franco queria ter tido e não teve. Está fora do lar e a educação dos filhos recai sobre a mãe, mas essa ausência se deve ao fato de fornecer serviços à pátria como oficial da Marinha espanhola. Ele morre na guerra de Cuba em frente de seu navio, beijando cristianamente uma medalha pendurada em seu pescoço. Nicolás Franco Salgado-Araujo se retirou da Marinha e não estava em casa por outros motivos. Tinha abandonado a sua família e, depois de deixar um filho extra-matrimonial nas Filipinas, vivia em Madri entretido com o jogo, a bebida e seu amor com Agustina Aldana, além de empregar-se a fundo em criticar o franquismo.

O ponto final termina com a disputa e o desfile de “a Vitória” com crianças que fazem o cumprimento fascista, cartazes de Franco e a figura deste, que sempre aparece de costas. Mas, *Raza* vai além e oferece uma interpretação da história por parte do marítimo frustrado que foi o autor. Assim, responsabiliza os anglo-saxões das humilhações navais e de ultramar que sofreu a Espanha em Trafalgar, Cuba ou Filipinas e considera que foram vingados com a derrota militar do bando democrático-liberal na Guerra Civil espanhola. Esse discurso iria mudar em breve.

DE RAZA A “ESPÍRITU” DE UNA RAZA

O ano de 1941 iniciou em um ambiente de euforia para o franquismo. Hitler estava arrasando a Europa e tudo parecia indicar o melhor dos mundos para seus amigos. Mas, no ano seguinte, com o desenvolvimento da II Guerra Mundial, era previsível a derrota e a idéia de uma Europa totalitária começava a ser questionada. Fazia-se necessário acercar-se dos Estados Unidos.

Por isso, o próprio Regime censurou *Raza*, começando pelo seu título, que passou a ser *Espíritu de una raza*, com o qual se matizavam as conotações fascistas implícitas no anterior. O filme originário desapareceu rapidamente e no dia 3 de julho de 1950 estreou a nova versão com o novo título.³ Era seis

³ Trata-se de um caso único de autocensura na história do Cinema. O negativo e todas as cópias originais da versão de 1941 foram destruídas e até 1993 só se teve acesso a *El espíritu de una raza*. Esse ano a Filmoteca Española adquiriu uma cópia incompleta da primeira versão, que provinha de um cinema ambulante, e em 1996 se localizou na Cinemateca de Berlim outra já completa. (BERTHIER, 2007, p. 53-61)

minutos mais curto e continha importantes modificações. A primeira foi a total eliminação das saudações romanas e as alusões críticas aos Estados Unidos, que se fazia referência pela sua participação nos processos de independência das últimas colônias espanholas de Cuba ou das Filipinas. Além disso, o levantamento militar se apresentou de forma diferente e seu objetivo não era já derrubar um regime democrático, mas deter o avanço do comunismo. Tiraram-se todos os comentários contrários ao liberalismo ou a maçonaria.

As mudanças não chegaram por acaso. As ditaduras haviam sido derrotadas. A situação da Guerra Fria transformava o equilíbrio diplomático e os Estados Unidos podia converter-se em um aliado de Franco e no marco do anticomunismo. Insiste-se nessa mensagem e o “inimigo” se reduz aos comunistas, os quais, nesse momento, eram inimigos muito mais rentáveis e isso se diz desde o princípio: “A história que vocês vão presenciar não é produto da imaginação. É história pura, veraz e quase universal, que pode viver qualquer povo que não se resigne a perecer nas catástrofes que o comunismo provoca”. O mundo se tinha transformado entre 1941 e 1950 e a honra da Pátria, e de José Churruga/Francisco Franco, passava a ser subsidiário dos interesses norte-americanos no Mediterrâneo.

O DOCUMENTÁRIO LAUDATÓRIO COMEMORATIVO

Em 1964, o mesmo José Luis Sáenz de Heredia realizou *Franco, ese hombre*, com o qual se viria a comemorar os vinte e cinco primeiros anos de governo do ditador, celebrados como os “XXV Anos de Paz”. Franco é aqui o eleito, o salvador, “o homem que ganhou a guerra e ganhou também a paz que desde séculos se nos negava”. Com estas palavras em *off* começa o filme. As imagens mostram o desfile de “a Vitória” de 1964. A partir desse momento, que é o presente, sucessivos *flashback* com fotogramas de arquivos fotográficos fazem um percurso pela campanha militar do protagonista na África, a República, o golpe de estado de julho de 1936 ou a Guerra.

Mas, estamos nos anos do desenvolvimento. A Espanha, sem mudar as estruturas ditatoriais, deixou para trás o período da autarquia e avança para o desenvolvimento econômico. Já não interessa mostrar a dureza da disputa. O golpe militar franquista se apresenta como o elemento determinante que permitiu o início de um longo caminho de paz. Francisco Franco é “um herói que salvou o país das hordas do comunismo, depois o salvou das hordas do nazismo e, posteriormente, se transformou no pai benévolo de seu povo”. A derrota do

nazismo ao finalizar a II Guerra Mundial, já não é interpretada como a derrota das forças ideologicamente afins. Antes é o princípio de uma mudança na qual o problema principal não radicava no triunfo aliado, mas na conferência de Postdam. Trata-se de incidir na idéia que a União Soviética de Stalin jogou um papel destacado na repartição do mundo e o mesmo comunismo, derrotado na Guerra Civil espanhola, convenceu aos membros da ONU para que retirassem seus embaixadores de nosso país. O roteiro enfatiza o fato. Quer demonstrar o mito que a Espanha atuou como a “reserva espiritual de ocidente frente à barbárie vermelha” e que o povo espanhol protestou contra a decisão da ONU saindo à rua a apoiar o Caudillo. Essa é a mensagem e as imagens o corroboram.

No entanto, se impõe a visão “humanizada”, que já pode intuir-se pelo título, insistindo na imagem de um Franco moderado e íntimo, que se entrega a suas afeições favoritas, como a caça, a pesca ou a pintura. É o homem familiar, que vemos jogar com seus netos, e o Chefe de Estado fiador do progresso, que inaugura obras civis. A técnica cinematográfica está a serviço de engrandecer o líder. Já é um filme em *tecnicolor* e em *cinemascope*, onde a figura do líder é tomada em ângulo *contraplongue* para dissimular a sua pouca estatura. A voz também não era seu forte e costuma-se substituí-la por vozes anônimas, que recitam suas frases mais conhecidas. No entanto, apesar de tudo isso, permanece o interesse de dar à obra categoria historiográfica. Por isso, se contou no roteiro com um historiador reconhecido do Regime, José María Sánchez Silva, e se incluem uma série de entrevistas. Assim, Manuel Aznar, que então era embaixador nos Estados Unidos, o Dr. Enrique Blasco que curou o protagonista da ferida de bala que recebeu na batalha de Biutz e o próprio Franco. Mas, o mais excepcional de *Franco, ese hombre* radica em que “é o único longa-metragem documentário biográfico sobre um chefe de Estado rodado e exibido em vida deste”. (CRUSELLS, 2001, p. 227)

José Luis Sáenz de Heredia ainda, em 1977, tentou fazer um terceiro filme sobre Franco, que se chamaria *El último caído* e que seria, segundo suas próprias palavras, um “poema documentário”. (BERTHIER, 1998) Já não era o momento. Com a democracia recém estreada, o protagonismo cinematográfico o alcançaria nas revisões da história recente.

NOVOS OLHARES AO PASSADO

Em 1977 chegam dois documentários que desconstrõem seus homônimos produzidos no franquismo. São *Caudillo* de Basilio Martin Patino, que faz

referência a *Franco, ese hombre*, e *Raza, el espíritu de Franco*, no qual Gonzalo Herralde toma como referente *Raza* em sua versão adocicada de 1950, porque a de 1941 estava desaparecida nessa data.

O primeiro integra a trilogia de documentários que realizou esse diretor sobre o franquismo, junto com *Canciones para después de una guerra* (1971) e *Queridísimos verdugos* (1973).⁴ Não tem intenção biográfica e transforma a figura do ditador em uma desculpa para apresentar os eventos que sucedem na Espanha dos anos trinta, como a República e a Guerra Civil, fundamentalmente, e fazê-lo desde um planejamento de esquerda. Assim, é a antítese de *Franco, ese hombre* e enquanto aquele nos apresenta um líder heróico, este nos mostra um tirano calculista que se impôs pela força das armas, depois de uma dura disputa. A mensagem se impõe desde o princípio e uma voz em *off* diz: “houve uma vez um homem enviado por Deus para salvar a Espanha”. É mais ou menos o que se dizia no exemplo tomado como modelo ao que se opor, mas em seguida vemos o afã de resisti-lo e se mostra o resultado: mortos, feridos, mutilados e ruínas.

Especial importância tem a técnica. Trata-se de uma *colagem* de imagens fotográficas “oficiais”, histórias em quadrinhos, selos de correios e filmes de ficção, junto com sons que vão desde a voz do ditador ou seus aduladores públicos até música de *pasodoble* taurino, quando Franco assume o comando, ou de música de *zarzuela* nas cenas familiares. É o subgênero conhecido como *compilation filme*, segundo o qual os motivos icônicos que tinham um sentido no conjunto anterior, se descontextualizam e alcançam outro diferente no novo a partir da montagem intencionada. O documentário não é objetivo. Não o é *Franco, ese hombre* e não é *Caudillo*. A seleção de materiais responde à intenção do diretor e a seu próprio posicionamento ideológico. Uma vez escolhidos, podem compor-se de maneira diferente e utilizar os recursos de esfriamento/aceleração, congelar fotogramas ou reiterar imagens, até articular o discurso desejado. Enfim, o ditador é um herói e o outro, um indivíduo ridículo. A técnica determina a mensagem e isso foi o que criticou a esquerda no filme de Martin Patino. Entendeu que era mais um jogo com a linguagem e a gramática do cinema que uma condenação ao Regime e a Francisco Franco.

⁴ Não puderam estrear-se até 1976 e 1977, respectivamente. *Caudillo* também foi vítima da censura. Martin Patino não pôde trabalhar nos arquivos públicos espanhóis e teve que fazê-lo nos de Londres, Paris ou Lisboa e de forma clandestina. Em 1975, ainda em vida de Franco, já estava terminada, mas não se autorizou sua exibição até 1977 e com a qualificação de “Maiores de 18 anos”. Inclusive, nessa data, se fizeram duas versões: uma para projetar-se no Festival de Berlim e outra para ver-se nas salas espanholas. Grupos ultradireitistas, como Guerrilheiros de Cristo Rei, destroçaram alguns dos cinemas onde se passou. Francisco Franco tinha morrido, mas a Transição não se tinha completado.

A mesma característica se dá em *Raza, el espíritu de Franco*. Trata-se de um *metafilme*, no qual um filme é comentado por outro filme e que intercala, mediante montagem paralela, seqüências de *Espíritu de una raza* e entrevistas produzidas no momento de sua realização. Sáenz de Herédia se negou a participar, mas o fizeram a irmã do ditador e os protagonistas daquele trabalho. Todos emitiram seus particulares e contraditórios pontos de vista. Alfredo Mayo revelou dados que demonstraram o controle que exerceu Franco na rodagem de “sua” obra originária e explicou que todos os dias mandava suas instruções ao estúdio.

DA CRÔNICA HISTÓRICA À PARÓDIA

Em 1986, quando se completava o cinqüentenário aniversário da sublevação militar, Jaime Camino dirigiu *Dragon Rapide*, que marcou um ponto de inflexão nos retratos cinematográficos sobre o ditador.⁵ Lhe dá vida um ator, Juan Diego, terminando assim a tendência de apresentar esses personagens de espaldas, em plano geral ou fora de campo, como fez Francesco Rosi com o protagonista de *O bandido Giuliano (Salvatore Giuliano, 1962)*. Também Carlo Lizzani utilizou o fora de campo com Mussolini em *Il processo di Verona (1962)*.

Mas, o mais importante é que se realiza numa etapa da história da Espanha recente na qual se promovem os olhares ao passado equânime e fora de partidarismos. Assim, se apresentam duas tramas paralelas no tempo e que correspondem a intervenções dos bandos enfrentados na disputa. O objetivo é nivelar ideologicamente e evitar favorecer o posicionamento para um ou outro. Uma, a forma das atividades dos conspiradores antes do golpe. Sucedeu na realidade e trata-se com grande rigor histórico, já que se contou com um assessor de exceção: Ian Gibson. A outra, é inventada e consiste nas peripécias de um jovem jornalista de Madri que adverte os fatos.

A figura de Franco se humanizou e isso é também reflexo dos pressupostos de normalização que desenvolveram os primeiros governos socialistas. Às vezes, é um personagem doméstico que aparece de pijama ou na cama junto de sua mulher, demonstrando nessas cenas algo que a maioria de seus biógrafos afirmam, seu escasso interesse pelos assuntos carnavais.

⁵ O título vem da aeronave que Franco utilizou para transladar-se das ilhas Canárias, onde era Capitão Geral, a Tetuán (Marrocos) para pôr-se à frente das tropas sublevadas, era uma De Havilland modelo *Dragón Rapide*, alugada no aeroporto de Croydon, em Londres.

Dragon Rapide abriu o caminho da ficção e sentou as bases para que os seguintes exemplos transcorressem na comicidade. Especulam com feitos nunca demonstrados, mas sempre intuídos em nível popular, como a possibilidade que o ditador tivesse um duplo, que recolhe *Espérame en el cielo* (Antonio Mercero, 1988). O verdadeiro protagonista é aqui Paulino Alonso, o qual constitui a antítese de Franco no pessoal, com suas idéias antifranquistas e seu gosto pelo baile e o bordel, mas que termina sendo o que está enterrado no Vale dos Caídos. Também é a vítima porque deve renunciar a sua vida para viver outra alheia e com a qual tem pouco semelhança.

Trata-se de uma visão totalmente inventada e constitui a primeira comédia sobre o Caudillo. Não é uma exceção. Nesse tempo, se puseram em moda no cinema espanhol as aproximações humorísticas aos feitos trágicos de nosso passado recente, como a Guerra Civil. Assim o fizeram Luis García Berlanga em *A vaca* (*La vaquilla*, 1985) ou Carlos Saura em *Ai, Carmela!* (1990). São o mais claro exemplo que a normalização democrática era já uma realidade. A Espanha tinha deixado de ser uma exceção à respeito da Comunidade Européia desde a assinatura, em junho de 1985, do tratado de adesão à mesma. O governo estava nas mãos do Partido Socialista e os últimos medos se tinham esfumado depois do frustrado golpe de estado de fevereiro de 1981. A atividade cultural era muito intensa. Vinculava-se ao fenômeno da *movida*⁶ e demonstrava a segurança em um porvir estável que tinha pouco que ver com a ditadura, a qual começava a ver-se como algo distante e caduco. *Espérame en el cielo* funciona como um corretivo cinematográfico da propaganda franquista. É um corretivo que transcende o medo no qual se vivia sob a ditadura e começa a rir-se dela. Corrige a imagem de Franco e do Regime para substituí-la por uma imagem liberal, com o riso como arma e substituto do medo. O riso suplanta ao medo, como Paulino suplanta o ditador. Francisco Franco desmoronou definitivamente.

Madregilda (Francisco Regueiro, 1993) foi feita numa distância suficiente que permite incorporar o sentimental, o grotesco e até o onírico. Um Franco *fellinesco* dos anos cinqüenta joga, todas as primeiras sextas-feiras de cada mês, uma partida de cartas com seus antigos amigos da campanha da África. O verdadeiro protagonista e

⁶ *Movida* foi um movimento contra-cultural que surgiu nos anos 1970, durante a Transição Espanhola (1975-1982), e teve seu auge em 1981. Sua proposta era mostrar as diferenças entre a velha sociedade franquista e a era democrática. O movimento foi embalado pela liberação cultural e sexual e teve como um de seus representantes máximos Pedro Almodóvar, que muito bem documentou o movimento em seus filmes. Além dos filmes, o movimento também foi documentado por revistas (*La Luna* é o melhor exemplo), jornais (*El País*), programas de TV e músicas alternativas. (N. da T.)

também a vítima, é um destes, o coronel Longinos, que mata o ditador quando descobre que foi ele quem ordenou os soldados violarem a sua mulher para que acalmassem os ânimos antes de entrar em batalha durante a Guerra Civil. O humor se fez mais ácido e os exemplos posteriores caem na paródia.

Entre eles, cabe destacar *Buen viaje, Excelencia* (Albert Boadella, 2003), que constitui a mais caustica e irreverente crônica dos últimos anos de Franco. Aqui muda o discurso e o protagonista não é o “outro”, vítima dos “danos colaterais”, mas o próprio Franco, que se apresenta como um velho decrépito e senil, cujo poder tem seu ambiente familiar e político e vive com seus pesadelos referentes à volta da República, a independência da Catalunha e o País Basco ou a traição do futuro Rei.

Mas, sob a ironia existe a denúncia. Percebe-se o drama quando mostra ao protagonista assinar, nessas condições, as últimas sentenças de morte contra terroristas da ETA e o GRAPO, em setembro de 1975. Não é a única crítica. A esquerda recebe acusações porque não terminou com essa realidade e se limita a comemorar com vinho espumante a notícia da morte do ditador. Também se denuncia o presente, concretamente a direita, que governava desde 1996. Se faz com a frase de “a Espanha vai bem” que pronuncia Franco, mas, na verdade, era uma expressão repetida por José María Aznar naqueles anos, então Presidente da Nação. *Buen viaje, Excelencia* propunha que a sombra de Franco ainda era alongada, em 2003, e ainda podia haver nostálgicos. É um discurso adaptado ao ideário crítico dos autores⁷ e em seu tempo. Ainda a *leitura histórica do filme e a leitura fílmica da história*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHIER, N. *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. Págs. 89-152.

_____. “Raza de José Luis Sáenz de Heredia. Una película acontecimiento”. In: *España en armas. El cine de la Guerra Civil Española*. Valencia, Vicente Sánchez-Biosca (ed). Museu Valencia de la Il·lustració i de la Modernitat (Muvim), 2007.

CRUSELLS, M. “Franco en el cine documental español”. *Revista Historia Contemporánea*. Núm, 22, 2001(I).

GUBERN, R. *Raza, un ensueño del general Franco*. Madrid, Ed. 99, 1977.

⁷ Vinculado ao grupo catalão de teatro *Els Joglars*. Um dos atores fundadores, Ramón Fontseré, interpreta o personagem de Franco.

O GRITO VISUAL DA TRANSIÇÃO ESPANHOLA:

CARTAZES, FOTOGRAFIA E CINEMA

Beatriz de las Heras

Universidade Carlos III de Madri (Espanha)

Depois de quarenta anos de ditadura, esgotados após a morte de Francisco Franco, no dia 20 de novembro de 1975, a Espanha iniciou um momento de ruptura, de mudança, conhecido como Transição, que se consolidou no dia 28 de outubro de 1982 com a comemoração das primeiras eleições democráticas depois do golpe de estado de 23 fevereiro de 1981, último vestígio de um regime anterior que havia agonizado ao mesmo ritmo que o havia feito o ditador. Em alguns anos, Juan Carlos de Borbón foi proclamado rei ante as Cortes; o último Presidente do Governo do regime franquista, Carlos Arias Navarro, foi demitido e substituído por Adolfo Suárez, responsável de iniciar as conversações entre líderes e representantes para instaurar um regime democrático; se aprovou a Lei para a Reforma Política que daria lugar à derrogação tácita do sistema político anterior e se convocaram as primeiras eleições democráticas depois das celebradas na Espanha no dia 16 de fevereiro de 1936; se redigiu e aprovou em referendo uma nova constituição que entrou em vigor no dia 29 de dezembro de 1978; teve lugar o fracassado golpe de Estado dirigido por Antonio Tejero, Alfonso Armada e Jaime Milans del Bosch no dia 23 de fevereiro de 1981 durante a proclamação de Leopoldo Calvo-Sotelo como novo presidente depois da demissão de Suárez por desavenças com o Rei e as pressões internas de seu partido; e uma nova Espanha celebrou a vitória por maioria de Felipe González, líder do Partido Socialista Operário Espanhol, nas eleições gerais de 1982. A sociedade espanhola enfrentava com ilusão, mas também com temor, pela fragilidade do sistema, as mudanças que se produziam.

Esse ar de liberdade e modernização que viveu a Espanha do momento se canalizou através da expressão que encontrou no visual o suporte idôneo para mostrar a nova imagem do país e lançar um *grito* que exigia liberdade e

renovação. Como afirma Roman Gubern (1996), o homem é um *homo-pictor* e, neste momento, os cartazes, as fotografias e o cinema se converteram, por um lado em armas de expressão e, por outro, em testemunha visual da época. É por este motivo que a imagem resulta uma ferramenta altamente interessante para o historiador que encontra neste tipo de documento um elemento fundamental para reconstruir o passado.

O objetivo desta breve reflexão é acercar-nos, a modo de apontamento, de alguns dos eventos vividos no país e embasar nosso discurso nas fontes visuais. Seleccionamos três situações concretas: a primeira campanha eleitoral depois da morte de Franco através da imagem que os principais partidos nacionais transmitiram ao eleitorado por meio dos cartazes; a mudança social que aconteceu em uma nova Espanha, na qual deviam conviver duas formas diferentes de enfrentar a vida (sobretudo separadas por um grande salto geracional) analisando uma fotografia muito representativa desta situação; e a denúncia que, após quarenta anos de repressão, se trasladou à tela através do, como ficou conhecido, “cinema-metafórico”.

A CAMPANHA ELEITORAL DE 1977 ATRAVÉS DA IMAGEM PROJETADA NOS CARTAZES

O cartaz, suporte ideal para a linguagem política (eminentemente visual no período que nos ocupamos), não se transformou unicamente no meio para lançar a mensagem que os partidos dirigiram para os eleitores, mas foi o reflexo da cultura pós-franquista (não esqueçamos o caráter de síntese cultural do suporte), por isso contribui com informação, tanto do receptor, como do emissor da mensagem e do espaço-temporal no qual se movimentam. É por este motivo que decidimos analisar os cartazes lançados em campanha pelos partidos nacionais que participaram das eleições democráticas de 1977: Aliança Popular, União de Centro Democrático, Partido Socialista Operário Espanhol, Partido Socialista Popular e Partido Comunista, com a intenção de recuperar o perfil dos representantes e votantes espanhóis, amostra da diversidade ideológica do momento.

A Aliança Popular (AP), federação de sete associações políticas conservadoras e liderada por ex-ministros do franquismo, lançou uma série de 24 cartazes (9 deles sem imagem) sobre diferentes temas dirigidos a todas as classes sociais e idades, nos quais o receptor é tutelado por um paternalismo excessivo do emissor (em algum ponto chegou ao tom autoritário como o demonstram slogans impositivos como “Decide-te!”), mais próprio do regi-

me anterior, que do qual estavam desfrutando os espanhóis nesse momento. A mensagem reivindicou os valores nacionais e inclusive se empregaram lemas como “a Espanha é a única importante”, que já se utilizou em dezembro de 1966 para aprovar a lei Orgânica do Estado em pleno franquismo, além de insistir na utilização das cores amarelo e vermelho, clara alusão à bandeira nacional, para transmitir uma idéia patrimonial da nação. O partido não centrou a campanha na imagem de seu candidato por ser amplamente conhecida dos espanhóis (não esqueçamos que Manuel Fraga tinha sido ministro durante a etapa anterior), uma imagem que era percebida como estável por parte de um eleitorado que apostava numa mudança política e social mais suave no país, diferente do que estavam propondo outros partidos políticos. De fato, explodiu mais o textual, a tal ponto que, em muitos casos, se chegou à uma sobrecarga, pelo número de vezes que o nome e as qualidades do líder eram aludidas em slogans como “Fraga é eficácia. Vote Fraga. Fraga convém”.

