

MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE IMAGENS CINEMATOGRAFICAS

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua trajetória, o cinema reúne teóricos que refletem sobre a especificidade da linguagem cinematográfica, a natureza das imagens e a relação que o filme mantém com as circunstâncias históricas, o que conduz a pensá-lo como inscrito em determinadas correntes ou tendências estéticas, muito embora tais tendências não apresentem uma linearidade, ocorrendo, antes, uma alternância entre elas.

Assim, no início do cinema, nas primeiras décadas do século XX, a abordagem realista, adotada primordialmente pelo cinema americano, pensa as imagens cinematográficas como cópia do real. Posteriormente, a estética neo-realista – perspectiva adotada por cineastas italianos e que repercutiu sobre o cinema nacional – também compreendeu essas imagens como “revelação”, embora existam diferenças no que concerne à concepção de “realidade”. Já nos anos 1960, aparecem movimentos no campo da arte, defendendo a idéia, segundo a qual, as imagens cinematográficas não podem ser interpretadas como reflexo do “real”; deve ser mantida, sim, uma diferença entre filme e objeto empírico. Também se faz presente uma tendência de trabalhar com narrativas que não seguem uma linearidade; além disso, tal tendência opta por não apresentar soluções, com finais “abertos”. Esta é a perspectiva dos filmes do *Cinema Novo*, movimento cultural que caracterizou a filmografia desse período,

ÂNGELA JULITA LEITÃO DE CARVALHO*

RESUMO

Este trabalho analisa diferentes posições teóricas relativas à compreensão das imagens cinematográficas. Enquanto para algumas escolas estéticas as imagens são cópias fiéis do objeto apreendido, para outras abordagens, devem ser consideradas como um processo de construção no qual estão presentes a subjetividade e os valores do artista. O estudo examina, também, a maneira através da qual o *Cinema Novo*, nos anos 1960, incorpora em sua estética traços do cinema moderno e crítico que se desenvolve à época, passando a entender a construção das imagens cinematográficas como simulação e engano, e não como representação fiel do “real”.

ABSTRACT

This paper analyzes different theoretical positions regarding the comprehension of cinematographic images. While to some aesthetic schools the images are faithful copies of the perceived object, in other approaches they should be regarded as a construction process of which the artist's subjectivity and values are a part. The study also examines the manner in which the *Cinema Novo*, in the 1960's, adds to its aesthetic traces features of the modern and critical cinema which developed at that time, perceiving the construction of cinematographic images as a simulation and a trick, and not as a faithful representation of what is “real”.

* Doutora em Sociologia, professora da Universidade de Fortaleza (UNIFOR).

no Brasil, e que incorporou os traços de estilo inaugurados pelo “cinema moderno”.

O CINEMA CLÁSSICO E A LEITURA DAS IMAGENS

Dentre as inúmeras invenções tecnológicas do final do século XIX, o cinema ocupa um lugar de destaque e nasce com o objetivo de entreter e divertir o público. Enquanto as primeiras filmagens limitavam-se a fazer breves registros de viagens, acontecimentos históricos e de fatos do dia-a-dia, por volta da primeira década do século XX, o cinema passa por um processo de mudança que estabelece o princípio do cinema narrativo. Este se baseia no processo de edição, que consiste em arranjar a seqüência de imagens na tela, transformando-se, assim, em um contador de histórias.

Assumindo tais características, o cinema não tardou a despertar o interesse de estudiosos e, a partir daí, surge uma série de trabalhos¹, tratando da relação das imagens cinematográficas com

a “realidade”, indagando até que ponto o filme pode ser pensado como uma representação fiel dos acontecimentos vivenciados pelos homens, em seu cotidiano.² Observe-se que tais inquietações e abordagens refletem um tipo de concepção do fenômeno cinema e, também, uma determinada noção do que seria “a realidade”. Claramente, há aí uma separação, por exemplo, entre o “mundo simbólico” e o “mundo real”.

A introdução do som, no cinema, se traduz como uma variável bastante significativa, na medida em que implica uma ampliação das suas formas de linguagem, contribuindo, por exemplo, para uma construção mais rica e detalhada dos diálogos. E essas alterações repercutiram diretamente em tais estudos, dentre outros aspectos, fazendo crescer, entre eles, a intenção de captar a realidade de forma “mais autêntica” e com “maior perfeição”. Associando-se isso, ainda, ao uso da cor e de outras novas técnicas, ganha força o desenvolvimento de uma tendência, empregada principalmente nos Estados Unidos, de fazer filmes “capazes de retratar, com fidelidade, o real”.