Pelo contrário, a União de Centro Democrático (UCD), partido cujos componentes se declararam democrata-cristãos, liberais, social-democratas ou independentes (no caso de alguns membros que procediam do regime franquista), desenhou 17 cartazes (7 com o retrato de seu líder, Adolfo Suárez, e 10 sem imagem), nos quais o receptor da mensagem foi tratado como um adulto, um maduro democrático, que conhecia o que lhe interessava e era capaz de decidir a melhor opção para si mesmo. Durante a campanha o partido insistiu no emprego da palavra “Centro”, que se transformou em um sinônimo de “Democracia”, e marcou uma distância de respeito com o receptor da mensagem através da utilização do “o senhor”, que só se eliminou no final da campanha. A imagem de seu líder ficou acima, inclusive, da imagem do partido, já que sua personalidade aparecia ao votante em um clima de seriedade, objetividade, confiança, moderação e concórdia, objetivo do partido. Utilizaram preferentemente as cores verdes sobre fundos brancos onde destacaram slogans como “O centro é a democracia”, “Vote centro”, “Votar Centro é votar Suárez” ou “A via segura à democracia”. No entanto, o mais interessante para o historiador é analisar o logotipo empregado pelo partido, já que é o único que se criou *ad hoc*. Trata-se de uma imagem com alto grau de abstração: um círculo cortado em duas metades pela parte superior e inferior (imagem da abertura a outras tendências), que representava o centro. Significativo é a cor que se empregou já que serviu para simbolizar as tendências ideológicas do grupo: verde (cor de uma das forças que integravam UCD, o Partido Popular, e o de Democracia Cristã, além de ser o tom da tranqüilidade e do repouso) e o laranja (cor de outro grupo, o Partido Liberal, que atraía os indecisos).

Em outras ocasiões o símbolo não ficou nos limites do logotipo, mas se transformou no protagonista central do cartaz. Este recurso foi empregado pelo Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE), representante da esquerda. Em vários de seus cartazes, a rosa (símbolo da Internacional socialista) foi redesenhada pelo pintor José María Cruz Novillo, com mais um traço geométrico e quadrado, endurecendo suas formas. Essa foi a representação visual do novo socialismo proposto por Felipe González e sua equipe, que decidiram lançar uma coleção de 8 cartazes diferentes nos quais se divulgou uma mensagem de credibilidade e de convite a participar das eleições, independentemente de qual seria a decisão final do votante. Da mesma forma que no caso da UCD, o PSOE insistiu em elogiar a imagem de seu líder, mesmo que de um ponto de vista mais próximo e personalizado. Além disso, vinculou a imagem do jovem político a uma idéia de futuro. Por outro lado, baseou sua propaganda mais na imagem que no texto (ao inverso do ocorreu na campanha desenhada pela AP), que se reduziu a sua máxima expressão e seguiu uma mesma fórmula: a reiteração da frase “Está em tuas mãos”.

O Partido Socialista Popular (PSP), de tendência marxista, realizou uma modesta campanha baseada na discrição da linguagem visual e em torno da idéia de qualidade e de responsabilidade de um eleitorado maduro ideologicamente, com as idéias muito claras, e ao que não havia de convencer porque já tinha certeza de sua opção. Um exemplo perfeito da mensagem empregada pelo partido é aquela em que o líder, Enrique Tierno Galván, posava junto de três operários. Este cartaz, que já tinha sido empregado na pré-campanha, seguia o esquema do restante dos cartazes do partido, muito próximos à idéia de retrato, onde o candidato foi fotografado de frente com a cabeça inclinada ligeiramente para trás, mostrando uma atitude de confiança, gesto que ia acompanhado de lemas como “Em tempos de mudança, homens responsáveis” e do símbolo do partido: uma pomba e um punho. Esses slogans jogaram com dois elementos: por um lado recorreram ao receptor e por outro apelaram a alguma das características do partido, como a responsabilidade ou o ar democrático. Da mesma forma que fez o PCE, o PSP recorreu à imagem de uma mensagem lançada por um coletivo como meio de chegar ao eleitor, mesmo que de maneira diferente, já que se elogiou a imagem do líder acompanhado de outros retratados.

Por último, o Partido Comunista da Espanha (PCE), de tendência marxista-leninista, desenhou 10 cartazes para uma campanha baseada na tentativa de assentar confiança ante o possível eleitorado e apagar a imagem extrema

que alguns espanhóis conservavam, por isso reinou, sobretudo, a moderação. É curioso como nos cartazes do PCE, o líder, Santiago Carrillo, ao invés do que ocorreu nos outros partidos, se retratou sempre junto de outros membros do partido, por isso não se transformou no transmissor único da mensagem e se transcenderam as individualidades: foi o partido que se dirigiu aos votantes de tal maneira que Carrillo costumava posar junto de outros membros como Simón Sánchez Montero, Carlos Paris e Dulcinea Bellido. Além disso, a posição do corpo dos retratados distanciou da postura que tomaram outros partidos: nos cartazes do PCE os personagens apareciam retratados de pé e de uma maneira informal, inclusive em alguns casos não olhavam ao eleitor e, quase sempre, sorrindo, mostrando uma atitude relaxada que chegou ao espectador como confiança. O partido contou com o trabalho do pintor Juan Genovés (que já havia colaborado na sua campanha de legalização) que se baseou em um modelo único no qual as cores vivas eram a norma: vermelho (cor do entusiasmo) empregado no cartaz dos trabalhadores, verde (cor da tranqüilidade) no do ensino da juventude ou cinzento (cor associado à independência e ao autocontrole) no cartaz que fazia referência ao desemprego e a emigração. Os slogans insistiram em vincular o partido a uma opção democrática, como em “Votar comunista é votar democracia”, “Queremos a democracia para todos os espanhóis” ou “Madri para a democracia. A proposta dos comunistas”.

Uma vez apontada algumas das características das campanhas visuais dos principais partidos que intervieram nas eleições espanholas de 1977, é o momento de assentar conclusões que nos servirão para entender a importância da comunicação visual durante o processo. A primeira é que algumas formações se situaram visualmente mais perto de épocas anteriores que do momento de mudança que exigia o eleitorado, como é o caso da AP e do PCE, que enfrentaram a sua vinculação com o regime anterior e aos mitos encorajados desde o franquismo, respectivamente, de maneira errônea. Enquanto, os dois partidos que recorreram à idéia de mudança e tolerância, a UCD e o PSOE, conseguiram magníficos resultados devido à adaptação aos novos tempos. Estes empregaram uma estratégia que pareceu resultar no gosto do eleitorado espanhol: aproximar o líder da rua por meio dos cartazes, gerando uma sensação de confiança que convenceu os votantes. Por outro lado, as mensagens visuais lançadas pelos partidos e a maneira de fazê-lo, definiam perfeitamente seu ideário: não esqueçamos a agressividade e a obsessão por remarcar os valores nacionais da AP, a idéia de respeito e a vinculação com o

centro da UCD, a imagem moderna da campanha preparada pelo PSOE, a idéia de coletivo explorada pelo PCE e a de maturidade democrática ressaltada pela pouca campanha visual do PSP.

A ESPANHA DA MUDANÇA ATRAVÉS DO PODER DO INSTANTE FOTOGRÁFICO

Partimos do ponto que o homem é um fazedor de imagens, e a isto lhe unimos que o historiador é um fazedor de memória, encontrando no visual uma ferramenta fundamental de trabalho. Nesta ocasião propomos a fotografia fixa como fonte histórica, entre outras coisas porque não só se apresenta como uma *extensão do olho* (a memória natural pensa em imagens), mas como uma *extensão da memória*, (PANTOJA, 2005) enquanto se revela como uma de suas funções, de tal maneira que opera em nossas mentes como uma espécie de passado preservado. Como disse Pierre Bourdieu ao falar das cinco satisfações que produz a fotografia (a proteção contra o passar do tempo, a comunicação com os demais e a expressão de sentimentos, as realizações de um mesmo, o prestígio social, a distração e a evasão): “A fotografia teria como função ajudar a agüentar a angústia suscitada pelo passar do tempo, seja proporcionando um substituto mágico do que aquele se levou, seja suprimindo as falhas da memória e servindo de ponto de apoio à evocação de lembranças associadas; em suma, produzindo o sentimento de vencer o tempo e seu poder de destruição.” (BOURDIEU, 2003, p. 52).

Portanto, a fotografia abre um horizonte para o historiador, pois permite “transformar a lembrança em uma forma de conhecimento” (DIAZ BARRADO, 1998) e elevar à categoria de histórico um instante (com alto conteúdo de memória, de evidência e de autenticidade) que foi concebido, ou aparentemente concebido, como anedótico.

Durante a Transição existiu um grande desenvolvimento da fotografia como fenômeno artístico que crescia também como parte do movimento contra-cultural pelo que atravessava o país, como no caso de Ouka Leele, fotógrafa transformada em estandarte da pós-modernidade. À margem desta faceta artística, a fotografia da época serviu como suporte responsável de manter, sustentados no tempo, fragmentos de memória que, portanto, podem servir para que o historiador se aproxime deste momento. Seria impossível abordar uma seleção de imagens representativas deste período, já que a me-

mória fotográfica desta época se lança com cada *clic* incansável das câmeras de Joaquín Amestoy, Manuel Pérez Barrionuevo, Chema Conesa ou Marisa Flórez, entre outros. Imagens que recuperam do esquecimento cenas emblemáticas como a do menino que, nos ombros de seu pai, assiste a primeira grande manifestação da Transição na rua Preciados de Madrid; a entrada de Dolores Ibárruri e Rafael Alberti ao Congresso dos Deputados no dia 13 de julho de 1977, após quarenta anos de exílio; a entrega do prêmio do Diario Pueblo à vedete Susana Estrada, atriz do destape, que, de maneira fortuita, mostra um peito ao prefeito de Madri, Enrique Tierno Galván; a afirmação da constituição espanhola por parte do Rei, Juan Carlos I, ante o olhar curioso do príncipe Felipe no dia 27 de dezembro de 1978; ou a entrada no Congresso do Tenente Coronel Antonio Tejero no dia 23 de fevereiro irrompendo o ato de posse do presidente Leopoldo Calvo Sotelo.

Dentre as imagens que se tomaram durante esse período destacaremos uma pelo seu alto valor simbólico já que recolhe uma das características principais deste momento: o processo de mudança social. Trata-se de uma fotografia tomada em 1981 em Madri na entrada de uma das recepções organizadas por Enrique Tierno Galván. Ali se congregavam diferentes personagens da cultura, da política e da sociedade espanhola, inclusive Alaska, cantora transformada em musa do *movida* madrilenho, um movimento contra-cultural que surgiu durante os primeiros anos da Transição, tendo seu auge em 1981 e que pretendeu mostrar o ponto de inflexão entre a velha sociedade franquista e a era democrática. Em uma das fotografias que se capturaram na entrada da festa, Alaska (vestida com rendas pretas, transparências, correntes, o cabelo crespo e maquiada) coincidiu com um casal de idosos que poderiam representar o modelo imposto pelo franquismo. Ele, com impecável traje preto, gravata e lenço na lapela, acompanhava a sua mulher: uma senhora com um vestido recatado, colar de pérolas e salto baixo. Se não soubéssemos que a imagem foi capturada nos anos 1980 e fizéssemos um corte que separasse a imagem da jovem, estaríamos ante uma fotografia que poderia haver-se tomado durante uma das recepções organizadas por Francisco Franco, na qual personalidades do mundo político, econômico e cultural compareciam convidadas pelo ditador. Pareceria, então, que entre uma imagem e outra teriam passado mais de vinte anos.

Esta fotografia, utilizada pelo historiador Mario Díaz Barrado para explicar a Espanha da Transição, pode ajudar-nos a entender o processo de mutação da sociedade espanhola e a convivência de duas maneiras de ser e

pensar que estão obrigadas a entender-se em favor de um processo aberto, mas muito instável. Não há uma imagem que melhor explique a sociedade espanhola de finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 que a aludida, na qual se retrata a convivência de duas maneiras de entender a vida: o passado e o futuro unidos pela mudança e o olhar para diante.

A DENÚNCIA NA TELA: O CINEMA METAFÓRICO

O cinema pode ser analisado pelo historiador desde duas perspectivas que devem ser complementares: como objeto, portanto se enfrentaria a uma história do cinema, e como instrumento de pesquisa para a reconstrução do passado, trabalhando a história do cinema com a intenção de construir discursos históricos que levem em conta algo fundamental: a percepção social do filme no contexto no qual se apresenta, para poder recuperar a memória coletiva do período estudado.

A Transição é um momento muito interessante para o cinema pela aparição de novos cineastas, a proposta de novas tendências emergentes, a transformação nos mecanismos da indústria cinematográfica, as mudanças legislativas e, sobretudo, a abolição da censura administrativa e o entendimento, por parte de alguns cineastas, de que o espaço cinematográfico era também um meio adequado para expor as idéias próprias da mudança que se estava produzindo. Portanto, devemos levar em conta a importância de analisar o cinematográfico como parte do alto-falante político e social. No entanto, habitualmente, o cinema foi ignorado desde a perspectiva da ciência política, da mesma forma que outros canais que, de maneira indireta, se transformaram em formas de expressão. É o que Denis-Constant Martin (2002) denomina OPNI (objeto político não identificado).

O cinema metafórico da Transição,¹ herdeiro do assinado por diretores como Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem cuja filmografia tinha como

Tradução de Soleni Biscouto Fressato e revisado pela própria autora.

¹ Cinema que convive com um mais comercial (basta como exemplo os filmes produzidos por José Frade, como *Pim, pam, pum... Fuego!* (1975) de Pedro Olea) e a Terceira Via, que abre espaço a um cinema intermediário que se afasta tanto do comercial como do autoral e metafórico (dentro desta opção encontramos os filmes produzidos por José Luis Dibildos, como *Vida conyugal sana* (1974) de Roberto Bodegas ou *Tocata y fuga de Lolita* (1974) de Antonio Drove).

objeto esquivar a censura durante o franquismo, pretendia adaptar a linguagem cinematográfica a fins políticos. Como afirmou Jaime Chavarrri ao falar de *El desencanto* (1976), um filme documentário sobre o poeta falangista Leopoldo Panero que narra a decadência do regime franquista, e que poderia extrapolar-se ao resto de filmes deste tipo: “Não havia nada abertamente político no filme; o fundo era político, mas raramente a política era mencionada.” (BESAS, 1985, p. 25).

Entre os seguidores desta maneira de entender o suporte cinematográfico, se destacam Elías Querejeta e Carlos Saura que se uniram, como produtor e diretor respectivamente e pela primeira vez, em *La caza* (Carlos Saura, 1966), um filme no qual três amigos se unem, depois de anos, para caçar em um cerrado na localidade de Seseña (Toledo), linha de frente durante a Guerra Civil Espanhola, acompanhados de um jovem de 20 anos, Enrique. Durante a jornada surgem os enfrentamentos entre os caçadores, que estão atravessando momentos difíceis e entendem que não é possível, depois do vivido, recuperar o passado.

Apesar de ser uma película filmada nos anos 1960, se antecipa ao cinema dos 1970, por isso se transforma no melhor reflexo de uma sociedade em transformação que começa a olhar o passado, mesmo que seja de soslaio, e a criticar o sistema imposto, mesmo que seja através de alusões visuais e cenários carregados de simbolismo.

O complexo mundo plantado visualmente por Saura, leva o espectador a diferentes níveis de leitura que se engastam numa sólida estrutura narrativa: uma mais naturalista, através do estudo da psicologia dos personagens, e outra metafórica através de contínuas alusões à situação política e social da Espanha do momento (como o recorrer ao Sol e ao calor, que surgem como personagens e que encarnam a figura do franquismo e a pressão política, respectivamente) e da Espanha anterior (são constantes as referências ameaçadas, já que os censores tinham proibido que se nomeasse de maneira explícita, à guerra de 1936, de fato, o ato de caçar e a violência que gira em torno dessa atividade fazem referência direta ao enfrentamento fratricida vivido no país trinta anos atrás). Essa estrutura mostra, de maneira oculta, a mensagem pretendida pelo diretor:

Eu, em meu cinema, uso determinados componentes políticos um pouco como reflexão do que eu vejo em minha vida todos os dias. Um elemento básico, fundamental, um pano de fundo sempre presente, entre outras coisas porque é minha vida, porque estou na Espanha

de 1974. Então, formulado assim, é impossível não fazer um cinema político, como o é não fazer um cinema humano, ou é impossível não fazer um cinema de sentimentos, ou é impossível fazer um cinema sem imagens. Em meu cinema, o político está como fundo, gravitando em segundo plano sobre os personagens. O que sucede, e pode ser que seja muito otimista ou muito ingênuo, é que se eu faço cinema, se eu reflito uma série de problemas, é porque me interessa profundamente, e penso que por essa razão, se me interessa, tem que interessar a outras pessoas. (BRASSÓ, 1974, p. 75)

Mensagem que se derrama na tela através dos diálogos, explosões de duplo significado que obrigam o espectador a ver e *voltar a ver* para aceder a toda a informação que, em princípio, poderia aparecer velada. São muitos os exemplos que poderíamos recuperar, mas, dentre todos, resgataremos a advertência que lança Luis, um dos três amigos, enquanto o grupo está comendo: “Chegará um dia em que os coelhos comam o gênero humano. Nos invadirão e formarão uma nova civilização. E, como são menores que nós, haverá lugar para todos, e a luta de classes desaparecerá, e não haverá mais inveja. E assim se regulará o mundo. Mas antes sustentarão uma grande guerra com os ratos.”

CONCLUSÃO

Analisamos, a modo de apontamento, três das palavras código da Transição espanhola através do suporte visual, que teve grande importância durante este período: “democracia”, através dos cartazes políticos que se lançaram por causa da realização das eleições de 1977; “mudança”, empregando para isso uma fotografia que se apresenta como metáfora visual da mutação para a modernidade da sociedade espanhola; e “denúncia” do período de quarenta anos de ditadura de Franco e suas conseqüências, através da imagem projetada na tela pelo cinema metafórico de Carlos Saura em *La caza* (1966).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESAS, P. *Behind the Spanish Lens*. Denver, Arden Press, 1985.

BOURDIEU, P. *Un arte intermedio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

- BRASSÓ, E. *Carlos Saura*. Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1974.
- DIAZ BARRADO, M. P. “Imagen y Tiempo Presente. Información versus memoria”. In: DIAZ BARRADO, M. P. (coord.). *Historia del Tiempo Presente. Teoría y Metodología*. Salamanca, Universidad de Extremadura, 1998.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- MARTIN, D. C. (dir.). *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala, 2002.
- PANTOJA, A. *Memoria en soporte digital. La Transición a la democracia en España*. Director: Mario P. Díaz Barrado. Universidad de Extremadura. Departamento de Historia, 2005.

A REVOLUÇÃO NO MÉXICO E EM CUBA: FILMANDO SUAS HISTÓRIAS¹

John Mraz

Universidad Autónoma de Puebla

Conforme a sua natureza, as revoluções sociais no México e Cuba alteraram radicalmente a vida de milhões de pessoas.² Durante os períodos “efervescentes” que seguiram ao triunfo dos alçamentos armados, a transformação política e socioeconômica melhorou o destino das maiorias, e a atividade cultural floresceu; infelizmente, mais tarde, ambas as revoluções degeneraram em ditaduras: de partido no México, individual em Cuba.³ Apanhados no meio destas metamorfoses dilaceradoras, os cineastas refletiram criticamente sobre os mitos legitimadores das novas ordens ou participaram na sua construção com entusiasmo. A revolução mesma é a legenda fundadora, a crônica essencial destas culturas; é história no sentido mais simples da palavra, pois os filmes são reconstruções do passado. Quero examinar como, no México e Cuba, alguns dos melhores diretores dos melhores filmes retrataram as revo-

Tradução de Gabriel Lopes Pontes e revisão de Soleni Biscouto Fressato.

¹ Este artigo teve sua origem em palestras de dois congressos diferentes: “Cinema e política na América Latina”, na Universidade de Tel Aviv, e “100 Years of Latin American Cinema”, na Georgia State University. Agradeço a Raanan Rein e Seth Fein por convidarem-me cordialmente (respectivamente) a desenvolver estas idéias. Também quero agradecer a Eli Bartra e Chuck Churchill por suas observações críticas e a Salvador Plancarte, que foi uma constante fonte de imagens, informações e estímulo.

² Estes são os dois países latino-americanos onde a derrocada rápida dos governos existentes resultou na criação de estados pós-revolucionários capazes de reter o poder durante o tempo suficiente para permitir o desenvolvimento de culturas revolucionárias, incluindo o cinema. A Revolução Mexicana de 1910-1917 conduziu ao estabelecimento de uma ditadura de partido (o PRI, Partido da Revolução Institucionalizada) que apenas atualmente parece estar debilitando-se; o triunfo de Fidel Castro em 1959 lhe deu o poder que ainda mantém em Cuba.

³ Considero que o período efervescente no México foi de 1920 a 1940, e em Cuba de 1959 a 1968.

luções de seus respectivos países, assim como questionar sua utilização da história na construção dos conceitos de nação e identidade. Também quero explicar como as visões fílmicas, tanto da revolução como da história, foram mudando conforme os estados pós-revolucionários se transformavam, a partir de seus inícios pluralistas e abertos, em autoridades institucionalizadas e reificadas. Aqui, uma das facetas mais interessantes consiste em observar como a história varia segundo sua representação: as “histórias”, ou relatos heterogêneos e pluralistas sobre o passado, e “a história”, narrações mestras de épicos totalizadores desenhados para legitimar o presente.

Talvez estas pareçam reflexões antiquadas para quem está preso num mundo “pós-moderno” de ortodoxia neoliberal, que nega a possibilidade de uma transformação revolucionária e a relevância da história. No entanto, acho que pelo menos nos é possível conceber a mudança; não deixa de me assombrar a persistente fascinação do público pelos filmes de tema histórico.⁴ Na única investigação que conheço que tenta quantificar o número de filmes ambientados no passado, Garth Jowett calcula que cerca de 40% dos filmes que se produziram entre 1950 e 1961 eram de tema histórico. Mais recentemente, o enorme sucesso do filme *Titanic* (James Cameron, 1997) - no sentido que conseguiu arrecadar os 270 milhões de dólares necessários para sua produção - parece indicar que as pessoas gostam de ver o passado na tela. De fato, é possível que *Titanic* apenas represente a ponta proverbial do iceberg, pois dez dos últimos treze filmes ganhadores do Oscar - e a grande maioria dos indicados em 1998 - estão ambientadas em épocas passadas. (TOPLIN, 1999, p.8)

O cinema de tema histórico adquire particular importância em um contexto revolucionário. A revolução social varre as velhas formas de fazer as coisas e torna problemáticas as mesmas estruturas de identidade que até esse momento cataclísmico haviam predominado sem ser questionadas. Ante o repentino desvanecer de tudo aquilo que parecia ser sólido, as figuras da cultura -por exemplo, os cineastas- tentam propor versões alternativas de sua história e oferecer novas visões dessa realidade em transformação que estão vivendo. Em desacordo com o passado do qual eles mesmos surgiram, sentem a necessidade de interpretar, a sua maneira, como chegaram aonde se

⁴ JOWETT, G. “The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of The Films Made In the Period 1950-1961”, *Journal of Popular Culture*, Vol. III, N° 4 (primavera, 1970), p.799. Curiosamente, apesar do número de livros sobre o cinema histórico continuar aumentando, ninguém mais viu a importância de quantificar sua produção.

encontram agora, oferecendo uma versão que supostamente diferiria das histórias produzidas anteriormente dentro de suas próprias culturas, assim como da versão hollywoodiana. De outro lado, os cineastas, no seu ofício, enfrentam momentos históricos diferentes e contextos individuais. Aparentemente, o melhor cinema é aquele que se produz logo depois do triunfo da revolução, quando a efervescência cultural tem como resultado explorações cinematográficas transcendentais do passado; a revolução russa conta com um exemplo indiscutível em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925). No entanto, à medida que a institucionalização ganha terreno, os burocratas vão encurralando o cinema e colocando-o ao serviço da legitimação dos novos governantes; o que pode culminar em filmes stalinistas como *O guerrilheiro Chapayev* (*Chapaev*, Georgi Vasilyev e Sergei Vasilyev, 1934). (FERRO, 1988)

Fizeram-se mais de sessenta filmes onde a Revolução Mexicana serve de contexto à trama do filme.⁵ Os melhores filmes sobre o conflito são *El compadre Mendoza* (1933) e *Vámonos con Rancho Villa!* (1935), ambos do diretor Fernando de Fuentes.⁶ Estes, ao invés da grande maioria dos filmes sobre o acontecimento, não glorificam a guerra civil nem a seus combatentes (cujos líderes costumavam ser homens e raras vezes mulheres). Vendo *...Mendoza e Vamonos...* em termos dos muralistas mexicanos mais conhecidos do século vinte, me parece que seu tom é mais próximo do pessimismo de José Clemente Orozco que do otimismo governista de Diego Rivera ou ao estridentismo marxista de David Alfaro Siqueiros: enfatizam a dor e o sofrimento, mais que as transformações; preferem deixar transpirar o desencanto pelos defeitos da revolução, em vez de celebrar suas conquistas.