A abordagem realista encontrou resistência por parte dos grupos de vanguarda – impressionismo, expressionismo, surrealismo³ – que se expandiram nos anos 1920, interessados numa arte não-representacional, caracterizada pela abstração e fragmentação. Eles se opunham à idéia da arte como “imitação”, interessando-se em provocar espanto e rejeição e consideravam a atividade artística

(...) como criação de um objeto (entre outros) autônomo e dotado de leis próprias de organização. (...) Uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos, desencoraja o leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra (XAVIER, 2005, p. 98).

É também essa a perspectiva do cinema russo dos anos 1920, cujo maior representante é Eisenstein, que se posiciona contra o cinema de Hollywood, no que diz respeito à ênfase no *star system*, e à maneira de transformar o filme em um espetáculo, tendo como objetivo o interesse comercial. Com a finalidade de se afastar desse modelo, Eisenstein emprega metáforas, interrompe o fluxo contínuo das imagens, utiliza elementos que não pertencem à dinâmica do filme; preocupa-se, assim, em fazer filmes que mantenham “diferenças com a realidade”, na medida em que o

potencial criativo do cinema, para ele, residiria na sua incapacidade em “reproduzir a realidade de forma realista”. A arte deveria se afastar da “percepção costumeira e rotinizada” (STAM, 2003, p. 65).

Mas o cinema dominante é herdeiro das aspirações miméticas que foram descartadas pelo impressionismo na pintura, pelo simbolismo no teatro e também no romance (Ibidem, p. 30).

Assim, para os “realistas” a especificidade do cinema residia em oferecer representações confiáveis da vida cotidiana. Essa preocupação em fazer do filme uma imitação da realidade tanto pode remontar aos gregos (conforme Aristóteles, a arte deve ser uma imitação = mimese da realidade), quanto pode ter sido originada no Renascimento, ou influenciada pelo teatro moderno⁴; mas é, sobretudo, devido a uma determinada compreensão da relação “imagem e realidade” que se pensa o filme como um “reflexo do real”.

É comum dizer-se que a imagem fotográfica representa com fidedignidade ou com semelhança o objeto que ela capta, como se essa imagem mantivesse uma relação direta com o referente. O fato de a imagem fotográfica apreender traços ou propriedades do objeto conduz à afirmação segundo a qual essa imagem seria o próprio objeto. A noção de semelhança ganha mais aceitação, ainda, devido a imagem apresentar traços comuns com a coisa denotada, sendo entendida, aí, como imitação. Diferente, porém, é a idéia que se tem, por exemplo, de uma pintura, principalmente da pintura abstrata, na qual o artista pode acrescentar, ou melhor, pode se fazer presente, através de sua criatividade e imaginação, ou seja, traços ou elementos de sua subjetividade se fazem presentes na obra. O resultado de seu trabalho será entendido como fruto de um processo criativo, e não de representação direta do que ele observa e transpõe para a tela. Não é esse o caso da imagem fotográfica definida como “um processo pelo qual um objeto cria sua imagem pela ação da luz sobre o material sensível” (XAVIER, 2003, p. 17).

No caso da fotografia definida como “cópia do real”, e em razão de conter traços que se encontram

presentes no objeto, há quem chegue a certas conclusões limitadas ou “ingênuas”, segundo as quais, “as coisas (são) as mesmas que se apresentam à nossa percepção” (*Ibidem*, p. 18). Essa compreensão conduz à aceitação do “realismo” da imagem fotográfica e que, em relação ao cinema torna-se mais evidente, na medida em que as imagens cinematográficas incorporam mais uma “propriedade do mundo visível”: o movimento. A associação entre imagem e movimento propiciou um maior convencimento de que se tratava, de fato, da transposição do empírico para a tela, contribuindo para o estabelecimento de uma “confusão entre imagem do acontecimento e realidade do acontecimento visto na tela” (*Ibidem*, p. 18).

Dessa forma, sempre visando uma maior semelhança entre “mundo visível” e imagens cinematográficas, o cinema clássico passa a empregar um conjunto de procedimentos, a fim de que “fragmentos” de imagens fotográficas que, inicialmente, não apresentam nenhuma unidade entre si, adquiram uma coerência lógica e uma coesão. Essa unidade foi alcançada mediante o emprego de duas operações básicas: a filmagem e a montagem. A filmagem envolve a escolha dos registros (ou daquilo que se quer fotografar) e a montagem concerne à escolha da combinação das imagens.

O processo de filmagem pode abranger as imagens que estão “dentro da tela” como também, diz respeito ao que não é filmado, mas está pressuposto, ou seja, imagens “fora da tela”, e que se constituem, assim mesmo, em elementos importantes para a compreensão da narrativa. As imagens escolhidas pela câmera deixam de lado alguns elementos integrantes de outras apreendidas, como por exemplo, no Cinema Novo, em *Os Cafajestes* (1962): a imagem da protagonista (Leda), na praia – que se encontra “dentro da tela” – pressupõe outros elementos que se estendem para “fora da tela” (no caso, a imagem dos dois homens no carro que a estão fotografando), e são necessários para a composição do todo, embora esse todo esteja

apenas implícito, sendo, assim, complementado pelo esforço do espectador.