São interessantes as implicações da decisão que tomou o diretor de Fuentes no sentido de enfocar sua atenção sobre os perdedores em última instância do conflito, pois eles foram as forças com maior compromisso social. *El compadre Mendoza* desperta nossa simpatia pelos zapatistas, os agraristas

⁵ Ver o primeiro número de *Filmoteca*, o jornal da filmoteca da UNAM, dedicado ao tema “El Cine Y la Revolución Mexicana”. Publicado em 1979, contém uma lista de sessenta filmes em “La Revolución Mexicana: filmografía básica”. Apesar desta filmografia datar de 30 anos, o número de filmes sobre a Revolução feitos depois de 1979 provavelmente não é significativo.

⁶ Recentes pesquisas feitas por críticos de cinema indicam *Vámonos con Rancho Villa!* como o melhor filme mexicano de todos os tempos e incluem *El Compadre Mendoza* entre os dez melhores. Uma discussão sobre estes filmes, e sobre um terceiro, *El Prisionero 13* (1933), pode ser encontrada em meu artigo “La trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes”, *Nitrato de plata*, Vol. 18, 1993, pp.12-29.

radicais seguidores de Emiliano Zapata. *Vámonos...* enfoca nos villistas, que combateram com Pancho Villa, o popular caudilho do norte. Talvez a originalidade com que retrata estas forças se deva ao fato que realizou estes filmes em um período em que ainda havia uma intensa criatividade cultural: aquele imediatamente anterior à ascensão ao poder de Lázaro Cárdenas e os primeiros anos de sua presidência (1934 a 1940). Neste sentido, ambos os filmes integram a efervescência cultural na mesma medida que os murais ou a fotografia de Tina Modotti.

Quando de Fuentes dirigia *...Mendoza e Vámonos...*, a consolidação ideológica da década de quarenta -elemento crucial da institucionalização revolucionária- ainda não tinha produzido a história oficial característica dos filmes sobre o conflito. O mito oficial mais difundido sobre a Revolução Mexicana era de que se havia tratado de uma luta prolongada que os Revolucionários - Emiliano Zapata, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Francisco Madero e Álvaro Obregón- travaram contra a ditadura de Porfirio Díaz (1876-1910) e sua reencarnação contra-revolucionária, Victoriano Huerta (1913-1914). Com o propósito de legitimar o partido governante como herdeiro único do cataclismo fundador, a história oficial reúne aos Revolucionários num mesmo grupo, desprezando que as diferenças entre eles eram quase tão grandes como as que tinham com os governos de Díaz e Horta, e que a luta se caracterizou mais pelos conflitos armados entre os Revolucionários que pela batalha entre a Velha e a Nova Ordem. Os filmes realizados depois de 1940 quase sempre se localizam no contexto do período de 1913 a 1914, quando as forças revolucionárias se uniram para combater a usurpação de Victoriano Huerta, ou em situações abstratas, não históricas, nas quais determinar com exatidão as lealdades dos protagonistas era impossível.

El compadre Mendoza narra as desventuras de Rosalío Mendoza, um *hacendado*⁷ apanhado entre os diferentes bandos em guerra. Para sobreviver, se vê obrigado a fingir que simpatiza com os que param em sua casa: quando chegam as forças zapatistas a sua fazenda, celebra sua chegada, alimenta as tropas e janta com os oficiais debaixo de um retrato de Zapata; o mesmo faz com os huertistas, mas debaixo de um retrato de Huerta; quando os carranzistas substituem aos huertistas como a força antizapatista na região, exhibe uma foto

⁷ *Hacendado*, no contexto mexicano pré-revolucionário designa não apenas um fazendeiro, mas um fazendeiro grande latifundiário, alguns dos quais tinham propriedades que assambarcavam a quase totalidade de certos estados mexicanos e eram maiores do que alguns países europeus. Diante desta especificidade do termo, ele foi mantido no original. (N. do T.)

de Carranza em sua presença. Mas, na noite de seu casamento, Mendoza recebe uma visita inesperada dos zapatistas. Um oficial huertista está na casa e Mendoza está a ponto de ser executado, quando é salvo por um general zapatista chamado Felipe Nieto. Eles se tornam amigos íntimos e, eventualmente, Mendoza e sua esposa pedirão a Felipe que aceite ser o padrinho de seu filho. Mais tarde, a guerra se intensifica e as intenções do *hacendado* em levar sua família para a segurança da cidade do México se vêem frustradas quando o trem que transportava toda sua colheita se incendeia. Os carranzistas lhe oferecem dinheiro suficiente para abandonar sua fazenda em troca de trair Felipe: Mendoza e sua família escapam, enquanto Felipe é assassinado.

O final trágico do filme é uma reflexão sardônica sobre o oportunismo da Nova Ordem instaurado por Carranza. Sem dúvida, de Fuentes afirmou que seu verdadeiro interesse havia sido o de contribuir com uma estética mexicana que substituísse o típico final feliz hollywoodiano.

Acreditamos que o público latino é suficientemente culto e preparado para suportar toda a crueldade e dureza da realidade. Não nos teria custado nada desenredar a trama de forma que o desenlace fosse feliz como estamos acostumados a vê-lo no filmes americanos [sic]; mas é nossa opinião que o cinema mexicano deve ser um fiel reflexo de nosso modo de ser sério e trágico, se é que pretendemos dar-lhe perfis verdadeiramente próprios, e não fazê-lo uma pobre imitação do que nos vem de Hollywood.⁸

De Fuentes demonstra claramente sua simpatia pelos zapatistas. O filme começa com uma tomada em movimento correndo ao longo (tracking shot) do que parece ser um sulco arado; mas quando a câmera alcança o “arado”, vemos que o “sulco” foi feito pela coronha do rifle que um zapatista exausto deixa arrastar. Este começo serve para estabelecer uma identificação com os zapatistas, “os de abaixo”, por quem o público sente uma natural simpatia frente às forças mais poderosas de Huerta e Carranza. No entanto, a diferença mais contrastante com a história oficial é o fato de que no filme os carranzistas tomam o lugar que pouco antes ocupavam os huertistas. Adotando o ponto de vista dos zapatistas, a heresia do filme consiste em fazer de ambas as facções uma só; colocar Carranza - o vencedor da Revolução - no

⁸ Entrevista anônima, “Lo que piensa Fernando De Fuentes de su película *El Compadre Mendonza*”, em *El Universal* (6 de abril de 1934); citado em GARCÍA RIERA, E., Fernando De Fuentes (1894-1958), Cidade do México, Cineteca Nacional, 1984, p.28.

mesmo campo que a Huerta - o usurpador - teria sido um anátema em quase todas as formas da história mexicana, fílmica ou escrita, até pouco tempo.

Se *El compadre Mendoza* desmistifica ao carrancismo como movimento revolucionário, *Vámonos con Pancho Villa!* “desmitifica” uma das grandes lendas do conflito. *Vámonos...* narra a sorte de seis camponeses, “Os Leões de San Pablo” - Tiburcio, Melitón, Martín, Máximo, Rodrigo e Miguel Ángel -, que se unem às forças villistas depois de terem sido fustigados e ameaçados pelos huertistas que ocuparam seu povoado. Os Leões encontram Villa distribuindo milho de um trem, e este os admite em seu exército. Em uma batalha, Máximo cavalga por uma planície e captura uma metralhadora inimiga, mas morre pouco depois de entregá-la a Villa. O seguinte é Martín, que também morre como um herói abrindo um buraco no forte inimigo. Rodrigo, Melitón e Miguel Ángel são vítimas de “fogo amigo”, mesmo que de diferentes formas. Desconsolado pela morte de seus amigos e desiludido com Villa, Tiburcio se afasta da Revolução caminhando ao longo dos trilhos, e se perde na escuridão.

Os Leões juram lealdade a Villa, não à Revolução: uma e outra vez se referem à necessidade de demonstrar ao “chefe” sua hombridade; este objetivo motiva suas ações acima de qualquer outra consideração, incluindo seus próprios interesses. Retratando o carisma do villismo - seu personalismo e falta de ideologia -, o filme é uma representação exata da função das lealdades individuais na concretização do movimento. No entanto, o que de Fuentes consegue com o personagem de Pancho Villa vai além do realismo histórico imediato, pois desmistifica Villa mediante um processo complicado de identificação e alienação. O próprio título cria a expectativa de que Villa será o personagem principal. Mas são os seis Leões que se encontram no centro da história e com quem nos identificaremos incondicionalmente. Villa só aparece quando há uma justificação histórica, durante atos públicos: distribuindo alimentos, incitando suas tropas ao combate e tomando decisões sobre o bem-estar de seu exército, como quando ordena a Tiburcio que dispare sobre Miguel Ángel e queime seu corpo por medo que a varíola se espalhe.

Esta cena final com Villa, Tiburcio e Miguel Ángel é ápice do longo processo de alienação que de Fuentes realiza sobre a figura de Vila. No início nos identificamos com o “chefe” porque os Leões decidem unir-se a ele. A primeira vez que o vemos está realizando uma atividade de benefício social, repartindo milho e prometendo terras aos famintos, cuja gratidão se expressa nos seus braços estendidos e rostos felizes. A admiração dos Leões por Villa e seu apego a ele se vêem reforçados por vários encontros posteriores, e o fato de que as ações de Villa os impressionem tanto aumenta sua identificação (e

a nossa) com o caudilho. Mas à medida que o filme avança, essa identificação vai sendo deslocada. Em contraste com a grande maioria dos filmes sobre Villa, esta é a história de um punhado de seus seguidores, mais que a história do Centauro do Norte.⁹ *Vámonos...* é anti-épica: mesmo que possuindo todos os elementos de um grande relato sobre o caudilho revolucionário, guarda sua distância constantemente e mantém à margem o Villa da lenda. Um efeito alienante é o enfrentamento com a crueldade lendária de Villa, como na execução dos músicos prisioneiros, uma vez que se assegurou que não lhe seriam de nenhuma utilidade. Aqui, o filme delinea a complexidade da personalidade de Villa de maneira brilhante, como demonstra o fato de que o próprio Villa é quem, no início, desperta nossa simpatia pelos músicos, que nunca aparecem na tela; quando um subordinado pergunta a Villa se devem executá-los, Villa responde: “Não homem. Que barbaridade! Incorpore-os a uma de nossas brigadas.” Mas quando lhe informam que todas as unidades contam com uma banda de músicos, ou inclusive com duas, Villa responde irritado: “Pois então, que os fuzilem, homem. Por que me vêm perguntar?”

Os Leões também ajudam a distanciar Villa do público: a crescente indiferença do caudilho ante suas mortes evidencia sua insensibilidade. Quando o primeiro deles morre (Máximo), Villa lhe dá umas palmadas no ombro, rendendo tributo a sua valentia. Mas para quando o terceiro é assassinado (Rodrigo), Villa encolhe os ombros e diz que é uma lástima, que algum dia todos temos de morrer. A última cena completa o processo de alienação de Villa frente ao público, quando chega a inspecionar o vagão contaminado de varíola. Tiburcio está desconsolado, mas ao ver Villa seu rosto se ilumina. Aproxima-se e tenta estabelecer contato com o “chefe”, o único com quem os Leões se comprometeram e o único que dava sentido a tanto sofrimento. Mas Villa, temeroso com a varíola, por ele e pelo seu exército, mantém Tiburcio a distância: o medo e a insensibilidade de Villa nos repugnam, e a decepção de Tiburcio reforça este sentimento.

A intencionalidade deste distanciamento se aprecia claramente nos extremos em que ocorre uma versão alternativa do filme. Em uma cena de efeito impactante, Villa chega à casa de Tiburcio alguns anos depois para recrutá-lo outra vez. Relembra amistosamente os velhos tempos, mas Tiburcio, que vive feliz com sua esposa e filhos, resiste a seus pedidos, dizendo que tem uma família para manter. Villa então entra em sua casa e mata sua

⁹ Segundo Gustavo García, em 1974, haviam mais de vinte filmes em que Villa aparecia de uma ou de outra forma. Citado por Gustavo Montiel Pagés, para quem estes filmes eram épicos inevitáveis. Ver MONTIEL PAGÉS, G. “Pancho Villa: el mito y el cine”, *Filmoteca*, Vol. I, pp.103-104.

esposa e filha a sangue frio, eliminando o obstáculo que o impedia de reintegrar-se às suas forças. Tiburcio se enfurece e o tenente de Villa se vê obrigado a matá-lo; no entanto, o filho que sobrevive vai com os villistas ao grito (agora irônico) de “Vamos com Pancho Villa!”. Villa é uma das lendas centrais da Revolução; portanto, a alienação que de Fuentes leva a efeito sobre este personagem se aplica por extensão aos mitos revolucionários em geral.

Também o processo da morte dos Leões é uma desmistificação, sobretudo se comparado com as mortes heróicas a que nos acostumaram os filmes sobre a Revolução (ou sobre a guerra em geral). Máximo morre como um herói e é louvado por Villa; Martín também morre heroicamente, mas seu corpo é abandonado sobre um *maquey*,¹⁰ símbolo da mexicanidade. As mortes dos demais Leões poderiam ser consideradas como metáforas da autodestruição da Revolução. Rodrigo é morto por seus próprios companheiros quando tentam resgatá-lo, numa tentativa falida de enganar aos huertistas. Melitón participa de um jogo parecido com a roleta russa: é alcançado pela bala de um revólver atirado ao ar por Tiburcio (ênfatizando o aspecto fratricida) e se suicida ao ver-se ferido, para demonstrar seu valor. Miguel Ángel é morto por um tiro de Tiburcio, pois está morrendo de varíola. E, no final alternativo, Tiburcio é assassinado por Fierro, o tenente de Villa.¹¹ Mediante esta estrutura, de Fuentes não se refere tanto à maneira em que a luta social era uma “carnificina fraternal”; cria antes uma metáfora do assassinato da Revolução nas mãos dos revolucionários.

¹⁰ Planta correspondente ao agave. (N. da R.)

¹¹ Rodolfo Fierro juntou-se ao exército villista em 1913, tornando-se responsável pelos transportes ferroviários da Divisão do Norte, cargo que refletia seu imenso prestígio junto a Villa, visto que este tinha, na mobilidade conferida às suas tropas pelo moderno sistema férreo mexicano – ironicamente implantado por Porfirio Díaz –, um trunfo fundamental. Na verdade, na tomada de Ciudad Juárez, Villa chegou a repetir Ulisses, ao usar um trem como uma versão moderna do cavalo de Troia, enchendo-o com seus soldados e entrando na cidade como se tivesse sido enviado pelo governo federal para reforçar a guarnição local. Sem ser um estrategista tão instintivamente sofisticado, Fierro destacava-se por ser um combatente extremamente corajoso e também um sádico que fez por merecer a alcunha de “carniceiro”. Podia demonstrar seu valor quando, por exemplo, tomou sozinho e a cavalo, um trem do exército federal que transportava armamentos. Sua proverbial crueldade, por outro lado, atingiu o ápice no sangrento episódio que passou para a posteridade com o nome de *fiesta de las balas*, quando matou, sozinho e numa única noite, trezentos prisioneiros orozquistas. Precizando o número de vítimas, o escritor estadunidense Earl Shorris, em sua célebre biografia romanceada de Villa, descreve o evento nos seguintes termos: “Os generais, de pé ao lado da cadeira de vime, inclinavam-se, cochichavam: num pátio fechado de avilés, com duas pistolas, um tenente aterrorizado para carregá-las e apenas o luar para orientá-lo, Rodolfo Fierro havia matado duzentos e trinta e sete homens desarmados (...)” SHORRIS, Earl. *Pancho Villa: o revolucionário mexicano*. São Paulo: Francisco Alves, 1997, p. 631 (N. do T.)

Nestes filmes de Fernando de Fuentes, a história é uma força inexorável que não cessa de exercer sua influência sobre os indivíduos, dando impulso à narrativa. Os personagens pertencem a grupos definidos -zapatistas, villistas, carranzistas, huertistas - com interesses identificáveis que refletem sua lealdade de classe. Vemos que o destino dos indivíduos é o resultado das forças suscitadas por esta guerra civil cataclísmica que reduz as opções e cerceia as pessoas, servindo de mediadora na tomada de suas decisões quando se vêem em situações como esta. Assim, apanhado entre as distintas facções em guerra, Mendoza acaba decidindo-se pela sua própria classe, a burguesia, e traindo seu compadre. Em *Vámonos...*, os Leões decidem unir-se aos villistas devido à repressão huertista e o carisma de Villa (e seu vago programa social). A Revolução, em sua significação final, é retratada por de Fuentes como um absoluto fracasso: em *El compadre Mendoza* triunfa o oportunismo de Mendoza; em *Vámonos con Pancho Villa!* o que mais perdura em nós é o sentimento de desencanto dos Leões e a desmistificação de Villa.

Em 1940, a Revolução Mexicana deu um giro para a direita e, juntamente com muitas outras coisas, sua representação sofreu uma transformação importante. Antes desta separação, o nacionalismo mexicano havia sido um esforço vital e multifacetado em busca de uma nova identidade; com a institucionalização da Revolução, a mexicanidade se transformou numa doutrina governista desenhada para instituir a homogeneidade da “Unidade Nacional”. Carlos Monsiváis comenta: “Nada de ‘país plural’ ou de ‘diversidade cultural’. o México é um...”. (1990, p. 264)

Os cineastas mexicanos participaram de bom grado nesta orgia da uniformidade nacionalista financiada pelo Estado, e a grande maioria de seus filmes tem um interesse puramente sociológico. No entanto, a equipe de Emilio “O Indiano” Fernández e seu cinefotógrafo Gabriel Figueroa produziu alguns filmes visualmente impactantes nos anos 1940, que obtiveram prestígio internacional, foram muito populares no México - sobretudo entre a elite cultural - e inclusive atualmente não deixaram de chamar a atenção. Participando com entusiasmo na busca governista da identidade nacional, Fernández e Figueroa contribuíram para uma poderosa articulação estética da mexicanidade. Evidentemente, Fernández estava particularmente adaptado à ideologia dominante, e refletia suas contradições:

Meus próprios filmes se basearam nas experiências da minha vida com meu próprio povo. Pertença a uma família muito humilde. Em um nível social, todos formamos uma só classe no México, graças aos

benefícios da Revolução. A todos nos unifica um só pensamento: o México. Penso que em uns poucos anos teremos um país maravilhoso e muito sólido.¹²

Os filmes mais importantes que Fernández e Figueroa fizeram sobre a Revolução Mexicana são *Flor Silvestre* (1943) e *Enamorada* (1946), melodramas gastos e triviais que se salvam do esquecimento unicamente pelo seu extraordinário estilo visual. *Flor Silvestre* conta a história do filho de um homem rico, José Luis, apaixonado por uma mulher humilde, Esperanza. A relação causa fricções com os pais de José Luis e ele decide unir-se à Revolução. Sem dúvida, as dificuldades se resolvem logo e o casal pode viver em paz, até que uns bandidos que se fazem passar por revolucionários raptam Esperanza e seu filho. Os foragidos obrigam José Luis a entregar-se e, em uma cena excelentemente dolorosa, o executam. Esperanza fica com seu filho, que representa o Estado Revolucionário Mexicano. *Enamorada* é basicamente uma versão de *A megera domada* de Shakespeare. O general José Juan Reyes toma a cidade de Cholula e conhece a Beatriz, a filha rebelde de um idoso acomodado da cidade. Sua relação é estrepitosa, mas, após muito escândalo, Beatriz abandona o gringo, com quem planejava casar-se, ante o altar e persegue José Juan, que vai cavalcando rumo à batalha.

Em *El compadre Mendoza* e *Vámonos con Pancho Villa!* a história é uma rede vivente que se imiscui nas vidas dos que caem nela, moldando suas relações sociais. Nos filmes de Fernández e Figueroa, a Revolução se converte num emaranhado de atrocidades sem sentido e os contextos históricos se vêem reduzidos a adornos, fachadas ornamentais que não guardam relação alguma com as situações que supostamente representam. Certamente, estamos acostumados a encontrar estes ornamentos no que geralmente se conhece como “dramas de fantasias” (*dramas de costumes*) filmes que se utilizam do passado como um simples fundo de época, sem demonstrar interesse nem respeito algum “pelos outros” dos tempos passados. Tendemos a considerar os ornamentos como violações incômodas, mas inofensivas da realidade histórica; mas *Enamorada* sugere que talvez não sejam assim tão inocentes. Um exemplo da maneira como os ornamentos escondem ideologias é a representação do

¹² “After the Revolution”, Filmes and filmings (londres, Junho de 1963), p.20; citado e traduzido por Carlos Monsiváis em GARCÍA RIERA, E., Emilio Fernández, 1904-1986, Cidade do México, Cineteca Nacional y Universidad de Guadalajara, 1988, p.42.

general José Juan (Pedro Armendáriz), que usa três uniformes diferentes. Quando aparece pela primeira vez, se veste como zapatista, com um grande *sombrero* e bandoleiras cruzadas sobre o peito; mais tarde, aparece como oficial villista, com chapéu característico desse exército; em outra cena, evidentemente veste o uniforme de gala do exército federal que luta contra os revolucionários, a quem ele aparentemente comanda.¹³ Que significa esta aberração histórica em que o personagem principal se veste indiscriminadamente com os uniformes dos exércitos oponentes? Como afirmado anteriormente, segundo o mito governnista mais importante da Revolução Mexicana o conflito foi uma luta dos “bons” - Zapata, Villa, Carranza, Madeiro, Obregón - contra os “maus”, Porfirio Díaz e Victoriano Huerta. Fernández recorre a linha oficial e, seguindo sua própria visão abstrata e ahistórica, dá um passo além, fundindo zapatismo, villismo e Exército Federal mediante o recurso dos uniformes de Juan José.

Ao transformar a história em um adorno, Fernández e Figueroa desprezam as origens sociais da motivação do caráter; isto por sua vez reduz a Revolução a uma variedade de naturezas mortas. Uma delas é a paisagem natural: vales panorâmicos marcados por formações vulcânicas acidentadas servem de pano-de-fundo; majestosos *magueyes* e cactos esculturais se inserem nas imagens e enquadram os protagonistas; e no alto, as massas de nuvens flutuantes, como esculturas monumentais, adquirem uma luminosidade inverossímil graças aos filtros infravermelhos e a perspectiva curvilínea.¹⁴ Também as paisagens arquitetônicas são importantes: desde as longas tomadas dos arcos aparentemente intermináveis da praça de Cholula, até o minucioso jogo de câmera pelo interior da Capela do Rosário em Puebla, com suas volutas barrocas e douradas. Também as pessoas se convertem em natureza morta: os rostos de pedra dos indígenas ressaltados pelas blusas brancas, aldeões de ferro montados sobre corcéis desenfreados, camponeses pitorescos com grandes chapéus e cartucheiras, mulheres cuja abnegação se nota nos escuros disfarces que as envolvem.

Os rostos das estrelas de cinema são outro tipo de paisagem. Os atores Pedro Armendáriz e María Félix eram celebridades, um fenômeno que apare-

¹³ Para que o filme tivesse sentido histórico, Juan José teria que ser zapatista.

¹⁴ Ver a análise visual de Fernández e Figueroa realizada por RAMÍREZ BERG, C. “Figueroa’s Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Style”, *Spectator*, Vol. 13, Nº 1. (outono de 1992)

ceu nos palcos mexicanos nos anos 1940, impulsionado em grande medida pela cultura visual do cinema e as revistas ilustradas. Os filmes de Fernández e Figueroa servem de “veículo” a estes atores, cujas facções se transformam em representações fantasmagóricas da Revolução: os olhos brilhantes, o olhar fixo e as sobrancelhas levantadas de María Félix frente aos dentes proeminentes, o bigode grosso e o olhar penetrante de Pedro Armendáriz. É de vital importância contrastar mais uma vez esta estrutura estética com os filmes de Fernando de Fuentes. Os atores de *El compadre Mendoza* e *Vámonos...* eram conhecidos, mas não eram estrelas como María Félix e Pedro Armendáriz, e muito menos celebridades. Vivian Sobchack (1990) fez alguns comentários pertinentes sobre o papel destas figuras nos épicos históricos, que podem aplicar-se ao caso de Fernández e Figueroa:

As estrelas de cinema povoam a representação do passado histórico com o presente... Mais que personagens, as estrelas são personalidades - ou “tipos” que, apesar de serem fisicamente particulares e concretos, personificam características gerais e universais... Com efeito, a simples presença das estrelas no épico histórico não serve para representar figuras *históricas reais*, mas a *verdadeira significação* das figuras históricas. Literalmente, as estrelas dão *magnitude* à representação. (SOBCHACK, 1990, p. 36)

Nos filmes de Fernández e Figueroa, a posição central das estrelas se combina com a forma curvilínea, as lentes angulares e a câmera baixa para monumentalizar a Revolução como história, uma natureza morta épica que equivale no cinema ao fatalismo e a imobilidade. As longas tomadas com “paisagens” - quer se trate de natureza, arquitetura colonial, extras anônimos ou o rosto das estrelas de cinema - oferecem a mesma narrativa básica: a Revolução Mexicana é a atemporalidade de um ser que se dá uma única vez - de vulcões e nuvens, de estruturas antigas, de roupa pitoresca, de beleza superficial, da Revolução Institucionalizada.¹⁵

Apesar de suas limitações, *Flor silvestre* e *Enamorada* são os filmes mais transcendentos de Fernández e Figueroa, da mesma forma que *El compadre Mendoza* e *iVámonos com Pancho Villa!* são claramente as melhores obras de Fernando de Fuentes. Poderia dizer-se que o último alento de cinema decen-

¹⁵ Como na curiosa anomalia do nome escolhido pelo governante Partido da Revolução Institucionalizada (PRI).

te sobre a Revolução Mexicana é *Reed, o México insurgente* (1971) de Paul Leduc. Basicamente, este filme narra as experiências do jornalista norte-americano John Reed, um radical que acompanhou os villistas pelo norte do México. O fato de que escolheu um “gringo” como o protagonista central de uma história sobre a Revolução Mexicana, nos indica que Paul Leduc é um iconoclasta, mesmo que em outros aspectos *Reed* também é um filme de complexidade teórica que faz uso das convenções realistas para criar simultaneamente uma identificação e um distanciamento com relação ao próprio filme. Por exemplo, o filme tem um tom sépia, que nos remete à aparência dos velhos materiais de arquivo ou - mais de acordo com a experiência mexicana - as ubíquas fotografias do Arquivo Casasola. Por um lado, esta técnica reforça a realidade do que nos é mostrado; de outro, despreza a Revolução como história, no sentido que lhe dá a conceitualização de Henry Ford quando diz: “A história é uma série de tolices” (*History is bunk*) - em outras palavras, fantasias inúteis sobre um passado irrelevante.

Reed adota uma posição irônica frente à Revolução, e mantém o espectador a uma distância segura mediante diferentes recursos de distanciamento narrativo, vários dos quais giram em torno da câmera que Reed leva no filme. Um exemplo disso é quando o general Urbina constrói minuciosamente a cena para Reed fotografar. As repetidas referências à presença da câmera insinuam que o que aceitamos como realidades em formas documentais é uma série de ficções, quer se trate de fotografias, deste filme, do jornalismo de Reed ou da própria história. Sem dúvida, as ficções têm o potencial de transformar à consciência, como no caso de Reed, no final do filme, quando se une implicitamente à ação revolucionária lançando uma pedra contra a vitrine de uma loja para substituir a câmera que perdeu no combate.

O contexto em que *Reed* foi produzido já não permitia uma representação épica da Revolução Mexicana. No México, o massacre de Tlatelolco em 1968 tinha desmascarado o partido governante (e sua história oficial), e nenhum cineasta com um mínimo de consciência e dignidade teria seguido fazendo filmes que evocassem à Revolução, inclusive porque as referências implícitas a este evento serviam para legitimar a ditadura do PRI (Por esta razão, o filme recente mais poderoso e interessante sobre a história mexicana é *Rojo amanhecer* (Jorge Fons, 1993), que descreve o massacre de Tlatelolco através das experiências de uma família apanhada num apartamento superior). Uma importante influência internacional do filme *Reed* foi a criação do

Novo Cinema Latino-americano no final dos anos 1960, já que Paul Leduc é talvez o cineasta mexicano mais conectado com esse movimento. Para os cineastas do Novo Cinema Latino-americano a história é crucial; Octavio Getino, um de seus fundadores, declarou que “A memória de nossos povos... constitui a coluna vertebral de nosso cinema”. (1984, p. 97) Sem dúvida, Getino distingue claramente entre a história oficial dominante e as histórias da gente, transmitidas de geração em geração como testemunhos, contos, lendas e mitos. O Novo Cinema Latino-americano tendeu a produzir histórias de auto-reflexão sobre as experiências de seus habitantes e seus povos, em vez de legitimar as épicas dos governos no poder.

O cinema cubano tem sido o principal pilar do Novo Cinema Latino-americano e a história foi o tema central do cinema cubano desde a fundação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos), logo depois do triunfo da Revolução, o 1º de janeiro de 1959. (MRAZ, 1993, p. 385-410) Fizeram-se poucos filmes que tratem explicitamente do tema da luta contra a ditadura de Fulgêncio Batista; seria uma exaltação muito evidente de Fidel Castro - e os demais líderes de uma guerra que consistiu em grande medida em um conflito de guerrilhas que durou dois anos e envolveu um pequeno núcleo de homens na Sierra - que o sofisticado público cubano não teria digerido. Os filmes mais interessantes sobre a Revolução e a história feitos em Cuba tratam melhor das transformações experimentadas por quem vive em uma situação pós-revolucionária de mudança constante.

Vinculada intrinsecamente com a Revolução, a história adquire uma grande variedade de formas no cinema cubano. Uma destas aparências olha para trás: aqui é representada como vestígios do passado, resíduos psicológicos arrojados pelas distorções que produz a vida em uma situação alienada. Outra das aparências considera o hoje como um amanhã, documentando a “história em processo” das transformações revolucionárias. A fusão da história e da Revolução tem tido vários resultados, cujo significado depende em grande medida do contexto em que foram criados os filmes. Durante o período efervescente da Revolução (1959-1968), esta fusão resultou na representação da mudança social tal como se manifesta na vida individual. Aqui, os melhores filmes cubanos utilizaram a reflexividade formal para distanciar o público e insistir no fato de que se tratava de histórias, mais que de história em forma de épico. Sem dúvida, a institucionalização seguiu avançando, e produziu a hipostatização do fidelismo como encarnação da história e da Revolução.

Memórias do subdesenvolvimento (*Memorias del subdesarrollo*, Tomás Gutiérrez Alea, 1967) é provavelmente o filme histórico mais importante produzido na América Latina.¹⁶ Utilizando o mesmo formato de diário do livro no qual está inspirado, o filme segue as experiências e reflexões de Sergio, um estrangeiro acomodado que decide ficar em Cuba.¹⁷ Ambientado no período de 1961-1962, o filme mostra Sergio despedindo-se de sua família, passeando pela rua, imaginando fantasias eróticas em seu apartamento, refletindo sobre a invasão da Baía dos Porcos e enfrentando a Crise dos Mísseis. Eventualmente “conquista” uma moça, Elena, e a apresenta ao diretor do filme, Tomás Gutiérrez Alea, no ICAIC; mais adiante ela tenta obrigá-lo a casar-se com ela, sem sucesso. Há muito pouca “ação” do tipo que se costuma associar com os filmes de ficção, devido ao fato de *Memórias...* se concentrar mais na análise da relação entre o indivíduo e a sociedade, a circunstância histórica e a psicologia individual. Consegue isto mediante a contextualização das reflexões de Sergio, contrastando o material fictício filmado a partir de seu ponto de vista com imagens documentais que aparecem para contradizer sua maneira de ver o mundo. Mediante esta justaposição de formas visuais, o filme “objetiviza” o monólogo interno de Sergio, criticando sua subjetividade psicológica e confrontando sua tentativa de resguardar-se em sua mentalidade pré-revolucionária, assim como sua maneira de ver, com o “fato histórico” apresentado pela situação revolucionária. Assim, o filme mostra e cria uma identificação com aquilo mesmo que está criticando, e insiste em que o que vemos é uma função de nossa maneira de crer, e que nossa maneira de pensar está dada pelo que a história fez de nós.

Para começar, a história se apresenta sob a forma do passado de Sergio. Sergio se formou na Cuba pré-revolucionária e percebe o mundo através de uma estrutura psicológica de acordo com as formas de alienação que esse contexto requeria: conquista e colonização em lugar de relações humanas reais, dinheiro em lugar de realização pessoal, cultura importada em lugar de

¹⁶ Entre os reconhecimentos outorgados a *Memórias...* se encontra sua seleção como melhor filme tereceiro mundista feito entre 1968 e 1978, de acordo com uma pesquisa publicada por MONACO, J. “What’s the Score?” *The Best of the Decade*, *Take One*, 6:8 (Julho de 1978). Também foi escolhido como um dos dez melhores filmes exibidos nos Estados Unidos durante 1973 pelo New York Times. Discorri mais amplamente sobre este filme em “Memorias del Subdesarrollo: Conciencia burguesa. Contexto revolucionario”, *Nitrato de plata*, 20 (primavera, 1995), pp. 39-48.

¹⁷ Originalmente, Edmundo Desnoes publicou a novela *Memórias del subdesarrollo* em 1962. Foi reeditada várias vezes.

identidade nacional e individualismo em lugar de coletividade impulsionada pela nova situação. Como membro da elite educada, desenvolveu um desdém pela realidade cubana e um desprezo por aqueles que acham ser possível trocá-la. Mesmo que critique sua família e seus amigos burgueses (que chegam a comprometer-se em deixar a ilha), não é capaz de vencer seu isolamento e vincular-se à Revolução. Sua maneira de estar no mundo, e inclusive de vê-lo, de repente torna-se inadequada: no meio da efervescência revolucionária, Sergio continua sendo o “estrangeiro por excelência”. O passado pende de seu pescoço como uma pedra.

O contraponto à mentalidade de Sergio é apresentado pelo processo revolucionário, a realidade em transformação. Obviamente, a evidência mais clara da história - do fato que o contexto cria consciência, e que uma situação transformada produzirá (e requererá) diferentes maneiras de pensar - é a dissonância entre Sergio e a sociedade revolucionária. A história seguiu seu curso e criou um novo tempo, um novo contexto de vida, com novas regras para viver; mas Sergio não sabe como existir dentro destas novas formas. Sem dúvida, Gutiérrez Alea se recusa a hipostasiar a história como história convertendo-a em algum tipo de força totalizadora que pode reconstruir as mentes a seu desejo. Mais ainda, as mudanças são relacionadas com a vontade e a decisão pessoais mediante a aparição de homens da geração de Sergio que cresceram no mesmo contexto, mas tomaram decisões fundamentalmente diferentes. Um destes indivíduos é Fidel Castro, que encapsula a mensagem do filme em uma seqüência documental, com uma declaração maravilhosamente densa tirada de seu discurso sobre a Crise dos Mísseis em 1962: “Temos que saber viver na época que nos coube viver e com a dignidade com que devemos saber viver”. No meio da cena mundial, diante da possibilidade da aniquilação total na primeira fase de uma guerra mundial com armas nucleares, Castro pede às pessoas vontade, valor e consciência social diante do perigo; já havia se valido destes mesmos elementos para “saber como” viver sob Batista ao fazer uma revolução. Outra figura que “soube como” viver de maneira diferente de Sergio durante o regime de Batista foi o próprio Gutiérrez Alea, o diretor do filme, que participou da insurreição contra o ditador. Gutiérrez Alea aparece na seqüência no ICAIC, quando estão vendo os fragmentos de filmes cortados pelos censores de Batista. O realismo das caracterizações fiéis à vida real não só tem a função descritiva de mostrar a história em ação; também é prescritiva, pois aprendemos graças a estes personagens o que Sergio poderia haver feito sob Batista, e o que deveria fazer agora.

Lucía (Humberto Solás, 1968) é uma trilogia de três mulheres em três períodos históricos diferentes: a luta para tornarem-se independentes da Espanha em 1895, a revolta contra o ditador Gerardo Machado em 1932 e a campanha de alfabetização em 1961. (MRAZ, 1978, p. 21-27) A parte correspondente a “1895” é o melodrama de uma solteirona branca de classe média que se apaixona por Rafael, um espanhol que, pelas costas dela, age como espião para o governo colonialista. Lucía cai na armadilha e delata seu irmão, um guerrilheiro anticolonialista, e este é assassinado. Como vingança, Lucía apunhala a seu amante espanhol em plena praça do povoado. O capítulo sobre “1932” é um drama realista e melancólico sobre uma estudante de classe média que se apaixona por um ativista chamado Aldo, envolvido na oposição a Machado. A queda do ditador não muda muito a situação e Aldo retorna a suas práticas terroristas, só para ser assassinado, deixando Lucía grávida e só. A seção de “1961” é uma comédia ambientada em uma cidade de província que trata do casamento entre uma mulata e Tomás, um chauvinista à qualquer preço. Com a Campanha de Alfabetização chega um instrutor ao povo, e Lucía decide, enquanto aprende a ler e escrever, que está farta de ser uma “escrava”. Lucía abandona Tomás, mas um não pode viver sem o outro. No final do filme voltam a unir-se, mas o conflito não é resolvido.

De certo modo, o filme *Lucía* se encontra na encruzilhada da Revolução Cubana. Foi feita no mesmo ano que marca o início da institucionalização que provocou a deificação de Fidel. Sem dúvida, o processo da fidelização demorou um tempo para chegar ao ICAIC, e graças a isso continuaram se fazendo bons filmes durante vários anos. Os elementos de *Lucía* que poderíamos considerar como pertencentes ao período efervescente incluem a opção por se focar as histórias de três mulheres comuns e normais apanhadas em momentos particulares da história. Solás preferiu não ocupar-se dos grandes progenitores da história cubana - como José Martí ou Máximo Gómez -, figuras heróicas de uma narrativa mestra que poderia haver fornecido grandes exemplos a seguir. Apesar de suas tendências operacionais, o filme pode ser considerado como um melodrama materialista, pois as tragédias pessoais das Lucías se inserem na e são produto da situação histórica. Também a justaposição de três estilos de cinema tão diferentes é um insistir sensual e imediato no feito da história e da interpretação histórica; a estrutura nos lembra que cada época tem sua própria maneira de ver e experimentar o mundo, e que qualquer relato da história é necessariamente interpretativo. Finalmente, Solás segue Gutiérrez Alea na representação dos vestígios do passado. Resistindo à

tentação de concluir que a Revolução conseguiu transformar as psicologias da noite para o dia, utiliza uma lente angular nas últimas tomadas para distorcer os rostos de Lucía III e Tomás, indicando que ambos continuam presos a uma relação antiquada e disforme.¹⁸

Lucía foi realizado no mesmo ano do “Caso Padilla”, quando os problemas que teve o conhecido poeta Heberto Padilla demonstraram as restrições que começavam a dominar a Revolução Cubana. Um júri internacional lhe outorgou um prêmio de poesia cubana, mas os burocratas consideraram que sua obra era anti-revolucionária e se lançaram ao ataque. Em 1971, Padilla havia sido detido e forçado a retratar-se publicamente pelos seus pecados. O futuro da Revolução estava claro: haveria um controle cada vez maior sobre as atividades culturais. Isto já era quase evidente em 1968: *Lucía* foi um desenvolvimento natural da comemoração dos “100 Anos de Luta”, uma historiografia governista inventada para demonstrar que a Revolução Cubana era a herdeira legítima e a mais recente expressão da luta dos insulares contra a opressão durante a “Guerra dos Dez Anos” (1868-1878), a insurreição de 1895, a revolta de 1932 contra Machado e a Revolução de Castro. Por isso o conceito da história em *Lucía* é linear e progressivo. As tomadas iniciais dos segmentos com seus títulos, “1895”, “1932” e “1961”, estabelecem a cena, mas a essência da história de *Lucía* está encarnada na representação da transformação das relações de classe, raça e gênero. Por um lado, devemos louvar a Solás por entender que a metamorfose das relações sociais é a “prova” definitiva da história e um corretivo para o universalismo hollywoodiano; pelo outro, se nutre da noção mais ampla da história como progresso.

A transformação das relações entre raças, que se apresentam imediatamente depois das tomadas com os títulos de cada segmento, oferece um exemplo do progresso da história. Em “1895”, o filme começa com uma tomada de Lucía e sua mãe numa carruagem puxada por um cavalo sobre o qual está sentado um criado negro, a única pessoa de cor que aparece no segmento, até a aparição da cavalaria negra no final da seção. Esta representação serve para comentar de maneira concisa sobre o abismo existente entre as raças durante o período colonial. Em “1932”, a câmera faz um *zoom out* ao começo da primeira cena para revelar uma mulher negra sentada perto de Lucía e sua mãe em uma lancha. Isto indica que as relações raciais mudaram um pouco com relação ao segmento anterior, mesmo que diálogos posteriores deixem

¹⁸ Estes fotogramas ampliados foram publicados em MRAZ, *Film Historia*, p. 390.

claro que o preconceito ainda existia. No princípio de “1961”, Angelina, uma mulher negra com um posto de autoridade, exorta Lucía a apurar-se e reunir-se com as demais trabalhadoras. Esta apresentação alega que a Revolução alterou as relações raciais fundamentalmente.

A institucionalização que começava a penetrar na cultura durante a produção de *Lucía* pode ver-se claramente em um documentário feito por Santiago Álvarez em 1979, *Mi hermano Fidel*. Álvarez era o documentarista mais conhecido em Cuba; este gênero representava 90% da produção do ICAIC. (MRAZ, 1990, p. 131-149) Durante os anos 1960, era reconhecido pela forma de montagem acelerada que desenvolveu em filmes memoráveis como *Now* (1965), *Hanoi terça-feira 13 (Hanoi Martes 13)* (1967), *LBJ* (1968) e *79 Primaveras* (1969). No entanto, nos anos 1970, a montagem dramática de suas primeiras obras foi suplantada por longas tomadas e gravações com som sincrônico; muitos de seus filmes se tornaram intermináveis e tendenciosos, sobretudo os longos, estáticos e tediosos resumos dos discursos de Castro. *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972) é um registro de três horas e quinze minutos de duração da visita de Castro ao Chile; *Y el cielo fue tomado por asalto* (1973) é uma crônica da viagem de Fidel pela Europa Oriental e a África, que dura mais de duas horas. Ainda que Álvarez defendesse estes filmes dizendo que desafiavam às convenções de gênero e os hábitos consumistas do capitalismo, inclusive aqueles que estavam de acordo com suas intenções criticavam que o enfoque sobre Castro chegava em um grau tal que impedia uma análise real.¹⁹

Mi hermano Fidel engloba os defeitos do caminho que tomou Álvarez depois de 1969. Este filme é essencialmente uma entrevista entre Fidel e Faustino Leyva, um camponês de 93 anos que lembra haver conhecido a José Martí, o “Apóstolo” da Revolução Cubana, e a Máximo Gómez, “O Titã de Bronze”, quando desembarcaram em Cuba em 1895. O estilo consiste basicamente em uma longa tomada da entrevista com som sincrônico, em que a câmera volta-se constantemente para um e outro personagem. A conversação, que a princípio tem pouco interesse, dá um giro muito significativo: depois de lembrar a reunião entre Martí e Gómez, Leyva descreve suas próprias dificuldades, e Castro lhe diz que a Revolução terá que fazer algo mais a respeito. Este “algo mais” se faz evidente quando “descobrimos” que o velho não pode ler, devido sua vista débil; Fidel diz que mandará trazer um oftalmologista e o

¹⁹ Ver o intercâmbio entre Álvarez e um público em Barcelona, publicado em Santiago Álvarez: *Cronista del tercer mundo*, editado por ARAY, E., Caracas. Cinemateca nacional, 1983, pp.268-289.

filme dá um corte direto à chegada do doutor com uma prova para a vista na mão. Quando o exame terminou e Leyva tem lentes novas, nos inteiramos que até agora ele não havia reconhecido o seu interlocutor. O velho camponês estava falando sobre Fidel em terceira pessoa, sem perceber que estava frente a ele! O reconhecimento faz com que Leyva assevere (proporcionando o título da obra): “Eu sou irmão de Martí e Fidel é irmão de Martí, assim, Fidel também é meu irmão”.

Obviamente, o filme adoece de sérios problemas de credibilidade; por exemplo, Leyva não reconhece a voz de Castro, sua família não lhe informa com quem está falando e tampouco suspeita da equipe fílmica que seguramente estava presente. Mas, o mais importante é que representa o pior do fidelismo, mostrando como os problemas de Leyva são resolvidos pela intervenção direta do líder. Assim, a Revolução Cubana parece funcionar somente porque Castro está presente em tudo: o aspecto de sua liderança que foi mais criticado pelos analistas do governo cubano. O culto à personalidade se vê reforçado pela dissolvência lírica e alongada do rosto de Castro no final do filme; suas facções apenas são visíveis quando declara em voz em off que muitas vezes é confundido com Martí porque “Somos irmãos”. Deste modo, o filme reafirma a legitimidade de Castro ligando-o com a Revolução e a história, nessa continuidade mística que o afirma ser a herdeiro direto do progenitor mais venerado de Cuba, José Martí. Mas em 1979, a Revolução Cubana - como a Revolução Mexicana desde 1940 - já era história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRO, M. *Cinema and History*. Detroit, Wayne State University Press, 1988.
- GETINO, O. *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. Edimedioos, Cidade do México, 1984, p. 97.
- JOWETT, G. “The Concept of History in American Produced Films: An Analysis of The Films Made In the Period 1950-1961”, *Journal of Popular Culture*, Vol. III, Nº 4 , 1970.
- MONACO, J. “What’s the Score?” The Best of the Decade, *Take One*, 6:8, 1978.
- MONSIVAÏS, C. “Sociedad e cultura”. In: LOYOLA, R. *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*. Cidade do México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1990.
- MONTIEL PAGÈS, G. “Pancho Villa: el mito y el cine”, *Filmoteca*, Vol. I, sem data.
- MRAZ, J. “Visual style and Historical Portrayal”, *Jump Cut*, Nº 19, 1978.

MRAZ J., "Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct cinema". In: BURTON, J. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990.

RAMÍREZ BERG, C. "Figueras's Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Style", *Spectator*, Vol. 13, N° 1, 1992.

SOBCHACK, V. "Surge and splendor: a Phenomenology of the Hollywood Historical Epic", *Representations*, Vol. 29, 1990.

TOPLIN, R.B. "Film and History: The State of the Union", *Perspectives*, Edición Especial, "Reel History", Vol. 37, N. 4, 1999.

**A CIDADE-CINEMA PÓS-MODERNA:
UMA ANÁLISE DAS DISTOPIAS FUTURISTAS
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX**

José D'Assunção Barros

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

**CIDADE-CINEMA PÓS-MODERNA: DA LOS ANGELES DE
BLADE RUNNER AO MUNDO VIRTUAL**

Metrópolis (1927), de Fritz Lang, inaugura a representação fílmica de distopias urbanas futuristas. Embora se tratando de uma produção fílmica produzida muitas décadas após o famoso filme expressionista, uma célebre cidade-cinema que traz alguma influência dos ambientes evocados já em *Metrópolis* – e que constituirá neste presente momento de pesquisa e reflexão – é a Los Angeles de 2019, imaginada e retratada em *Blade Runner, o caçador de andróides*¹ (*Blade, Runner*, Ridley Scott, 1982). Tanto o ambiente dos prédios gigantescos, que proporciona vistas aéreas fascinantes e aterradoras, como o ambiente opressivo e algo sinistro do submundo urbano, no qual o “caçador de andróides” vai buscar os replicantes que pretende eliminar, remete de alguma maneira à *Metrópolis* de Fritz Lang. Mas com *Blade Runner*, já estamos em um outro tempo, e novos medos e anseios parecem conformar a construção desta cidade-cinema.²

¹ *Blade Runner* foi baseado no livro *Do androids dream of electric sheep*, de Philip K. Dick (1996). Para conferir as posições de Phillip K. Dick acerca da questão da construção de andróides, ver também Philip DICK in Lawrence SUTIN (1995) e sobre Phillip K. Dick, ver Christopher PALMER (2003).