A decisão acerca de o que colocar “dentro” ou “fora” da tela está relacionada ao movimento de câmera; movimento esse ligado à expressividade da câmera que subentende a presença de uma intenção do autor, possibilitando “transformar o espaço ‘fora da tela’ em espaço diretamente visado pelo olhar do cineasta. A relação movimento / expressividade de câmera compreende não apenas o deslocamento desta, mas, principalmente, a possibilidade de uma “multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que é justamente permitido pela montagem” (*Ibidem*, p. 23).

O processo de montagem é a segunda operação básica utilizada para dotar um filme não só de uma clara compreensão, como também de uma maior “semelhança” entre o que se passa na tela e o mundo visível. O corte de uma imagem e sua substituição por outra é encoberto pelo processo da montagem, possibilitando que eventuais discontinuidades não sejam percebidas. Na primeira década do século XX, prevalecia ainda o “teatro filmado”. Ou seja, os filmes obedeciam à encenação teatral, e, assim sendo, o espectador obtinha um único ponto de vista frontal da cena cinematográfica. Mas, o cinema se liberta da

*(...) encenação teatral ao adotar a utilização do corte no interior de uma cena; a mudança do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o mesmo fato que, supostamente, não sofreu solução de continuidade, nem se deslocou para outro espaço (*Ibidem*, p. 29).*

O desenvolvimento tecnológico ofereceu condições de se obter mais “naturalidade” no processo de “realização” dos filmes. O aperfeiçoamento da lente da câmera possibilitou o uso da “profundidade de campo”, um ganho obtido pela fotografia (e utilizado pelo cinema), na maneira de retratar um objeto: além do enquadramento (apontar a câmera numa certa direção – o que fornece um determinado campo de visão), o fotógrafo regula a máquina de modo a obter uma imagem nítida. Isto corresponde à focalização,

ou colocação do objeto em foco. Os demais objetos que aparecem sem contornos definidos na fotografia se encontram “fora de foco”. Pode-se dizer que a profundidade de campo é nula quando os outros objetos que compõem a cena não aparecem nítidos, ou estão “fora de foco”. Em outro caso, quando não apenas aquele objeto tomado como principal pelo fotógrafo, mas todos os objetos, mesmo que distantes, apresentem nitidez, diz-se que a profundidade de campo é máxima. Nas palavras de Xavier,

(...) O uso dessa técnica tem a sua importância dramática e será responsável por determinados efeitos. Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é funcional: seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço (XAVIER, 2005, p. 80).

Assim, se a associação dessa técnica com o processo da montagem, que liga duas ações desenvolvidas em espaços diferentes, e o corte no interior de uma cena forem efetuados mediante a obediência a determinadas regras, então as imagens descontínuas passarão a se revestir de uma fluência que impedirá identificar a descontinuidade elementar que é própria do processo de filmagem.

As regras de continuidade têm como função estabelecer uma combinação de planos de tal modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa continuidade espaço-temporal reconstruída. O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado (...) de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (Ibidem, p. 32).

Aqui, apresentam-se duas possibilidades ou alternativas: o cineasta pode optar pela neutralização da descontinuidade, assim como pode ostentar

a descontinuidade elementar. Nos primeiros 50 anos do século XX, reinou quase que de forma absoluta a primeira alternativa, capitaneada pelo cinema norte-americano. Este buscou reforçar a neutralização da descontinuidade, usando para isso, o método da decupagem clássica que possibilita tornar invisível o processo de filmagem; processo este que é, por definição, o lugar do descontínuo, da interrupção, da desordem, da indeterminação. Dessa forma, diz-se que as imagens que desfilam diante dos olhos do espectador apresentam um grau de fidedignidade semelhante ao mundo visível.

A preocupação da abordagem realista consiste em manter uma narrativa linear e contínua, a fim de que o filme dê a impressão de que se trata do mundo empírico transposto para a tela. O método da decupagem clássica vai eliminando, da representação filmica, vestígios que, supostamente, assemelhem o filme a algo artificial. Seguindo-se tal método, é possível dizer que o que se passa na tela adquire um tom de naturalidade, e o desfile de imagens e as histórias ganham vida própria. Prevalece o critério de continuidade, equilíbrio de composição e sucessão lógica. A preocupação em atribuir aos filmes “um peso de realidade” leva cineastas, principalmente de Hollywood, a trabalharem dentro do esquema que privilegia a precisão, o controle, a montagem invisível e a representação natural dos fatos. Conforme Stam, “Os cineastas da ‘realidade’ utilizaram a duração do plano-seqüência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade” (STAM, 2003, p. 94). Com o advento do filme sonoro, aumentou a “impressão de realidade”, dado que a introdução do som acoplado à imagem contribuiu para tornar mais convincente o que é visualizado pelo espectador. Some-se a todo esse esquema a preocupação com a interpretação dos atores de modo a que esta pareça natural, e, também, a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos de fácil compreensão.