² Para análises específicas de *Blade Runner*, ver Elissa MARDER (1991); Scott BUKATMAN (1997); Christine CAIN (1998); Paul SAMMON (1996).

Blade Runner tem sua ação situada em 2019.³ A Los Angeles futurista que nos é apresentada em *O Caçador de Andróides* – um filme que intermescla os gêneros da ficção científica e do filme policial – é, tal como a *Metrópolis* de Fritz Lang, uma Los Angeles igualmente fictícia, imaginada pelo romancista de cujo texto foi extraído o enredo e pelo roteirista da película. Contudo, uma análise acurada pode nos mostrar como são projetadas nesta Los Angeles imaginária vários dos medos típicos dos americanos ou do homem moderno, de modo geral.

A Los Angeles de *Blade Runner*, com seu submundo formado por estreitas e poluídas ruas que são habitadas por uma população que se reparte em etnias e dialetos, e que se vê contrapontado por prédios de centenas de andares e por uma sofisticada tecnologia, é certamente o espaço imaginário de projeção de alguns dos grandes medos americanos: a poluição, a violência, a escassez alimentar, a opressão tecnológica, a presença de migrantes vindos de outros países, a ameaça da perda de uma identidade propriamente “americana”, a exigüidade e volatilidade do tempo, ou os desastres ecológicos que no filme aparecem sob a forma de uma chuva ácida com a qual têm de conviver os habitantes deste futuro imaginário. Os *replicantes* – andróides criados pelos homens do futuro – expressam com sua revolta os temores dos homens de hoje diante de uma tecnologia que pode sair do controle, da criatura que ameaça o criador – tema que de resto sempre foi caro à ficção científica já clássica.

De igual maneira, na temática de um mundo dominado e controlado por uma mega-corporação, aparecem nos labirintos discursivos de *Blade Runner* os receios diante de um futuro onde a Empresa Capitalista passe a assumir o papel de Estado e a ter plenos poderes sobre a vida e a morte de todos os indivíduos – o que, em última instância, traz à tona o temor diante da possibilidade da perda de liberdade individual. Para, além disso, as relações entre os homens e a memória, na qual se apóiam para a construção de sua identidade individual e que, no entanto lhes é tão inconsistente, são trazidas a nu na famosa cena que se refere a uma replicante que não possui sequer a consciência de ser uma replicante (isto é, não-humana), e que se depara com a cruel

³ *Blade Runner* (1982) traz uma visão apocalíptica ambientada no início do século XXI, época em que uma grande corporação havia desenvolvido um andróide mais forte e ágil que o ser humano. Estes “replicantes” eram utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas, até que um grupo de robôs mais evoluídos provoca um motim em uma colônia fora da Terra, e a partir deste incidente os replicantes passam a serem considerados ilegais na Terra. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecido como *Blade Runner*, são orientados para exterminar qualquer replicante encontrado na Terra. Até que, em 2019, quando cinco replicantes chegam a Terra, um ex-Blade Runner é encarregado de caçá-los.

realidade de que a memória que foi nela implantada não corresponde a nenhuma vivência efetiva.⁴ As relações com Deus e a Morte por fim, aparecem na parábola que dá forma ao filme através do enredo no qual os replicantes procuram obstinadamente os seus criadores na esperança de prolongarem a própria vida, e que traz como um dos desfechos a cena da Criatura que termina por assassinar o seu Criador, evocando as intrincadas relações psicológicas que permeiam desde sempre as relações entre o homem e Deus através das realidades religiosas por ele mesmo engendradas.

Outra das mensagens subjacentes ao filme, e que irá permitir a alguns autores como David Harvey classificarem *Blade Runner* como um filme tipicamente pós-moderno, refere-se às angústias do homem contemporâneo diante da “compressão do espaço-tempo.” (HARVEY, 1996, p. 278) A aceleração do tempo nos tempos modernos, apressando o ritmo das transformações contemporâneas, e o estreitamento da comunicação e das possibilidades de locomoção, parecem trazer uma singularidade a esta época em que, conforme já dizia Marshall Berman ao trazer um novo sentido para uma antiga metáfora de Karl Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986) É essa extrema instabilidade acompanhada de uma angustiante aceleração do tempo que parece dar sustentação a uma das metáforas mais interessantes do filme. Em *Blade Runner*, os andróides criados artificialmente por uma Mega-Corporação têm apenas quatro anos de vida, e é contra esta exigüidade do tempo que alguns dos replicantes se revoltam. Sua rebelião é uma luta consciente e desesperada contra a exigüidade de um tempo que, para eles, se esvai rapidamente. Eis aqui uma referência à própria angústia de um homem contemporâneo que vê o seu próprio tempo passar muito rápido.⁵

⁴ No filme *Blade Runner*, os replicantes não possuem memória, visto que já nascem prontos, preparados que são para durarem apenas quatro anos. No caso da replicante mencionada (Rachel), tratava-se ainda de um caso especial: uma replicante que fora programada para pensar que era humana, e que por isso possuía uma memória implantada que acreditava corresponder a vivências efetivas (e que era reforçada por fotografias que ela possuía e que acreditava serem fotos suas de infância). O filme deixa no ar, aliás, a possibilidade de que o próprio Deckard (o caçador de andróides) poderia ser ele mesmo um replicante que acreditava ser humano, tal como a replicante Rachel. Como saber, enfim, se as memórias que possuímos são realmente nossas, correspondentes a experiências efetivas que um dia foram vividas por nós (?) – tal é a reflexão percorrida nas cenas de *Blade Runner* que evocam as relações dos personagens – humanos ou replicantes – com a Memória. A este propósito, cumpre lembrar que Ridley Scott procurou dotar seu filme de uma série de ambigüidades, permitindo que dele surjam diferentes leituras.

⁵ O tema da aceleração do tempo na contemporaneidade tem sido tratado por autores diversos. Heidegger (2001) já se referia a esta questão em 1950.

Para além dos singulares replicantes, também são trazidas à cena inquietações já tipicamente americanas através da multiforme massa de figurantes urbanos que transitam no caos citadino. Nas ruas, uma babel de línguas já domina a paisagem sonora, acantonando o inglês e na verdade a própria identidade americana. Entre os migrantes que constituem um dos medos tipicamente americanos transpostos para a Los Angeles de 2019, estão não apenas os latino-americanos, “cucarachas” que desde a fronteira do México tentam entrar clandestinamente nos EUA e que, nas regiões do sul dos Estados Unidos já começam a impor já desde algumas décadas o seu idioma nas ruas de L.A. Aparecem também os chineses, que na cidade-cinema apresentada por *Blade Runner* predominam surpreendentemente. A China, com seu gradual e seguro crescimento econômico e com sua enorme população, e particularmente depois que se desativou a Guerra Fria, constitui o grande medo americano em termos de realidades nacionais contemporâneas. Que outra nação pode se contrapor aos Estados Unidos nos tempos contemporâneos? A China é para os Estados Unidos o que para os ingleses parece ser a Índia – esta outra misteriosa e “exótica” potência que também cresce economicamente a passos graduais. O domínio chinês na população do submundo da Los Angeles futurista de *Blade Runner* não é certamente gratuito. De igual maneira, os japoneses se afirmam no imaginário citadino construído no filme, e uma japonesa anuncia Coca-Cola em um grande anúncio luminoso, como que a sugerir “o nível hiperbólico das correntes migratórias e a presença do capital internacional”, para retomar uma feliz observação de Renato Luís Pucci. (2006, p. 367)

A Los Angeles de *Blade Runner* é também plena de contradições no que se refere aos sentimentos do homem em relação à tecnologia. Aqui convivem a tecnologia extremamente sofisticada e eficiente com a ineficiência e degradação produzida por esta mesma tecnologia, representada, por exemplo, pelo lixo tecnológico e industrial que se encontra abandonado nas ruas, produto de um mundo que encurta a velocidade de transformação e torna já ineficiente no momento seguinte o que antes fora um produto tecnológico eficaz. Os terrores do homem contemporâneo diante do descartável apresentam-se aqui em toda a sua pungência.

Por fim, *Blade Runner* levanta em diversas ocasiões um questionamento típico desta nossa época que entremeia o Real e o Virtual e que, para, além disso, ensejou perturbadoras reflexões filosóficas sobre a desconstrução do sujeito, esta desconstrução tão típica da pós-modernidade e que vem abalar fortemente as certezas do homem contemporâneo em relação à sua própria

existência objetiva.⁶ Para além das incertezas filosóficas acerca do sujeito e de sua identidade, é imprescindível lembrar que os avanços tecnológicos do final do século XX trouxeram dois novos caminhos inquietantes de possibilidades futuras que parecem reforçar e atualizar a rediscussão futura do próprio estatuto do humano. De um lado, as pesquisas biogenéticas e os desenvolvimentos mais aprimorados da robótica passaram a acenar com a possibilidade de criação e recriação do indivíduo humano, respectivamente com os processos de clonagem introduzidos pela engenharia genética e com o aprimoramento da possibilidade de criar máquinas que imitam o humano a um nível jamais imaginado. Neste caso, o Clone e o Andróide (um robô com inteligência artificial) surgem como figuras realmente inquietantes da contemporaneidade pós-moderna.⁷ De outro lado, o extraordinário desenvolvimento da informática e das simulações em computador introduziram nesta mesma contemporaneidade a possibilidade de criação de complexas realidades virtuais e, mais ainda, a perturbadora possibilidade de criar “sujeitos virtuais” que não tenham consciência de sua própria virtualidade.

Tanto a primeira vertente – a das tecnologias do Clone e do Andróide – como a segunda vertente, a dos universos virtuais, permitem que se questione a própria existência do mundo que julgamos real e das identidades que se entretencem em torno deste mundo investido de realidade. A partir das situações inusitadas que a ciência passou a colocar para o homem contemporâneo, cada ser humano nos dias de hoje pode se ver tentado a questionar, em alguma medida, a realidade que o envolve e a sua própria realidade. A criação de realidades virtuais permite que se pergunte se esta realidade que parece tão concreta não seria ela mesma virtual (e, conforme veremos adiante, abre-se mesmo a possibilidade de imaginarmos um universo de realidades virtuais encaixadas umas nas outras, sem que os sujeitos que as habitam percebam que eles mesmos são virtuais). De outra parte, a criação do Andróide ou do Clone permite pensar a possibilidade de seres que não tenham necessariamente a consciência de que eles mesmos são criações artificiais ou recriações genéticas. A propalada “crise do sujeito”, ensaiada no plano filosófico desde a metade do século XX, aprofunda-se a partir do final do milênio em torno de possibilidades tecnológicas bem concretas.

⁶ Neste sentido, *Blade Runner* prenuncia uma discussão sobre o verdadeiro estatuto da ‘realidade’ que mais tarde seria a temática de base de outro grande marco do Cinema Americano, o filme *Matrix* (1999), bem como de outros filmes que surgem a partir daí, tal como *Inteligência artificial* (2001).

⁷ Sobre a clonagem humana, ver Rita Maria Paulino SANTOS (2000); Henri ATHAN (e outros) (2001); Lygia da Veiga PEREIRA (2002); Márcio Fabri dos ANJOS (1996) e Jürgen HABERMAS (2000). Para um espectro mais amplo abrangendo questões como clonagem, construção de andróides e virtualidade, ver Philippe BRETON (1997).

Blade Runner, com seu perturbador mundo habitado por humanos naturais e por andróides criados artificialmente, explora a primeira via: a do questionamento do estatuto da realidade trazido pela possibilidade de criação de clones e andróides. Eis aqui seres bem reais, inseridos diretamente na realidade concreta, mas que foram criados artificialmente ou laboratorialmente.⁸ E que, no caso dos andróides, podem ter ainda memórias virtuais, fictícias, implantadas no cérebro do andróide sem que ele mesmo se dê conta de que suas lembranças não correspondem a situações que um dia foram de fato vividas, como tão bem ilustra o caso da replicante Raquel no filme *Blade Runner*. Esta personagem afeiçoa-se a uma memória que julga ser sua, e tem em seu poder objetos que lhe parecem confirmá-la, tal como fotografias de infância, até que em um momento impactante percebe que ela também é uma replicante criada artificialmente, com o contraponto de uma memória tão bem cuidadosamente forjada que lhe custa crer que não se trata de uma memória verdadeiramente sua. O próprio Caçador de Andróides – um “ser humano” encarregado de eliminar os replicantes que estão conscientes da sua artificialidade e inconformados com a acentuada transitoriedade que lhes é imposta por uma curta duração de apenas quatro anos – a certo momento parece se questionar se também ele mesmo não seria mais um replicante, sujeito à mesma limitação de tempo e prisioneiro da mesma identidade forjada artificialmente. As dúvidas entre as fronteiras de realidade e da virtualidade também o assaltam, como de resto pode ocorrer com o homem

⁸ Na Literatura, o ponto de partida para as idéias sobre a criação de seres artificiais é estabelecido ainda no século XIX pela obra literária *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que em 1994 foi vertida para o cinema através de um filme de Kenneth Branagh. No século XX, a literatura sobre a criação de seres artificiais através da robótica vai ser extensamente explorada por Isaac Asimov, grande escritor russo-americano de ficção científica que publica *Eu Robô* (1950) e inúmeras outras obras. Já vimos a incorporação da idéia de criação artificial de um indivíduo pelo cinema com o filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, que também apresenta um robô criado artificialmente e que passa a agir de maneira autônoma. Na segunda metade do século, filmes como *O Exterminador do Futuro* (James Cameron, 1984) explorariam a temática, mas já tocando em um ponto mais radical, que seria não apenas a criação de um único robô individualmente, mas a própria possibilidade de a humanidade ser um dia substituída ou confrontada por uma “humanidade” de robôs. Aqui é explorada a temática, que seria freqüente nos filmes de ficção, da rebelião das máquinas. A temática do computador ou da máquina que assume o comando já começa a ser explorada em 1969 com o computador Hall-9000, de *2001: uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1969) e com os supercomputadores Colossus e Guardian, de *Colossus: the Forbin Project* (Joseph Sargent, 1970), que tendo sido produzidos respectivamente nos Estados Unidos e na Rússia resolvem assumir o comando por acreditarem que poderão comandar o planeta melhor que os líderes humanos. Com *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) surge também a temática da mescla entre o homem e a máquina, e trazendo à cena o conflito entre a mente humana e a programação robótica.

contemporâneo que se dá conta de que, em um mundo no qual a clonagem e a virtualidade são possíveis, ele mesmo pode se perceber um dia virtual ou pura construção artificiosa. Desta forma, a cidade-cinema proposta por *Blade Runner*, para além de ser uma cidade imaginária de bases futuristas na sua arquitetura e nível tecnológico, é também uma cidade que questiona a todo instante o próprio estatuto das identidades e do sujeito humano.

É, aliás, esta mesma senda da discussão sobre a identidade humana através dos problemas trazidos pela clonagem e pela inteligência artificial o que Steven Spielberg traria com A.I. *Inteligência artificial* (Artificial Intelligence: A.I.), um filme de 2001 que retoma e homenageia um projeto não concretizado pelo cineasta Stanley Kubrick (1928-1999).⁹ Aqui, o protagonista é David, um menino-andróide que fora criado por cientistas de um mundo futuro repleto de cidades inundadas por catástrofes naturais provocadas pelo efeito estufa, incluindo Nova York, que a esta altura é chamada de Man-Hatan. Reaparece aqui o ambiente futurista das cidades-cinema que se tornam envoltórios de alta tecnologia. Neste mundo partilhado por humanos e andróides, ainda não havia sido criado um robô que possuísse a capacidade de desenvolver sentimentos, o que irá ocorrer precisamente com o pequeno robô David, que é enviado para adoção por um casal que estava prestes a perder seu filho e que, quando este milagrosamente se recupera, vê-se diante do dilema de abandonar o andróide David em uma floresta (pois em caso contrário o robô teria de ser devolvido à fábrica para ser destruído pela indústria da reciclagem). O menino-robô irá iniciar, então, uma verdadeira jornada para se tornar humano, na verdade para construir a sua identidade, tornando-se uma espécie de Pinóquio Cibernético. Seus companheiros de viagem serão Teddy, um ursinho robô, e o gigolô Joe, um andróide-amante que está sendo perseguido pela polícia por um crime que não cometeu.

⁹ *Inteligência artificial* (2001), de alguma maneira, começou a ser idealizado cerca de 20 anos antes de sua produção efetiva, quando o cineasta Stanley Kubrick mostrou a Steven Spielberg um argumento que fora baseado em um conto de ficção científica intitulado *Super-toys last all summer long*, de autoria de Brian Aldiss. Contudo, a tecnologia da época ainda não permitia a realização concreta do projeto. Diga-se de passagem, Stanley Kubrick, à época em que idealizou o argumento do filme, tinha em mente a utilização de um robô de verdade para o papel. Uma outra curiosidade é o fato de o filme ter sido estreado em 2001, o que constitui mais um aspecto da homenagem de Spielberg a Kubrick, já que a obra-prima deste último cineasta foi o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, produzido em 1968. Nesta obra, aliás, já é colocado em cena um supercomputador chamado Hall-9000 que começa aparentemente a agir de forma autônoma, e que a certa altura entra em pane tornando-se enlouquecido. Com relação ao conto original de Brian Aldiss, *Super-toys last all summer long*, pode ser consultado em <http://www.wired.com/wired/archive/5.01/ffsupertoys.html>

Muitas aventuras aguardam os dois robôs, entre as quais o enfrentamento da ameaça de serem destruídos em um evento chamado “Feira de carne”, que se destina precisamente a eliminar robôs em meio a um espetáculo público, ou ainda o trágico momento em que David irá encontrar um outro robô igual a ele mesmo em todos os detalhes físicos, pois o menino-robô àquela altura já tinha se tornado modelo para uma produção em série de autômatos de novo tipo. Este momento é particularmente tocante no que se refere à crise de identidade tão bem consubstanciada pelo enredo de *Inteligência artificial*, e o pequeno David termina por destruir a sua cópia. O filme, aliás, entretece-se, entre outros aspectos, em torno dos conflitos de identidade produzidos pelo fato de que o pequeno robô David, a certa altura da trama, passa a se saber artificial, mas continua a se sentir bem real, e na verdade compreende-se como singular e único.¹⁰

Depois de muitas reviravoltas, o filme irá se encerrar em um futuro no qual a humanidade terá desaparecido para dar lugar a um mundo inteiramente povoado por robôs extremamente evoluídos e já dotados de sensibilização, de modo que estes se compadecem da situação de David e se empenham em criar para ele uma realidade na qual poderá conviver novamente com sua antiga mãe adotiva. Conforme se vê, o jogo entre naturalidade e artificialidade, e entre realidade e virtualidade, está presente em todos os momentos na película.

Naturalmente que a possibilidade da clonagem humana (mas também a possibilidade da invenção de andróides) coloca para as sociedades contemporâneas um novo problema a ser considerado: qual seria o estatuto humano, jurídico, social do futuro clone? Novas formas de preconceito poderiam surgir em um mundo partilhado por seres humanos naturais e seres humanos clonados? De igual maneira, o desenvolvimento das experiências genéticas encaminhadas em laboratório acena com a possibilidade de planejamento, através de manipulação do DNA, das características do indivíduo humano a nascer – situação em que o Homem termina por postular assumir uma posição que antes era ocupada por Deus ou pela Natureza. Novas categorias humanas também surgem aqui, já que poderiam ser imaginados ambientes partilhados por seres humanos concebidos sob a égide

¹⁰ Ver, a este respeito, a parte 7 do filme, que principia com um diálogo em torno dos sentimentos de David em torno de sua humanidade e terminará com a cena acima referida, na qual David irá se confrontar com um robô pertencente à série de autômatos inspirada no seu próprio modelo. A Cena está disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=J4SZecfoVB4&feature=related>

do acaso e seres humanos planejados. De certa forma, a distopia apresentada em *Gattaca – a experiência genética* (*Gattaca*, Andrew Niccol, 1997) inverte o problema do preconceito contra a artificialidade humana de maneira instigante. Neste futuro totalitário – no qual se retoma o ambiente social no qual as corporações tornaram-se mais poderosas que o Estado – o mundo social está partilhado entre dois grandes grupos humanos: os indivíduos que foram geneticamente criados em laboratórios a partir de um cuidadoso planejamento de suas características – os “válidos” – e os indivíduos que foram concebidos naturalmente, os “inválidos”. Este é o caso do protagonista do filme, Vincent (Ethan Hawke), um indivíduo que foi concebido biologicamente e que procura zelosamente ocultar a sua origem, até que um caso de assassinato ameaça revelar seu passado. Aqui emerge um ambiente de preconceito e hierarquização social no qual aos Válidos são oferecidos os melhores empregos e oportunidades, enquanto que os Inválidos são mesmo impedidos de frequentar certos ambientes sociais. No filme, o contraste entre “válido” e “inválido” – isto é, entre ser-humano planejado e ser-humano não-planejado – adquire especial dramaticidade quando são colocados em cena dois irmãos: um planejado e um não-planejado (o protagonista do filme). Acresce que o irmão “inválido”, ao ter seu DNA analisado por ocasião do nascimento, já tem a data de sua morte prevista, o que recoloca, de alguma maneira, a problemática que já víamos em *Blade Runner* da finitude humana previamente conhecida.

Para discutir a tênue relação entre a realidade e a virtualidade – de que *Blade Runner* e *Inteligência artificial* já começam a nos falar de alguma maneira a partir da vertente da clonagem, da robótica e da inteligência artificial – será particularmente oportuno abordar o caso de *Matrix* (*The Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999), uma outra película surpreendente e que já explora mais especificamente a segunda vertente: a possibilidade de criação de universos paralelos no ciberespaço virtual criado por programas de computador. Este filme já nos trará, portanto, o recurso da cidade-cinema virtual encaixada no interior de outro mundo, que se postula como a verdadeira realidade, e que no caso de *Matrix* é um mundo dominado pelas máquinas apesar de um pequeno bolsão de resistências humanas representado pela cidade-rebelde Zíon, encravada secretamente no interior da terra. A cidade-virtual, por outro lado, é uma cidade ocidental comum dos anos 1990, o que reintroduz a discussão sobre a realidade do mundo em que presentemente vivemos.

Antes de prosseguirmos com a discussão sobre a virtualidade, seria bastante oportuno, para retomar a temática das cidades-cinema, lembrar que esta obra-prima do cinema de ficção,¹¹ entre as inúmeras citações e prefigurações que reúne em um complexo labirinto a ser decifrado, também evoca de alguma maneira a *Metrópolis* de Fritz Lang.¹² Se na *Metrópolis* de Lang os operários alimentavam a Máquina, e adaptavam-se ao próprio corpo metálico durante a sua jornada de trabalho, na *Matrix* os corpos dos seres humanos mergulhados em sono profundo tornaram-se literalmente o alimento e fonte de fornecimento de energia para um mundo inteiramente dominado pelas máquinas. Zion, a cidade-resistência na qual vivem os seres-humanos que lutam pelo direito de existirem em um plano real, localiza-se muito abaixo da terra – o que inverte de alguma maneira a imagem produzida pela *Metrópolis* de Fritz Lang. Se ali as profundezas da terra constituíam o mundo da escravidão que acorrentava os operários ao seu destino sem-identidade e de poucas esperanças, já os subterrâneos mostrados por *Matrix* é que oferecem a possibilidade da liberdade para os seres humanos, em luta contra um mundo dominado pelas máquinas.

Matrix, que se entretetece a partir de inúmeras citações, é como já fizemos notar o grande marco na história de uma nova temática fílmica: a temática das realidades virtuais, isto é, das realidades simuladas em computador das quais os seus habitantes não estão conscientes do fato de que não fazem parte

¹¹ O enredo de *Matrix* gira inicialmente em torno de um personagem chamado Thomas Anderson, que é um jovem programador de computador que mora em um cubículo escuro e que é freqüentemente atormentado em seu sono noturno por estranhos pesadelos nos quais se encontra conectado por cabos em um imenso sistema de computadores do futuro. Em todas essas ocasiões, acorda gritando no exato momento em que os eletrodos estão para penetrar em seu cérebro. À medida que o pesadelo se repete, Anderson começa a ter dúvidas sobre a realidade. Por meio do encontro com dois personagens misteriosos – Morpheus e Trinity – Thomas terminará por descobrir que é, assim como outras pessoas, vítima da *Matrix*, um sistema inteligente e artificial que usa os cérebros e corpos dos indivíduos para produzir energia e que enquanto isso manipula a mente das pessoas, criando para elas a ilusão de um mundo real em que estariam vivendo e se movimentando.

¹² As inúmeras citações de *Matrix* constituem um universo de estudo à parte. Várias destas citações de *Matrix* aparecem, por exemplo, através do nome de seus personagens ou em detalhes e situações específicas. Morpheus, o líder de humanos rebeldes que se empenha em despertar o personagem Neo para o fato de que a realidade em que ele vive é ilusória, é o nome do deus grego do sono. Neo costuma guardar seu dinheiro dentro de um livro – *Simulacro e Simulação*, do filósofo Jean Baudrillard – o que possui evidente relação com o tema do filme. Em determinada cena, Neo segue uma instrução que remete ao “coelho branco” do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, que também está presente em diversas outras citações. Existem ainda as citações que remetem a outros filmes, como o próprio filme expressionista *Metrópolis* de Fritz Lang, que aqui tomamos para objeto de reflexão. A lista de citações presentes em *Matrix* seria interminável, e vai de Platão até as referências bíblicas.

senão de um programa de computador.¹³ Entre outras produções fílmicas que, além de *Matrix*, já avançam nesta temática, é possível exemplo, o filme *Décimo terceiro andar* (*The Thirteenth Floor*, Josef Rusnak, 1999), que desenvolve a interessante idéia das realidades virtuais justapostas.¹⁴ A cidade-cinema que se superpõe a estas virtualidades superpostas, e que só aparece ao fim do filme, é uma Los Angeles de 2024, remetendo ao tradicional imaginário urbano de prédios sofisticados.¹⁵

Mais impressionante ainda pelo seu pioneirismo, já que precede o próprio filme *Matrix* em um ano, é a cidade-cinema apresentada em *Cidade das sombras* (*Dark city*, Alex Proyas, 1998), uma cidade que nunca amanhece. A Cidade que se constitui em envoltório para essa realidade virtual modelada por alienígenas é, do ponto de vista de sua estética e cultura material, uma espécie de “cidade pastiche”, reunindo memórias urbanas diversas. E os próprios alienígenas esclarecem, em certo momento, esse pastiche, explicando que “nós modelamos a cidade, sintetizando memórias roubadas de eras e passados diferentes.” Desta maneira, *Cidade das sombras* traz-nos uma cidade-cinema na qual reaparecem as influências de *Metrópolis*, de Fritz Lang, com sua combinação de gótico, futurismo e *Art Nouveau*, mas também traços que configuram citações do filme *Brazil, o filme* (*Brazil*, 1985), de Terry Williams. Ele-

¹³ Na Literatura, uma das primeiras obras que exploram a idéia de um Ciberespaço simulado é o livro *Neuromancer* William Gibson, escrito em 1985 (New York: Ace Books, 2000). Já aparece aqui a idéia de que o download de mentes reais para um espaço de informação poderia criar uma interação entre seres humanos concretos e uma realidade virtual. Sobre realidades virtuais, ver BURDEA, G. e COIFFET, P. (2003); CADDOZ, C. (1994); RHEINGOLD, H. (1991) e WOOLEY, B. (1992).

¹⁴ Neste filme, no décimo terceiro andar de um edifício, um grupo de cientistas se empenham em criar uma realidade virtual, no caso uma reprodução da Chicago dos anos 1930, da qual seus habitantes virtuais não tem qualquer consciência de que seu mundo, e eles mesmos, não passam de simulações de um computador. A trama torna-se mais complexa no momento em que os próprios cientistas que criam a realidade virtual descobrem que, mesmo o seu mundo, também é virtual, de maneira que aqui temos uma realidade virtual encaixada na outra. Acima destes dois níveis de realidades virtuais paira uma realidade futurista, uma cidade em 2024. Mas fica, naturalmente, uma inquietante pergunta: não seria mesmo esta última realidade uma simulação? O filme foi dirigido por Josef Rusnak, e é baseado na novela *Simulacron-3* (1964), de Daniel F. Galouye um filme que os precede em um ano. Em 1995, alguns anos antes, também havia sido trazido às telas *Estranhos prazeres* (*Strange days*, 1995), filme de Kathryn Bigelow com argumento original de James Cameron. Por outro lado, a idéia de uma interação entre a realidade concreta e uma realidade fictícia já havia sido explorada por Woody Allen em *A Rosa Púrpura do Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985).

¹⁵ 1999 é o ano-chave para as produções fílmicas que exploram a temática das realidades virtuais. Para além de *Matrix* e do *Décimo terceiro andar*, outros filmes que trabalham com a idéia da realidade virtual é *ExistenZ*, de David Cronenberg, também de 1999, e *Cidade das Sombras*,

mentos modernistas, barrocos e góticos se alternam e se intermesclam nesta inusitada amálgama arquitetônica. A irrupção de formas arcaicas e futuristas em uma temporalidade presente (ou sem futuro) que não se especifica qual é, é assimilada aqui como um elemento estético particularmente importante. De fato, o acúmulo de elementos históricos ao modo de um pastiche e de forma fragmentada termina precisamente por sacrificar a própria referência histórica. *Cidade das sombras* é desenhada como uma cidade suspensa em um presente sem futuro, e seus habitantes não suspeitam da sua virtualidade ou do fato de que fazem todos parte de um grande experimento desenvolvido por seres alienígenas que estão interessados em decifrar a essência da identidade humana. Para reforçar a noção de irrealidade, que está bem sintonizada com o tema da cidade virtual, depreende-se desta cidade-cinema um singular visual plástico que a torna única entre as diversas cidades-cinema criadas pelo cinema do século XX.

A plástica cidade-pastiche proposta em *Cidade das sombras* é na verdade uma peça importante de uma postura estética mais ampla, que recupera entre outros aspectos a estética *noir* e o ambiente do expressionismo cinematográfico alemão. Para além das recorrentes citações de *Metrópolis* há outras que remetem a esta fonte, e não é por mero acaso que os alienígenas que aparecerão ao final do filme lembram diretamente os vampiros expressionistas e calvos de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), obra-prima do cineasta alemão F. W. Murnau.¹⁶ Alex Proyas, cineasta idealizador de *Cidade das sombras*, era aliás declaradamente admirador de Murnau. De igual maneira, a mescla entre os gêneros da novela policial, e da ficção científica propriamente dita, que já vimos em *Blade Runner*, é mais um dos contrastes que se integram a esta estética.

Também temos aqui a rediscussão da temática da “identidade” ou da diluição das identidades, tão típica das cidades-cinema pós-modernas. Na trama proposta, os alienígenas que criaram a Cidade das Sombras – na verdade uma gigantesca espaçonave da qual seus habitantes não têm consciência, uma vez que pensam habitar a Terra – estão precisamente interessados

¹⁶ Os alienígenas de *Cidade das sombras*, além de carecas e sombrios, apresentam radical aversão à Luz (e também à água), sendo esta a razão pela qual conservam a cidade-experimento inteiramente mergulhada nas sombras de uma eterna e seca noite que se renova a cada ciclo, de acordo com uma nova configuração espacial e materialidade. Na parte final do filme, é bastante clara a referência ao *Nosferatu* na cena em que um portal se abre inundando de luz o ambiente e afetando de modo impactante um dos alienígenas. / O filme *Nosferatu* pode ser encontrado em <http://www.youtube.com/watch?v=MEOsb6CRvNU>

em examinar através do seu experimento a questão da “identidade individual”, uma vez que a ausência deste conceito em sua própria civilização parece-lhes ser a causa de sua ameaça de extinção. De fato, a impessoalidade dos alienígenas, bem expressas pelo padrão único trazido pela sua calva e sombria fealdade, contrasta claramente com a diversidade física e psicológica dos seres-humanos, sendo esta a razão pela qual eles pretendem estudá-los na sua desesperada busca por uma identidade individual que em seu planeta eles nunca tiveram.

O implacável experimento alienígena consiste em implantar recorrentemente falsas memórias nos diversos habitantes de *Cidade das sombras*, substituí-las por outras a cada noite, e em intercambiar todas estas memórias – o que significa conseqüentemente intercambiar as próprias identidades – entre os diversos habitantes. Desta maneira, radicaliza-se o drama que já víamos em *Blade Runner* com a replicante Raquel, portadora de uma memória falsa que ela mesma julgava verdadeira, mas que de todo modo ainda tinha nela certa permanência. As memórias falsas que em *Cidade das sombras* circulam entre os vários seres humanos terminam por esfacelar, sem que eles saibam, a própria identidade individual de cada um. No limite, são estas memórias que existem, e não os seres humanos que lhes dão suporte, já que através do experimento de *Cidade das sombras* todos se tornaram meros receptáculos de memórias que não são suas e que são constantemente trocadas entre os habitantes da Cidade das Sombras. As histórias pessoais, se de fato existem de forma circulante, não asseguram, todavia, qualquer realidade identitária aos indivíduos humanos que as hospedam a cada dia. Reconstituem-se aqui, portanto, os questionamentos que já víamos em *Blade Runner* em torno da Memória: o que é a Memória?; até que ponto uma memória pertence a alguém?; possuir uma aparente memória assegura realmente ao ser portador uma Identidade individual? Diante do enigmático drama das identidades flutuantes, o filme *Cidade das sombras* afirma-se como espaço para a edificação de uma cidade-cinema tipicamente pós-moderna.

Há ainda mais. Esta arquitetura de plástico e em estilo pastiche que se torna o envoltório de *Cidade das Sombras* é também ela mesma flutuante. A cada noite a cidade se reconfigura de uma nova maneira, recriando a aparência labiríntica que lhe é tão característica, de modo que nem mesmo a realidade física e material do ambiente urbano conserva uma identidade permanente. A reconfiguração diuturna e interminável deste sombrio labirinto que é *Cidade das sombras* é de alguma maneira também uma metáfora para a permanente

reconfiguração do labirinto de identidades humanas, como se o Labirinto Urbano nada mais fosse do que a contraparte física do Labirinto Identitário que se altera a cada reconfiguração no intercâmbio de memórias humanas. O próprio espaço se transmuda. Em *Cidade das sombras*, mesmo a geografia não permanece – e a única coisa que parece ser perene é a interminável e seca noite que envolve a cidade.

Há, contudo, um personagem que parece destinado a escapar deste enorme Carrossel de identidades flutuantes, ou que se verá capaz de achar a saída neste imenso labirinto que os seres humanos percorrem desorientados como ratos de laboratório.¹⁷ John Murdock, o protagonista do filme, desempenhará em *Cidade das sombras* um papel similar ao de Neo, o messias libertador que no filme *Matrix* estará encarregado de trazer alguma esperança de libertação aos seres humanos dominados por máquinas que os cultivam como plantas mergulhadas em sono profundo, e que os aprisionam em uma falsa realidade de cuja virtualidade não têm consciência. Enfrentando um desafio ainda mais radical do que o Neo de *Matrix*, que neste filme apenas passa da alienação virtual à consciência do libertador, o John Murdock de *Cidade das sombras* terá de vencer o dramático fardo de ultrapassar as falsas memórias de *serial killer* que lhe são injetadas pelos alienígenas para encontrar a sua verdadeira e boa essência, que, aliás, contrasta desde o início do filme com as falsas memórias de assassino.

Neste caso, o importante papel desempenhado em *Matrix* por Morpheus, o grande líder revolucionário que prepara o caminho e a conscientização de Neo, é desempenhado em *Cidade das sombras* pela ambígua figura do Dr. Schreber, ao mesmo tempo cooperador e conspirador em relação aos alienígenas. No momento estrategicamente mais adequado, será ele quem injetará em Murdock, através de uma seringa, as memórias reais que um dia ele tivera em sua infância na cidade praiana de Shell Beach, antes da população de *Cidade das sombras* ser submetida ao experimento alienígena. O retorno da Identidade trará a libertação, e este acontecimento será acompanhado pelo retorno da Luz a esta cidade na qual reinara até então uma noite interminável. De igual maneira, o permanente clima seco será, a esta altura, substituído pelo agradável ambiente de uma cidade praiana. *Cidade das sombras*, cidade-

¹⁷ A imagem do Labirinto se concretiza também dentro do filme, na cena em que vemos no laboratório do personagem Dr. Schreber um labirinto com ratos que tentam em vão encontrar o caminho de saída. Na verdade, a própria *Cidade das sombras* é este mesmo labirinto, uma imagem bastante recorrente no filme.

cinema pós-moderna, encerra-se desta maneira com uma tônica otimista.¹⁸ Mas será preciso ainda lembrar que, em substituição aos alienígenas, John Murdock se tornará o supremo senhor da manipulação das configurações espaciais e materiais da cidade, e que ainda que ele transforme *Cidade das sombras* na ensolarada cidade de sua infância, de alguma maneira não poderá jamais escapar ao fato de que ainda assim viverá uma virtualidade, embora criada e manipulável por ele mesmo, o que reintroduz mais uma vez a questão pós-moderna do estatuto da realidade.

Para finalizar, vale lembrar que temos aqui uma obra fílmica que, embora não tenha atingido a notoriedade da *Matrix* dos irmãos Wachowski, precede-a em cerca de um ano. Os criadores de *Matrix* certamente conheceram *Cidade das sombras*, e as coincidências entre as duas produções não são irrelevantes. Devemos compreender aqui que o cinema se insere em uma complexa indústria cultural que se empenha em levar ao mercado aquela novidade que trará um atrativo especial ao produto fílmico, mas situando esta novidade em cuidadoso plano de equilíbrio em relação ao que o público pode assimilar naquele momento. Ao mesmo tempo, o novo alterna-se com a prática da citação de outros filmes, muito comum entre os cineastas, sem falar na possibilidade de assimilar idéias e soluções imagéticas singulares sem deixar claro que se trata de uma citação, o que já se avizinha do ambiente do plágio, mesmo que sem adentrá-lo. Vale lembrar ainda que o ano de 1999 tornou-se arena de disputas para os filmes que trabalhariam de modo mais impactante com a idéia das realidades virtuais, assunto que já estava no ar desde *Dark City*, e também que o filme *Matrix* surge nas telas meses depois do filme *Décimo terceiro andar*, o que também deixa entrever uma disputa de espaço criativo entre estes filmes. Nesta luta, consagrou-se o *Matrix* dos irmãos Wachowski.

¹⁸ Há outras analogias entre *Dark City* e *Matrix*. Tanto Murdock, de *Cidade das sombras*, como Neo, de *Matrix*, descobrem-se até o final do filme como dotados de poderes extraordinários. Em *Matrix*, nada mais natural, para aquele herói que adquiriu plena consciência da virtualidade, do que os poderes sobrenaturais de interromper a trajetória das balas ou de sobrevoar como um super-homem a cidade virtual. Enquanto isto, em *Dark City*, o Murdock tornado consciente se percebe possuidor dos mesmos poderes dos alienígenas para remoldar a matéria e o espaço físico, de modo que ao final do filme o herói mostra-se capaz de transformar a *Cidade das sombras* na ensolarada e litorânea Shell Beach, a cidade da sua infância. De igual maneira, é uma mensagem através de um telefone convencional o que aciona, tanto para Murdock como para Neo, a sua trajetória para a percepção da irrealidade de seus mundos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Márcio Fabri dos. “Ética e clonagem humana na questão dos paradigmas” In: PESSINI, Leo, BARCHIFONTAINE, Christian Paul de (orgs.). *Fundamentos da bioética*. São Paulo, Paulus, 1996.
- ATHAN, Henri (e outros). *Clonagem Humana*. Coimbra, Quarteto. 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio d'Água, 1991 [original francês, 1981].
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar – a aventura da Modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986 [original americano: 1982].
- BRETON, Philippe. *À Imagem do Homem: Do Golem às Criaturas Virtuais*. Lisboa, Instituto Piaget, 1997 [original francês, 1995].
- BUKATMAN, Scott. *Blade Runner*. London, BFI Modern Classics, 1997.
- BURDEA, G. e COIFFET, P. *Virtual Reality Technology*. New York, Wiley – IEEE Press, 2003.
- CADOZ, C. *A Realidade Virtual*. Lisboa, Piaget, 1994 [São Paulo: Ática, 1997].
- CAIN, Christine. *Blade Runner*. Madrid: Anaya, 1998.
- DICK, Phillip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York: Ballantine Books, 1996 (*O Caçador de Andróides*. Rio de Janeiro Francisco Alves, 1985) [original: 1968].
- DICK, Phillip K. “The Android and the Human”, in SUTIN, Lawrence (org.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Nova York, Vintage, 1995, pp. 183-210.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1992 [original francês: 1976].
- HABERMAS, Jürgen. “Escravidão genética? Fronteiras morais dos progressos da medicina da reprodução” in *A Constelação pós-nacional. Ensaios políticos*. São Paulo, Littera Mundi, 2000.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1989 [original: 1989].
- HEIDEGGER, Martin. “A Coisa” in *Estudos e Conferências*. Petrópolis, Vozes, 2001 [original: 1950].
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ática, 1997 [original alemão: 1984].
- KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do Cinema Alemão*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988 [original em inglês: 1947].
- MARDER, Elissa. “Blade Runner’s Moving Still” In *Camera obscura*, n. 27, p. 88-107, 1991.

- PALMER, Christopher. *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- PEREIRA, Lygia da Veiga. *Clonagem Fatos e Mitos*. São Paulo, Moderna, 2002.
- PUCCI Jr, Renato Luís. “Cinema Pós-Moderno” in MASCARELLO, Fernando. *história do Cinema Mundial*. São Paulo, Papirus, 2006.
- RHEINGOLD, Howard. *Virtual Reality*. New York, Touchstone, 1991.
- SAMMON, Paul M. *The making of Blade Runner*. New York, Harper Prism, 1996.
- SANTOS, Rita Maria Paulino dos. *Dos transplantes de órgãos à clonagem: nova forma de experimentação humana rumo à imortalidade?*. Rio de Janeiro, Forense, 2000.
- VIRILIO, Paul. “A imagem virtual: mental e instrumental”. In: PARENTE, André (org). *Imagem máquina. A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34/Nova Fronteira, 1996.
- WOOLEY, B. *Mundos Virtuais: uma viagem na hipo e hiper-realidade*. Lisboa, Editorial Caminho, 1992 [original inglês. 1992].

A “CEGUEIRA BRANCA” PODE SER A ÚLTIMA OLHARES SOBRE UM MUNDO MAIS QUE EM CRISE

Jorge Nóvoa e Soleni Biscouto Fressato

Universidade Federal da Bahia

*Para Psique e Orfeu, nossos “cães das lágrimas”,
mas sobretudo, dos sorrisos.*

O não ver, o ver diferente, o ver em outras cores já foi tema de muitos artistas. A literatura também procura ver. Os filósofos escreveram tratados desde a antiguidade. Mas o tema da cegueira, da invisibilidade, melhor dito, da impossibilidade de ver, é muito mais impactante. Os pintores modernos viram. Somente Pablo Picasso pintou *O desjejum do velho* (1903), *O velho guitarrista* (1903) e *Celestina* (1904). Entretanto, talvez a tela mais emblemática sobre o tema seja *A parábola dos cegos* (1568) de Pieter Bruegel. Ela foi pintada como visão do final da idade média e o início da modernidade. Nela, vemos uma fila de cegos, que para não se perderem uns dos outros, seguram um bastão. Como o guia também é cego, leva todos involuntariamente para a queda num buraco. O acidente e, talvez, a morte são inevitáveis. É o buraco do mundo! É quase impossível não associarmos essa imagem, àquela de *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008), filme inspirado no livro homônimo de José Saramago (1995). Neste a “mulher do médico” (nenhum personagem tem nome, nem no filme, nem no livro) também conduz uma fila de cegos, numa cidade inabitável, já que a cegueira generalizada tornou-a insuportavelmente suja e fétida, sem água, sem alimento, sem lares, sem proteção. A diferença é que, a mulher é capaz de ver, e os orienta para a salvação, para a vida e não para morte e o desespero, como na tela de Bruegel.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, um motorista preso à um infernal engarrafamento é tomado por uma inexplicável cegueira branca (a cegueira “normal” é escura). Paulatinamente, todas as pessoas que tiveram contato com ele tam-

bém ficarão cegas e assim sucessivamente até todos estarem cegos, com exceção apenas da mulher do médico, que segue incólume, sem ser afetada, mesmo convivendo com todos eles. Se “em terra de cego quem tem um olho é rei”, nesse caso, a mulher do médico não se torna rainha. A única coisa que deseja é um dia abrir os olhos e ver tudo branco, tamanho seu desespero em ser a única a poder ver a degradação humana.

Não podemos dizer que Meirelles conseguiu ser fiel à excelente obra de Saramago. Nenhum filme consegue essa proeza. Por mais que sejam expressões artísticas, tanto o livro, como o filme, é muito difícil a um filme reproduzir exatamente uma obra literária, mesmo porque são gêneros diferentes. Porém, apesar de algumas diferenças, Meirelles conseguiu captar o espírito do livro de Saramago, conseguiu captar o sentido da cegueira. Mas, afinal, qual é o significado dessa cegueira? Por que as pessoas estão ficando cegas? Por que apenas a mulher do médico é poupada? Após consultar o primeiro cego, o médico resolve fazer uma busca em seus livros para tentar entender a cegueira branca. Durante o jantar, ele explica à mulher, que aventou a hipótese de ser um tipo de agnosia, a cegueira psíquica. Mas, esse não é o caso, pois a agnosia é a incapacidade de reconhecer o que se vê e não uma cegueira total, como no caso do paciente. A palavra agnosia, permite à mulher uma reflexão por associação de palavras. Ela associa agnosia a palavra agnóstico (doutrina que reputa inacessível ou incognoscível ao entendimento humano a compreensão dos problemas propostos pela metafísica ou religião, aquele que não tem certeza da existência de Deus e que acha inútil discuti-la na medida em que não permite demonstração empírica). No desenrolar do filme, percebemos que não se trata do problema da existência ou não de Deus, mas da perda de esperança na humanidade.

O mundo decadente e inabitável dos cegos é, na verdade, o nosso mundo. O mundo do oportunismo, do individualismo e do salve-se quem puder. Na pseudo-clínica, improvisada para recebê-los, numa espécie de quarentena, não existe convivência, não existe solidariedade. Um grupo, no auge do individualismo, resolve tomar o poder, e pela força das armas, administra a distribuição da comida, que a partir de então deverá ser trocada, primeiramente por objetos valiosos, depois por mulheres.

No caos, cansada de pagar por comida, de ser violentada, de ver suas companheiras de infortúnio serem violadas, a mulher do médico mata um dos líderes do grupo que está no poder e em seguida, outra coloca fogo na clínica. De volta à rua, a realidade é ainda mais cruel e mais caótica. As pesso-

as morrem e não há ninguém para enterrá-las. Brigam e disputam migalhas de alimento, gotas de água e pequenos espaços para dormirem e se abrigarem. O homem retornou à barbárie! Nesse caos, algumas pessoas encontram no apoio mútuo a única forma de subsistência. Pequenos grupos se formam e se dissolvem ao longo do dia. A mulher do médico une um pequeno grupo em torno de si (o marido, o primeiro cego e sua esposa, a “rapariga” de óculos, o homem da venda no olho e um menino), que, a partir de então, é a sua família. Para eles ela consegue alimento, água e abrigo. Por eles ela enfrenta o perigo e disputa comida. A vida deles vale mais que a sua.

Tudo isso podemos ver nas telas porque o cinema tem sido um termômetro extraordinário para a compreensão do século XX e XXI. Consideramos que o século XX começou antes do término do século XIX e diferentemente do que sustenta Hobsbawm, é, de fato, o longuíssimo século da modernidade que se definiu como a idade do capitalismo. Ele já ultrapassou quase uma década do segundo milênio fazendo crescer a lista de filmes que pode nos servir de laboratório para apreendê-lo. O arsenal de sua representação filmográfica é enorme e extraordinariamente interessante para se discutir questões como a crise da “civilização ocidental”, o declínio da modernidade e/ou o aparecimento de uma pós-modernidade. O próprio cinema está na substância desse processo de “enceramento”, ou transição que pode não alcançar historicamente a outra margem desse oceano caudaloso que se interpõe entre a modernidade capitalista e outra modernidade pós-capitalista ou mesmo uma pós-modernidade *tout court*. Suas películas alimentam o imaginário dominante de nossas formações sociais de verdades e mentiras sobre nosso tempo e espaço. Mas existem também safras inteiras de filmes que veiculam olhares bem conservadores sobre o status quo do mundo ocidental e não necessariamente possuem baixa qualidade estética. Sim: existem também películas mais que conservadoras e não são poucas. À dificuldade ou mesmo à impossibilidade de designá-las todas por um pertencimento a uma escola – pela simples razão de que não existem mais escolas como antigamente (NÓVOA, 2008) – exige o gesto simplificador da categorização por “etiquetas” que classificariam mais uma obra política. Aqui consideraremos mais os filmes cujo discurso representa mais ou menos, os dilemas de setores da classe média americana.

Nesse processo, somos obrigados a colocar em causa, aqui e de imediato – embora sob a forma esquemática de simples hipótese, noções como “sociedade” e “civilização ocidental”, de *per si* e em oposição àquelas referen-

tes às formações sociais orientais. Mas a globalização não açambarcou as sociedades orientais no sistema capitalista de produção de mercadorias? Mesmo a sociedade chinesa que passou pelo processo de abolição do feudalismo através de uma revolução socialista, desembocou na “antiga sociedade” piramidal, de Estado burocratizado e organizador de uma espécie de capitalismo escravista de Estado. Seus trabalhadores têm juridicamente o estatuto de livres e o direito a um salário mínimo dos mais baixos do mundo e foram assim integrados no sistema mundial do circuito neoliberal de produção de mercadorias. Com a superprodução desenfreada de mercadorias, destroem sistematicamente vidas humanas e a natureza tendo a indústria chinesa se tornado a mais poluidora do mundo.

É preciso assim problematizar todas as noções como modernidade, pós-modernidade, globalização e decadência, a partir de conceitos mais sólidos como os de modo capitalista de produção de mercadorias ou formação social capitalista mundializada, por exemplo. No quadro da contemporaneidade neoliberal que dois marcos têm sido avaliados como indicativos de um processo de aceleração da história: a queda do Muro de Berlim e o ataque às Torres Gêmeas nos EUA. Muito se tem dito também sobre a natureza curta do século XX (HOBSBAWM, 1995) ou sobre o que ficou conhecido como o “fim da história” (ANDERSON, 1992), graças à contribuição do Secretário de Estado dos Estados Unidos, Francis Fukuyama (1992). Outros tantos têm insistido sobre a entrada no que ficou conhecido como a Pós-modernidade.¹ Todavia no último ano de 2008 o fenômeno avassalador da crise jogando abaixo toda a ideologia do neoliberalismo (que governou o mundo desde os anos 1970) e colocando em xeque todo o sistema produtivo e financeiro internacional, produziu uma aceleração sem precedentes na história através da crise mundial do capitalismo.

Aqui só poderemos pressupor esses fenômenos. Ao enunciar a hipótese de que o século XX começou antes de findar o século XIX, entendemos que empiricamente ele começou com a verdadeira Primeira Guerra Mundial que foi a Guerra franco-prussiana (1870/71), não somente pelo número de nacionalidades envolvidas, como também pela sua própria natureza e essência imperialista com o objetivo de arrancar o espaço vital para o capital alemão. Mas os problemas da sobrevivência capitalista não acabaram com o século

¹ Ver sobre tais questões, dentre outros autores: FOUGEYROLLAS (1985 e 1987), EAGLETON (1998), ANDERSON (1999) e LEFORT (1992).

passado. As questões do imperialismo, do capital financeiro especulativo, só fizeram se aprofundar. Se o século XX é assim, um século longuíssimo, como poderíamos estar numa outra idade, numa pós-modernidade como alguns querem? Mais fácil não seria admitir tratar-se de uma fase transitória, ainda dominada pelos valores culturais e pela estruturas materiais do mundo moderno, capitalista, com seu cortejo de valores individualistas, consumistas e fetichistas? Por que insistir então na idéia de uma pós-modernidade ou de um pós-modernismo? Seguro é que se vive uma contradição entre a base nacional dos Estados e um sistema econômico mundializado. As multinacionais são de uma só vez, a expressão do engendramento internacionalizante das forças produtivas e aquela da concentração/centralização de suas acumulações e, ainda, da concorrência exacerbada inerente às suas existências. Àquilo que consideramos crise, declínio, decadência, podem os números da economia, ilustrar, assim como os impasses contraditórios dos seus elementos estruturais e constitutivos. Mas no plano superestrutural, mental e subjetivo, todas as instituições e valores também se expressam nessa crise e declínios totalizantes. A família, a justiça, a educação, a saúde, enquanto expressas nos valores e nas instituições que lhes suportam, dão mostras, como vemos de forma ímpar nas representações cinematográficas, do quão combalidas se encontram. Talvez esses aspectos sejam até mais tratados na cinematografia mundial e de Hollywood que propriamente os aspectos econômicos e sociais.

Se uma parte das ciências sociais é capaz de enxergar os limites do sistema capitalista mundial, a literatura científica bem intencionada evidencia que o bio-sistema planetário está bem próximo do seu limite. A vertiginosa mudança do clima verificada no último século não permite dúvidas. As riquezas naturais e o equilíbrio ecológico do planeta estão muito seriamente ameaçados. Apesar de tudo muitos duvidam de que a contagem regressiva possa ser efetivada em décadas. Além disso, nosso mundo tem um dos seus pilares fundado na indústria e na economia de armamentos. Seria possível a humanidade sobreviver a um hecatombe termonuclear? Ou a mais que visível destruição progressiva do meio ambiente? Durante quanto tempo? Um século? Parece cada vez mais difícil de se querer enxergar!

Todavia, a leitura que extraímos inclusive de uma gama considerável de filmes produzidos pela indústria cinematográfica americana, parece corroborar a idéia de que aquilo que se denomina de “civilização ocidental” está em pleno declínio. O cinema mundial tem sido ao mesmo tempo, um lugar de memória e de exibição desse processo, mas também um extraordinário labo-

rat6rio de capta73o e de reflex3o dos fen6menos que demonstram as contradi73es da decad6ncia da modernidade capitalista. Se n3o 6 grande a parcela da produ73o cinematogr3fica mundial que consegue refletir de modo cr6tico e conseq7ente sobre esse processo, mesmo aqueles que aparentemente ratificam os valores e a ordem do mundo do capital, apesar de suas inten73es primordiais de lucro, conseguem revelar suas antinomias, mesmo se suas imagens aparecem contorcidas pela necessidade de fazer rir e chorar, antes que compreender. Eisenstein foi o primeiro grande cineasta da revolu73o e Chaplin o mais popular dos humanistas que pretenderam usar o cinema para divertir, mas tamb6m para fazer pensar.

Ao falarem em transi73o de 6poca, os int6rpretes mais intuitivos desse mundo prop6em uma ponte entre o mundo de hoje e outro de amanh3. Por6m, as sociedades podem permanecer por um longo per6odo num processo de decad6ncia sem conseguirem afirmar alternativas gerais. E assim a transi73o n3o se realizaria, de fato, podendo a depress3o levar 3 decad6ncia, ao retorno 3 barb3rie (como no *Ensaio sobre a cegueira*) ou ainda 3 morte da “civiliza73o”. Todas estas quest6es podem ser observadas atrav6s das representa73es cinematogr3ficas. Elas t6m se mostrado, muitas vezes submersas a dimens3o est6tica, que s3o tamb6m um discurso sobre a hist3ria, um excelente meio de revela73o das contradi73es do mundo contempor3neo. Da mesma forma que a literatura e a poesia revelaram e revelam as caracter6sticas de todas as 6pocas, o cinema (que, como todas as outras formas de manifesta73es discursivas j3 inventadas at6 agora e enquanto durar a humanidade, n3o ir3 desaparecer) tamb6m, tem a mesma capacidade. Na verdade o cinema construiu uma capacidade ampliada de representar o real. Nenhuma outra forma est6tica conseguiu alcan7ar a capacidade de se apropriar do real como o cinema. Em certos aspectos, como forma de express3o, art6stica ou documental, ele 6 insuper3vel. Cem anos de cinema capturou, e vem capturando, a vida nas suas mais variadas facetas objetivas e subjetivas nos dando, atrav6s de seus discursos e representa73es, a ilus3o de vivermos o real concreto, hist3rico. Al6m desse aspecto, em termos quantitativos, o s6culo XX produziu um volume extraordin3rio de filmes que, simplesmente, encerra um verdadeiro e enorme arquivo de pesquisa sobre a subjetividade do mundo contempor3neo. A3 as quest6es culturais, 6ticas, psicol6gicas, sociais, hist3ricas se apresentam das mais variadas formas. Al6m das quest6es objetivas que o cinema vive e revive, 6 preciso que nos interessemos pelas quest6es subjetivas dessa “sobreviv6ncia” e que ilustrem o que chamamos de crise da “civiliza73o

ocidental”. A ilusão do progresso esconde o retrocesso em muitos campos. Não é possível não se questionar a noção de “civilização”. Talvez, não seja por acaso que uma extraordinária safra de filmes tenha sido produzida nos últimos anos buscando mais ou menos conscientemente dar conta desse processo. Entretanto, mesmo os setores mais conscientes da humanidade parece não conseguir lutar contra a economia-política da pulsão de morte. A reflexão que produzem ajuda, mas não poderia (nem é essa a sua função precípua do olhar cinematográfico) definir os graus de profundidade do fenômeno, suas causas e soluções possíveis. O obrigar-nos a refletir parece ser já, uma contribuição enorme que se contrapõe a qualquer auto-suficiência acadêmica. E aí é preciso enfatizar um dos aspectos tomados pelo cinema: seus autores são pensadores que precisam ser venerados tanto quanto veneramos um Platão, um Santo Agostinho, ou um Kant.

E, portanto, o povo dá mostras, muitas vezes, de que não tem memória. Ao longo da história da humanidade, as camadas dirigentes sempre criaram ou dispuseram de mecanismos para guardar e ampliar a sua “memória coletiva” e repassá-la a seus descendentes. Já as camadas da população, que ao longo dos milênios do processo “civilizatório” se acharam subordinadas, tenderam, na maioria dos casos, a reproduzir as visões e, por conseguinte, a “memória coletiva” dos seus governantes. Esta pode parecer uma assertiva elementar, mas tem a vantagem de tornar relativa aquela referente ao embrutecimento dos povos, classes e minorias dominadas. Se a memória do povo é fruto da repetição da memória “dominante”, esse resultado se reproduz também através de um mecanismo psicológico que é verdadeiro tanto para os casos individuais como para os coletivos: para tentar sobreviver ao sofrimento, às vezes, o único remédio é esquecer! E esquecer quer dizer, muitas vezes, não querer ver! Nesse vazio de um esquecimento mais ou menos voluntário, de uma cegueira mais ou menos voluntária, as conseqüências se asseveram mais ou menos inconscientes. Em certos casos uma verdadeira indústria cultural da memória se constitui como, por exemplo, em relação ao holocausto, (*A lista de Schindler*, *The Schindler's list*, 1993, de Steven Spielberg pode ser um exemplo), mas sem que o fenômeno do cinema crítico-revelador deixe de existir, muito embora apenas como expressão minoritária, como no caso de *Amém* (*Amen*, 2001) de Costa Gavras.

Os exemplos de filmes emblemáticos sobre a crise e o declínio da sociedade ocidental são muitos e nem sempre a intenção de seus autores foi a de frisar esse traço geral da decadência. Às vezes o que se quer é chamar atenção

para um aspecto e até mesmo propor uma alternativa pontual de reforma. Para os EUA, entretanto, é curioso se constatar que a maior fábrica de ilusões do ocidente de parte do século XX, também produziu argumento e reflexões sobre os aspectos contraditórios desse mundo para o qual *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) é provavelmente o mais célebre dos exemplos. Outro filme menos conhecido e que exemplifica bem o gênero documentário - ficção é, *Boa noite e boa sorte* (*Good night and good luck*, 2005) e cujo diretor, George Clooney, vai buscar no período do macarthismo o tema da corrupção, e, sobretudo, da manipulação massificadora promovida pela imprensa e pelos jornais de televisão, acentuado um exemplo de canal e de equipe de jornalista que foge à regra da covardia e da submissão colaboracionista. Toda podridão já estava lá. Mais empírico e fiel aos acontecimentos reais, tanto quanto *Cidadão Kane*, ele desnuda a sociedade americana, o mundo das mercadorias e da coisificação capitalista que é também um mundo de representações no seu próprio cotidiano. A linhagem não é pequena, mas quem não viu um clássico do suspense moderno que se banha na subjetividade patológica da decadência onde tudo é colocado em questão. A família, o trabalho, o coleguismo, o amor, a sexualidade, o espetáculo da riqueza material e da pobreza espiritual sem nenhuma ou quase nenhuma esperança brota com muita força em *Instinto selvagem* (*Basic instinct*, Paul Verhoeven, 1992), mas também em outro extraordinário “polar” da cinematografia contemporânea chamado *Los Angeles cidade proibida* (*L.A. Confidential*, Curtis Hanson, 1997) ambientado nos anos 1950. Aparentemente é o suspense de capa preta que nos embala. Mas tal pretexto nos obriga a pensar, tanto quanto com o mais doce e esperançoso Robin Wood moderno denominado *Vida bandida* (*Bandits*, Barry Levinson, 2001) que contrasta com os nada esperançosos – mas não menos belos – *Assassinos por natureza* (*Natural born killers*, Oliver Stone, 1994) e do francês *Subway* (1985) de Luc Besson que nos brindou com outro filme sobre a marginalidade e seus submundos na França, chamado *Angel - A*, (2005).

São também filmes críticos à modernidade capitalista os de Denys Arcand, diretor franco-canadense para quem a noção de regressão aparece constantemente, inclusive nos títulos de suas obras. Como ele diz, “ou somos americanos ou bárbaros”. Historiador de formação e também documentarista (tanto quanto Michael Moore de *Fahrenheit 11/9*), para Arcand em o *Declínio do império americano* (*Le déclin de l’empire américain*, Canadá, 1986), e no *As invasões bárbaras* (*Les invasions barbares*, Canadá, 2003), o problema da decadência das sociedades capitalistas avançadas se associa a idéia de que temos hoje

apenas uma fronteira: a do império americano. Ele poderia acrescentar que nisso reside ao mesmo tempo a força e a fraqueza dos EUA. Não existe, segundo seus próprios propósitos “personalidades da estatura de um Hemingway ou de um Faulkner”.² Denys Arcand, já começa de uma maneira incomum, com um dos personagens afirmando numa entrevista à televisão que os dias de dominação política e ideológica dos EUA estariam contados. Explica que se a idéia de que a felicidade pessoal é mais importante do que a coletiva entre os cidadãos de uma sociedade, o declínio da mesma se acha assim decretado.

Os anos 1940 representam o apogeu da nação estadunidense e sua hegemonia. No entanto, já será no pós-II Guerra que se iniciará sua decadência vez que a sociedade dos EUA nos anos 1950 se acha completamente rompida. A família, mesma aquela que se criou no seio de uma mãe afetuosa, permissiva e compreensiva e de um pai professor de história com idéias marxistas, se fragmenta. Nesse sentido poder-se-ia falar de uma família americana que é estadunidense e canadense, para não dizer mundial. Para Arcand, se os laços afetivos ampliam o volume das neuroses, reside neles a única esperança. A humanidade provém da afetividade e do prazer entre os seres. Uma das observações de Rémy em relação ao seu próprio filho Sébastien de *As invasões bárbaras* é a seguinte: “Tenho um filho capitalista, ambicioso e puritano, eu que em toda minha vida fui socialista voluptuoso.” O filho novo-rico dos anos 1980 do apogeu neoliberal que olhava o pai como um mulherengo fracassado e alivia o sofrimento de seu genitor, não apenas porque ele não pode abolir sua condição de filho que deve o nome ao pai, nem às demandas de sua mãe. O filho novo-rico tem métodos e atitudes yuppies, pragmáticos, amorais e visam a eficiência dos resultados em todos os domínios da vida. Para ele, tempo também é dinheiro. É acionista das bolsas de valores do mundo e em seu computador suas pesquisas são para saber se lucrou. É contrário às drogas duras, mas um fanático absoluto do dinheiro-capital que é sua verdadeira droga. Tudo ia às mil maravilhas mesmo se não se entendia com o pai até que este se torna canceroso. O filho-rico sabia que a única droga que foi assumidamente a de seu pai-pobre, o Professor Universitário adepto de 1968, foi amar todas as mulheres. Não hesitará, portanto em usar de todas as que dispõe para poupar a dor física insuportável de seu pai. Este conta para tal, com a coragem do próprio filho, além da cumplicidade de médicos, enfer-

² Entrevista ao jornal francês *L'Express* de 18/09/2003.

meiras, amigos e daquela de uma filha drogada de uma amiga e ex-amante. No final do filme o jovem-rico se apaixonará pela jovem drogada que se apaixonou também.

O mundo desaba para Arcand por abundância de riqueza concentrada e por falta de amor recíproco. O processo de cura da moça se inicia quando se impressiona com o professor moribundo. Ele diz a ela que “a vida só tem valor por aqueles a quem amamos e pelo prazer que possa nos proporcionar.” A jovem fica ainda mais impressionada quando ele revela para ela mais um elemento central de suas reflexões: “a maioria dos jovens deseja ser mártir por puro narcisismo.” No mundo “pós-moderno” e sem causa, a revolta pode bem ser a autoflagelação ou o suicídio. Morrer das drogas ou da violência banal hoje se tornou um modelo, como antigamente os poetas deviam morrer de tuberculose! As depressões, a melancolia, as drogas e o capital que não traz felicidade impõem aos olhares críticos a se perguntar do porquê de tanta cegueira.

Um dos fenômenos importantes e reveladores dessa da crise e declínio do mundo moderno é a corrupção. Grande parcela das pessoas não consegue enxergar que a corrupção é um sinal dos tempos. Ela se constitui como emblemática pelo grau e pela universalidade que alcançou em todas as latitudes e longitudes e tem sido uma tremenda alavanca para franco-atiradores ingressarem nos clubes restritos do capital. Se na história da humanidade “nunca existiu governo sem corrupção”, hoje se pode afirmar que ela se constitui num elemento fundamental do processo da dominação de classes e da acumulação de capital. Os novos/velhos tempos assinalam uma mudança importante de grau e até mesmo de qualidade: a corrupção se entranhou na sociedade neoliberal, vindo a tornar-se um componente estrutural. A banalização, por longas décadas, pela mídia, das diversas formas sociais que assumem a corrupção, a violência, a criminalidade e a impunidade, a transforma num valor “positivo” e universal. A partir de certo momento não ser corrupto é sinônimo de anti-valor. Vencer a qualquer custo exige disposição para a corrupção e para a violência e a compreensão que os circuitos da acumulação de valores estão bem fechados. Pelas vias normais é possível sair, mais entrar está quase impossível. As ironias da história mostram que a reprodução ampliada da corrupção a uma escala planetária torna os olhares da população conscientes e que tem poucos poderes, de curiosos à céticos e indiferentes. Sem dúvida outra parcela encontra aí tantos estímulos e espelhos indicativos do que poderíamos denominar uma ascensão transgressiva.

Isto é ainda mais grave quando se aplica a uma parte da juventude destituída de perspectivas que adota a ética niilista do salve-se quem puder.

O olhar aterrador que produz o filme que o cineasta mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu lançou em 2000, intitulado *Amores brutos* (*Amores perros*) começa com a espetacular batida envolvendo personagens de diversos estratos sociais e termina se tornando o ponto de retorno e o nó estruturador de uma narrativa. É a encruzilhada de tempos sociais diversos e da superposição de todas as múltiplas histórias paralelas que narra histórias aparentemente sem nenhuma ligação. O filme produz certo estranhamento que não se consegue dizer ser ficcional. É um filme real e surreal ou hiper-real e ao mesmo tempo ilustra com profundidade o que dissemos acima. A família é a mesma, não importa se na cidade do México, ou em outra megalópole, como Tóquio ou São Paulo. Não importa se está nas camadas altas ou nos estratos de um proletariado ou mesmo de um lupen de uma periferia urbana. A família da crise dos tempos de hoje não consegue reencontrar seu modelo judaico-cristão forjado nos séculos de formação da “civilização ocidental”. Não consegue encontrar seu sentido original. Em todos os estratos sociais ela desabou, afundou num mar de contradições sem sentido, produzindo o reverso daquilo que se propõe. A linguagem não linear e a superposição dos tempos na narrativa de Iñárritu aprofundam ainda mais o sentimento de coisificação e de sem sentido das relações sociais e afetivas. Mesmo o guerrilheiro que deveria ter um ideal ético não escapa das contradições do seu mundo. Corrompe-se. Não tem mais porque lutar. Qual seria o sentido do seu mundo e de todos os outros? Não valeria sequer à pena buscar entender, como não vale à pena reencontrar a filha que o entrevê muitas vezes! Amoral como seu cão negro, no entanto, também não é feliz e não encontra sentido na corrupção. Prefere a marginalidade e uma vida errante. E segue sem rumo com seu cão negro, bárbaro, em busca de um sentido, num deserto desolador e flamejante, semelhante àquele que vemos em *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).

Qual será então a ciência dos olhares que na atual conjuntura nada mais enxergam do que medidas coercitivas e reformadoras? As possíveis reformas conseguiriam reverter um quadro em que a acumulação de capital - estruturalmente e conjunturalmente, indica que a própria lucratividade dos capitais se apresenta decrescente na maioria dos setores produtivos e mesmo nos setores financeiros? As reformas e as mudanças de governos não conseguem trazer de volta a “inocência perdida”, porque no envelope das relações sociais estabelecidas pelo capitalismo globalitário parece não poder mais existir as-

cens3o social sem a corrup33o, sem viol6ncia, tendo a concorr6ncia exacerbada penetrado no recinto sagrado da fam6lia. Em *Amores brutos*, o desamor 6 o verdadeiro valor. Os executivos aparecem com a sua verdadeira face. Na sociedade da crise, corrompida pela viol6ncia, pelo consumismo, pelo lucro, as qualidades destrutivas e violentas - que em algum momento da pr6-hist6ria tiveram fun33o na sobreviv6ncia do bando errante e que foram transmitidas de gera33o a gera33o atrav6s de uma esp6cie de inconsciente biol6gico humano recalcado, hoje s3o re-impulsionadas ao extremo e explodem na brutalidade do real. A concorr6ncia e o individualismo s3o exacerbados e o grito de alarme do “salve-se quem puder” 6 disparado 3 todo momento. Nesse extremismo, que 6 um fim em si mesmo, ao promover a morte a cada momento, n3o consegue realizar nenhuma individualidade. J3 vimos isso em *Invas3es b3rbaras* e agora tamb6m em *Amores perros*. O t6tulo em espanhol parece traduzir melhor a inten33o do autor.

Co-produ33o dos pa6ses Dinamarca, Noruega, Su6cia, Fil3ndia, Pa6ses Baixos, Reino Unido, Fran3a e Alemanha, *Dogville*, filme lan3ado em 2003 e que teve como diretor Lars Von Trier, trata de uma pequena aldeia, aparentemente bondosa, esperando o nada, perdida no sono de sua anti-hist6ria, muito embora tudo se passe tendo como pano de fundo os terr6veis anos 1930 da recess3o e crise iniciada em 1929. *Dogville* parece n3o ter dominadores, mas sua falta de mem6ria 6 um elemento de uma auto-domina33o castradora que ela inteira se imp6e. Por isso *Dogville* e seu cortejo de mis6rias humanas que v3o aparecendo pouco 3 pouco (inveja, mesquinhez, avareza, vilania, hipocrisia, cinismo, etc.). Sob um manto de bondade aparente ao receber uma jovem e bela mo3a que fugia de gangsteres, a gente da cidade-c3o esconde o quanto vive sob uma engrenagem perversa. Na pobreza extrema e no isolamento cultivado como uma virtude, um valor, talvez o maior dos “valores”, como que para n3o se contaminar pela podrid3o dos valores dominantes l3 fora, *Dogville* e sua gente achava-se marcada pelo pecado original. S3o puritanos e vivem sob um ritual imut3vel. Mas parecem ter tudo de que necessitam para uma vida “normal”. Ao pedido de ajuda da forasteira que parece fugir da “civiliza33o”, fazem crer que o seu socorro 6 uma d3diva. Ela n3o sabe que vai viver uma vida de c3o. Existe um cultivo do medo permanente de infringir a lei. O medo 3 liberdade 6 uma esp6cie de instrumento culpabilizante e de domina33o constante. Mudar esse ritual 6 crime. Uma mulher toca simbolicamente o sino sempre que necess3rio comunicar uma decis3o, e um 6rg3o, sem que se possa ouvir o som para n3o gastar os foles. Uma negra humilde

descendente de escravos e se torna “escravista”. Ela controla tudo. Um velho bondoso lidera a resistência à mudança e à exposição da verdade. O estupro da forasteira é legitimado. Um idiota serve à sociedade para impedi-la de fugir. Os personagens reagem com frieza e depois com compaixão, à compaixão dela. Mas logo resolvem usá-la para seus desejos. Mais que pessimista, porque sem saída, a forasteira que fugiu da “civilização” - não por ter cometido um crime, mas para não cometer muitos, termina chegando à conclusão de que **não existe saída**. Pede socorro ao seu pai que liderava os gangsteres que a deixaram em *Dogville* no início do filme. Gangster, mas pai protetor, ele a havia avisado do que a esperava. A filha convencida ajuda-o a explodir a aldeia, matando inclusive as suas crianças já pervertidas. Curiosamente o único poupado é o cão, primeiro ser que a viu chegar na aldeia e único que não a maltratou. A metáfora quer ser o mundo e sua constatação de que o lema **não existe saída** se acha assim, em todos os quadrantes, se impõe como uma espécie de julgamento final: a humanidade não tem salvação. Ela se acha marcada por uma espécie de pecado original!

Beleza americana (*American beauty*, Sam Mendes, EUA, 1999) – eis aí um exemplo de filme mais que interessante que brota de Hollywood, ganhador do Oscar de 2000. É um belo filme e diz coisas que o americano médio seguramente não gosta de ouvir sobre a sua sociedade livre e democrática que não funciona, mas que domina. Por exemplo, que ela usou a bomba atômica sobre uma população civil e totalmente inocente, que fez a guerra do Vietnã, Afeganistão, Iraque, etc. Mas conta com a cumplicidade de seu povo, melhor dito, de sua classe média formadora de opinião. Foi provavelmente por isso que o filme foi esquecido, ou melhor, rejeitado pelo público americano. Como diria o poeta, narciso só acha bonito a si mesmo! Em *Beleza americana* o diretor Sam Mendes não é menos cáustico. A filha odeia o pai e quer assassiná-lo, comungando com sua mãe o mesmo desejo secreto e pretende que o namorado execute o crime, que por sua vez se dispõe, sem muito constrangimento. O pai é marido fracassado, incompetente e perverso aos olhos dos seus, dos vizinhos, do patrão e de todos. A filha não queria que o pai ficasse excitado quando ela levava uma colega para casa. O pai admite que na vida que estava levando sua masturbação matinal era o melhor momento do dia. Ver a própria esposa o entediava. Nem com a filha adolescente, nem com a esposa, que o viam como um perdedor, conseguia algum diálogo. Seu trabalho não era nada entusiasmante. E a mulher que posava de corretora bem sucedida, tentava iludir permanentemente, mas sem sucesso, os seus clientes, como milhares e

milhões foram de fato iludidos e pagam hoje o preço da ilusão da casa própria na terra do Tio Sam. O desempregado Lester Burnham (vivido por Kevin Spacey) vai ter o tempo necessário para que pense no que deveria fazer para reconquistar a felicidade e o prazer da vida estilhaçada na alienação e na coisificação quotidiana? E assim ele retorna a uma espécie de adolescência não vivida! Quem o poderia impedir? Eu reencontrava a felicidade! Não se adaptar a uma sociedade inadaptável à sua humanidade era uma manifestação de saúde. Como fazê-lo numa sociedade sem sentido onde impera a hipocrisia, a futilidade e a corrupção em todos os poros? O inadaptado será morto, excluído. Teria outra saída? Seu vizinho recém chegado, militar de alta patente reformado e simpatizante do nazismo, será seu executor. O oficial do Exército estadunidense pensa que seu filho é homossexual. Mas é ele que não admite ao mesmo tempo seu próprio homossexualismo, nem ser “rejeitado” pelo vizinho “sadio” quando tenta investir numa tentativa sofrida de assunção do seu “pecado”! Quanto “olhar” reprimido!

Gladiator (*Gladiator*, 2000) filme de Ridley Scott trata também da corrupção. O filme é filho de sua época e como o fenômeno se tornou um dos mais importantes da virada do milênio e de sua ligação com os processos de decomposição “civilizatória”, seu diretor captura a problemática ambientando sua narrativa na Roma antiga. No entanto seu alvo é a sociedade americana de hoje! Foi possivelmente o produtor quem propôs o tema ao Ridley Scott. Este foi diretor de *Alien*, o 8º passageiro (*Alien*, 1979), *Blade Runner*, o caçador de andróides (*Blade Runner*, 1982), e *Thelma & Louise* (1991), mais que bons filmes, portanto. Está na lógica da social da academia o poder buscar cimentar as rachaduras das estruturas de seu mundo. Scott, que não apenas ganhou muito dinheiro com *Gladiator*, tratou da questão da coragem como valor contra a corrupção e do sentimento de vingança como móvel da história. *Gladiator* é um épico de extraordinários efeitos técnicos, enquadramentos, utilização de homens, fotografia, trilha sonora, etc. Rouba nossa atenção desde a primeira cena e nos leva até o fim quase sem deixar os espectadores respirarem. Não é profundo na sua visão e análise da corrupção como o foi *Cidadão Kane*. Mas é muito melhor que *O resgate do soldado Ryan* (*Saving private Ryan*), filme americano de 1998 dirigido por Spielberg que não conseguiu produzir nada de original, nem de profundo. Como acreditar na veracidade dramática que este último tenta produzir ao elaborar um argumento piegas em defesa dos valores morais da pátria americana contra aqueles do soldado que não era necessariamente nazista convicto? Scott, ao deslocar o tema da

corrupção ligada ao Estado e aos homens públicos – inclusive aos Chefes de Estado americanos de hoje, para Roma da época das invasões bárbaras, inocula no grande público não letrado, a discussão da questão da corrupção e de sua associação com a decadência da civilização. Seu filme trata muito menos do Império Romano. É verdade também, que de modo contraditório, a corrupção como fenômeno corroe o próprio sistema mundial sem oferecer alternativa ao capitalismo que afunda numa barbárie sem invasões. Scott não tem a pretensão de Oliver Stone em *JFK, a pergunta que não quer calar* (JFK, 1991). Faz a exaltação de uma virtude: a capacidade de dizer não e a coragem de se colocar contra a corrupção e de lutar pelos ideais de justiça e de honra anti-corruptora, ainda que os deslocasse para o processo de decadência do Império Romano. Na leitura de Scott, depois da vitória contra os bárbaros, Maximus se lixou da sorte do Império e no fundo a luta que travou contra a corrupção de Commodus moveu-se pelo desejo muito pessoal de vingança de seus entes queridos. Ele encarna assim, a salvação dos valores da pátria, do Império, e, sobretudo, da família. O filme trata, pois, ao mesmo tempo, de uma corrupção atual e passada, exercendo um apelo àqueles que pensam que os homens, são ou serão corruptos. Mesmo quando pronunciado ou exibido por um liberal, esse argumento tem um peso muito grande e torna-se dotado, portanto, de uma função “saneadora” nos tempos atuais. Difícil que Scott além de querer ganhar dinheiro não quisesse pregar a idéia de que, na América, existem homens capazes de salvar o maior de todos os impérios de todos os tempos, sem a necessidade, nem da guerra, nem da corrupção. Sua estética é a clássica hollywoodiana impondo um começo, um meio e um fim dentro de uma visão maniqueísta do bem e do mal. Mas seu objetivo maior não é estético: é o entretenimento e a pregação moral. Seu espetáculo acredita que o povo precisa de pão e circo. Dando a César o que é de César, ele age sobre o seu mundo e sobre o seu tempo. Entretanto, é capturado por aquilo que poderíamos denominar de representação dominante alternativa e liberal-cristã dos nossos tempos.

A primeira década do século XXI viu uma gigantesca acumulação de miséria e de capital fictício, materializada por séculos de exploração do trabalho social pelo capital privado. (NÓVOA, 1993) O fetichismo penetrou nos “ossos” da modernidade. O planeta inteiro é vitimado e o feiticeiro virou sua própria vítima. O círculo dos proprietários privados se reduz e os integrantes das “classes médias” ingressam nos estratos mais baixos das sociedades. Ocorre uma redução dos contingentes do trabalho diretamente produtivo (NÓVOA,

1997) e a “sociedade” vira um verdadeiro paradoxo anti-social. A barbárie crescente é imposta pela mundialização do capital (CHESNAIS, 1996) A massa de excluídos ultrapassa em larga medida o “exército industrial de reserva” conceituado por Marx (1977) no século XIX. O homem moderno se acha, portanto, diante de um paradoxo: o capital fictício se “independentiza” da mercadoria, para se tornar dominado pelo *fetichismo do fetichismo*. Guy Debord diria:

A vitória da economia autônoma deve ser ao mesmo tempo o seu fracasso. Quando ela a substitui pela necessidade do desenvolvimento econômico infinito, só pode estar substituindo a satisfação das primeiras necessidades humanas, sumariamente reconhecidas, por uma fabricação ininterrupta de pseudo-necessidades que se resumem à única pseudo-necessidade de manutenção de seu reino . (DEBORD, 1997, p. 16)

As conseqüências desse fenômeno podem se achar na origem real de patologias psicossomáticas e psicológicas do mundo moderno. Quanto mais se contempla o mundo de inversões e perversões, quanto mais se aceita a pseudo-verdade das imagens e representações dominantes, menos se consegue compreender a própria existência humana e os profundos e reais desejos do homem. A vida é cada vez mais desprovida de substância e excitação natural. O tédio, a melancolia, a depressão, o stress, a bulimia, a anorexia e o desespero são cada vez mais dominantes! A desertotização, tanto quanto uma hiper-erotização, são a norma. O princípio de realidade alienado é substituído por um princípio de prazer também alienado e não apenas fútil. Num mundo em que a relação entre forma e conteúdo se acha invertida, a verdade termina sendo um momento do que é falso. O desfile das imagens e sons massificantes na época de sua reprodutibilidade técnica (rádio, fotografia, cinema, vídeo, CD-ROM, a mídia, etc.) produz uma verdadeira autonomia da representação imaginária que, dotada de potências extraordinárias, transforma o homem objeto-mercadoria em um fantasma do mundo material não - vivo, servindo-o, ao invés de ser por ele servido. A alienação fruto da contradição inerente à mercadoria adquire assim, um totalitarismo jamais visto, onde o processo do “empobrecimento” do homem individual e social faz com que, na sua percepção iludida e fragmentada, o virtual, para além de dominar o real, se transforme na verdadeira realidade concreta e essencial. A perversão desse processo é de tal monta que a massa do planeta vive a expe-

riência de uma submissão suplementar à alienação: a subsunção às imagens e sons, às representações massivas do capital fictício. O tempo livre do lazer – e da reposição das forças de trabalho, se torna um tempo escravizado e o desejo do que resta do sujeito individual e social transforma-o num objeto dragado que está pelo fetichismo dos shoppings centers. O homem da época da crise fica ainda mais dominado pela busca dilacerante e angustiada, mais que desesperada, obsessiva, de um consumo do absurdo e do nada.

O cinema tem sido ao mesmo tempo, vítima e cúmplice desse processo. Mais cúmplice se considerarmos que seus pensadores críticos são minoritários. O cinema tem, portanto, participado mais do tempo roubado ao trabalho, criando-lhe mais ilusões, mais alienação, mais massificação. Todavia Hollywood é capaz de produzir filmes como *Beleza americana* e um *JFK* e ao mesmo tempo de vender a imagem romântica de John Reed atrás da Revolução Russa, em *Reds* de Warren Beatty em 1981, mesmo admitindo que o objetivo principal de seus produtores tenha sido multiplicar seus capitais iniciais. Mas os diretores puderam, em alguma medida, realizar escolhas, muitas vezes boas. Existe, por conseguinte saída alternativa à indústria da alienação. Haverá saída para essa sociedade do consumismo e do fetichismo? No mundo de *Ensaio sobre a cegueira* há. Apesar do individualismo e da disputa, frente ao choro desesperado da mulher do médico, um cachorro, o Cão das Lágrimas, tem uma atitude humana: a consola, “enxuga” suas lágrimas e sabe que apenas aqueles olhos, como os dele, são capazes de ver. Esse pequeno grupo, agora também será a sua família. Ele os acompanha, por eles deixou a matilha e a vida nas ruas. Essa solidariedade entre o cão e a mulher, entre a mulher e os integrantes desse pequeno grupo, que se solidarizam frente às dificuldades e formam uma família, serve como metáfora de esperança na humanidade, mesmo em meio a uma crise de recessão depressiva das mais violentas e perturbadoras que no filme alcança a barbárie.

Nós, nesse mundo que não é de representação, teremos tal sensibilidade? Seremos capazes de reinventar outros valores humanos que não o individualismo, a concorrência, o “salve-se quem puder”? Romperemos o muro do narcisismo, para percebermos que há vida fora de nós? Ou nos afogaremos todos cegos? Diz o ditado que “o pior cego é aquele que não quer ver”. Felizmente o cinema nos tem dito também que se escolhermos a corrente da cegueira branca provavelmente ela será a última de nossas escolhas!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. *O fim da história. De Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1992.
- _____. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1999.
- CHESNAIS, François. *A mundialização do capital*. São Paulo, Xamã, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998.
- FOUGEYROLLAS, Pierre. *Les metamorphoses de la crise. Racismes et révolutions au XXe siècle*. Paris, 1985.
- _____. *La Nation. Essor et déclin des sociétés modernes*. Paris, Fayard, 1987.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- LEFORT, Bernard. *De la fin de l'histoire*. Paris, Félin, 1992.
- MARX, Karl. *Le Capital*. Paris, Ed. Sociales, 1977.
- NÓVOA, Jorge. “Metamorfoses do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética?” In: NÓVOA, Jorge e BARROS, José D’ Assunção. *Cinema-história: teorias e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.
- _____. “O Canto do Cisne. Modernidade e barbárie”. In: NÓVOA (org.) *A história à deriva: um balanço de fim de século*. Salvador, Edufba, 1993, p. 38 a 61.
- _____. “A orfandade dos trabalhadores.” In: *O Olho da história*, Salvador, v.1, n.4, 1997, p. 45 a 57.

RETRATO DE MARC FERRO

Isabelle Veyrat-Masson

Diretora de pesquisa do Centre Nationale de Recherches Sociales (CNRS)

Diretora do Laboratório de Comunicação e Política

Há trinta anos que eu adoro Marc Ferro. Mesmo não tendo sido uma de suas alunas nem mesmo uma de suas discípulas, já que faço parte do que se costuma chamar de “família das ciências políticas” como indica meu liame profissional com o CNRS, para mim era unimaginável que Marc Ferro não fizesse parte da minha banca de doutorado! A data ou o lugar onde nos conhecemos, não me lembro mais, porém quando se trabalha sobre a história da imagem, nossos caminhos iriam, fatalmente, se cruzar.

Provavelmente, esse retrato de Marc Ferro para o jornal *Libé des historiens*, não poderia ser proposto a mim. Para bem exercer esse tipo de tarefa, acredita-se ser necessário a adoção de uma postura crítica severa, um toque de ironia, certo distanciamento, esses são os “ingredientes” recomendados para se chegar a um retrato bem sucedido. Tudo que Marc detesta e tudo que ele não merece. Surpreendeu-me o fato que Marc tenha proposto meu nome para traçar o seu perfil. Mas, ele estava certo, tantas coisas sobre ele me eram desconhecidas! A começar por seu apartamento, por seu escritório. Nada ali me surpreendeu: lugar caloroso, repleto de livros do assoalho ao teto, onde se recebe uma acolhida ao mesmo tempo austera e inquieta da senhora Ferro. Fotos se misturam a livros; oportunidade para ele me falar das pessoas que ama, dessa família unida (dois filhos e netos) e das necessidades desse trabalhador incansável, desse viajante insaciável que doravante se vê obrigado a permanecer entre as paredes de Saint Germain en Laye - sua saúde é precária neste momento. Travei conhecimento com Vonnice, sua esposa, há 60 anos, durante um seminário. Eu me decepcionaria se ele amasse uma mulher BC-

BG,¹ banal. Ela não é nem uma coisa nem outra ... Ele gosta de se ver cercado de mulheres bonitas; sabe admirá-las e não sonega essa admiração. Marc nutre essa admiração pela mulher com quem se casou, essa literata greco-romana que não se contenta em ensinar matérias difíceis, mas que buscou transmitir a cultura e o prazer da língua através do teatro.

Marc Ferro adora falar. Sua voz tem um timbre um pouco nasalado, que lhe é bem peculiar. Acima de tudo, ele é alegre, divertido, embora o início de sua vida tenha sido dramático: órfão de pai, filho de mãe judia, aos onze anos de idade ele vê Hitler subir ao poder. Criado na atmosfera do mundo da moda parisiense, onde sua mãe trabalha como primeira assistente do costureiro Worth, Marc Ferro se vê então obrigado a partir para a zona livre. Em 1944 sua mãe não aparece ao encontro marcado no hotel Lutétia. A ação é provavelmente o que irá salvar Marc Ferro. Hoje, é difícil imaginar esse professor de estatura pequena, roliça, que usa óculos com grossas lentes de grau, como um jovem resistente integrante da luta clandestina contra os nazistas ou, na Argélia, como um animador do movimento liberal Fraternidade Argelina, ou ainda, como um carregador de bagagem da Frente de Libertação Nacional (FLN). Quando eu lhe pergunto sobre os seus cintilantes carros Jaguar – já que não eram numerosos os professores da EHES, que ousavam tamanha audácia, uma verdadeira aberração do ponto de vista da distinção acadêmica conforme vista por Bourdieu – ele responde que um desses seus carros foi bem utilizado durante 1968 para levar mensagens e informações à Flins sem ser barrado pelos policiais CRS... O pensamento de Marc Ferro é também um pensamento em ação, que avança com os acontecimentos. Foi o acaso que determinou o seu tipo de pensamento e de desenvolvimento intelectual, quando ele foi nomeado professor em Oran (Argélia), em 1946. Este encontro com a colonização iria determinar o seu olhar de historiador, ao lhe propor interpretações múltiplas. Quando retorna à França, mais de dez anos depois, ele é um “intelectual mendigo”, “três vezes perdedor”: ele perde o exame de Agregação, os liberais da Argélia são rejeitados, e suas crônicas para Jean Daniel não lhe permitem integrar o *L'Express*; nessa ocasião, diante de uma importante comissão de especialistas, ele compara a situação dos Tártaros da URSS à situação dos argelinos, dando início assim a sua trajetória de pesquisador.

Tradução de Edyala Iglesias e revisão de Sheila Schvarzman.

¹ Linha de roupas femininas criada por Max Azria, que literalmente significa “bom estilo, boa classe”. (N. do Org.)

Ser capaz de brincar com as idéias, de efetuar aproximações, de permanecer próximo das coisas e das pessoas e acima de tudo, se manter livre em relação às ideologias numa época em que elas reinavam soberanas e tirânicas, se apoiando numa vasta cultura histórica, são características marcantes de Marc Ferro. Fiel a esses princípios, sua vida intelectual apresenta uma grande coerência. Mas, os descompassos da sua vida profissional são notáveis: ele é mestre e falta-lhe, contudo alguns emblemas: sem a *Normale Supérieure* e nem a agregação... Ele começa sua carreira com Pierre Renouvin, historiador pertencente à velha escola factual, mas também é escolhido por Fernand Braudel, papa da longa duração, para ser secretário de redação dos *Annales* e com sua tese, ele se torna um respeitado *expert* sobre a União Soviética. Entretanto, em 1973, com a publicação de um artigo (nos *Annales*), sua carreira de pesquisador vai tomar uma direção inteiramente diferente, dando origem a corrente de pesquisa Cinema e história. Em 1964, ele inicia uma longa colaboração com a pequena tela (*Trente ans d'histoire à Histoire parallèle*), porém só ensina e escreve sobre cinema. A influência da colonização sobre o seu olhar é imensa, mas ele só vai revelá-la tardiamente com a publicação de *O livro negro do colonialismo* (Ediouro, 2004) (*Le livre noir du colonialisme*, Robert Laffont, 2003).

Cada vez mais, um novo círculo de estudantes, de discípulos, de amigos, tanto na França como no exterior, cercam Marc Ferro. Ternamente, modestamente, ele vai acolhê-los, reconhecê-los, escutá-los, lê-los. Ele os ajuda. Marc Semo, jornalista do *Libération*, assíduo nos seminários sobre Cinema e história realizados nas manhãs de sábado, lembra-se do trabalho que Marc Ferro arranhou para que ele pudesse pagar seus estudos. Jean-Pierre Bertin-Maghit evoca a “pretensa” cólera de Ferro diante das referências semiológicas feitas no seu trabalho sobre o cinema durante a Ocupação. Após a manifestação de sua “fúria”, mais de 30 anos de cumplicidade resultaram em inúmeras publicações.

Em que domínio, esse historiador foi mais influente? No estudo sobre a opinião pública da Rússia? Mostrando o papel da burocracia para o sucesso do totalitarismo soviético? Revelando uma posição contrária a dos antigos comunistas, cegos pela raiva do arrependimento, que as condições para a queda do regime comunista estavam presentes no interior do próprio sistema? Ou tirando o cinema do seu lugar de “divertimento de iletrados”, considerando os filmes como agentes e fontes históricas? Dessa forma, Marc Ferro irá provar que o cinema é um objeto cultural particularmente rico. Sua atitude

de abriu caminho para o surgimento de muitos trabalhos sobre a imagem cinematográfica e televisiva. Foi assim que nossos caminhos se cruzaram. Desse respeito pelo filme iriam nascer numerosas pesquisas históricas, cujo objetivo não era a história do cinema, mas mostrar como o filme (documentário ou ficção) pode participar de maneira original do conhecimento sobre o passado, como um testemunho particularmente revelador das sociedades registradas cinematograficamente. O cinema pode ser analisado como um lugar de memória e de escrita da história. A edição da Revista *Hermès* que nós dirigimos este ano, com Pascal Blanchard, Kristian Feigelson, um aluno de Ferro, revela a dimensão das mudanças ocorridas na sociedade e que são mostradas pelo cinema russo. Como cada país vai falar de seu passado? Como vai ser ensinada a história às crianças e quais são as consequências dessa socialização sobre as guerras de memória que são travadas hoje? Quais são os tabus da história? Eis aí novos campos de pesquisa também iniciados por Marc Ferro.

Autor de mais de 30 livros, traduzidos em todo o mundo, diretor de estudos da EHESS (*École des hautes études en sciences sociales*), diretor do Instituto do Mundo Soviético e da Europa Central, doutor *Honoris Causa* de inúmeras universidades inclusive da universidade de Moscou (1999), Marc Ferro, é também o único historiador cujo rosto é conhecido do grande público. Hoje, ele adoraria uma vez mais abrir um novo território de conhecimento com o estudo do “ressentimento” dentro da história. Abordando com esse tema o papel histórico da psicologia, terá sido uma decisão de Ferro como o bom historiador de que fala Marc Bloch, tornar-se o “gigante da lenda” que “sente o odor de carne humana”?

Ou talvez tenha sido que, ao longo do seu percurso de homem e de pesquisador, esse “gigante”, possuidor da humanidade de Shrek, tenha querido nos deixar as pedrinhas do Pequeno Polegar...

COLOFÃO

Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Lapidary333 BT
Papel	papel Polen 80 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 250 g/m ² (capa)
Impressão	
Capa e Acabamento	
Tiragem	2000 exemplares