A estética realista é uma forma de entender o mundo empírico como dotado de uma organização que não admite contradições. Dessa forma, o melodrama torna-se o gênero mais adequado à concepção realista, também por representar o mundo como espaço onde não há lugar para contradições ou tensões,

inserindo-se dentro de um esquema maniqueísta, no qual os conflitos são resolvidos sem as nuances entre o bem e o mal. Assim, o melodrama parte do pressuposto segundo o qual o mundo situa-se entre dois pólos, mutuamente opostos – o bem e o mal, o forte e o fraco. Aqui, o herói e a heroína são constituídos como personagens que não apresentam ambigüidades: somente possuem traços de personalidade que o engrandecem. Já a personagem do vilão é construída com propriedades que o denigrem. A adoção de tais atitudes não encontra lugar para variedades. A despeito da estrutura maniqueísta, o melodrama tornou-se, como diz Xavier, “a modalidade mais popular na ficção moderna (...) e a combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia” (XAVIER, 2003, p. 85).⁵

Os princípios da estética realista – compreensão da imagem como cópia fiel da realidade, neutralização da continuidade, dentre outros – presentes na abordagem se expressam no cinema brasileiro, principalmente nos filmes realizados pelos estúdios *Cinédia*, *Atlântida* e *Vera Cruz*. Aqui, de fato, observa-se uma verdadeira obediência à estética adotada por Hollywood.⁶ A partir de 1930, o cinema brasileiro, norteador pelo projeto de uma burguesia industrial que assume o poder, ganha um novo estímulo e alguns grupos tentam impulsionar a atividade cinematográfica, sem, no entanto, se desvencilhar dos princípios que regiam o cinema norte-americano. Foi o caso de Adhemar Gonzaga e Mário Behring, fundadores do *Estúdio Cinédia* (1930), que passaram a defender um “cinema de continuidade, de fluência e clareza narrativa” (MOURA, 1987, p. 132). Na condição de editores da revista *Cinearte*, usavam esse veículo como meio de divulgar suas idéias, no sentido de fazer um cinema que se enquadrasse nos padrões de uma indústria de entretenimento.

A importância da *Cinearte* e de outras revistas, como *Selecta*, *Para Todos* e *Cena Muda* é significativa no que se refere à divulgação do nome de estrelas, na medida em que, em muitos casos, os filmes não eram exibidos, dadas as dificuldades enfrentadas no processo de produção e distribuição das fitas; mas, mesmo assim, as atrizes brasileiras alcançavam grande popularidade, passando a ser idolatradas, com a contribuição significativa da veiculação de suas fotos.

Um dos traços característicos do *Estúdio Cinédia*, durante toda a década de 1930, foi a adoção do filme musical, este já consagrado em Hollywood. A primeira iniciativa partiu, ironicamente, do empresário e técnico norte-americano Wallace Downey, filmando *Coisas Nossas* (1931). Na esteira desse sucesso, inicia-se a fase dos musicais que apresentam como principais traços: lançar filmes no período que antecedia as festas carnavalescas e juninas para, dessa forma, estimular as vendas de discos com marchinhas específicas; utilizar, predominantemente ou de forma marcante cantores e cantoras que já faziam sucesso no rádio e eram conhecidos do público, o que, por sua vez, possibilitava o aumento da audiência dos programas radiofônicos; a história ficava em plano secundário, enquanto os números musicais ganhavam centralidade nos filmes.

O *Estúdio Atlântida*, mesmo adotando o gênero da comédia musical, apresenta pequenas diferenças, se comparado ao cinema norte-americano. O diretor José Carlos Burle, em *Carnaval Atlântida* (1952), assume a impossibilidade de, no Brasil, se fazer filmes nos moldes do cinema de Hollywood, com cenários luxuosos e muitos extras. Carlos Manga em *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), faz uma paródia da superprodução norte-americana (*Sansão e Dalila*) e, para além do cômico, aponta, de forma irônica, problemas da situação política do país. Em outros filmes, porém, esse diretor adota uma postura que expressa “muito mais uma adesão e fascínio do que propriamente uma recusa (ao padrão norte-americano). Com exceção do cômico, sobram tipos nacionais importados do cinema norte americano” (VIEIRA, 1987, p. 167). Watson Macedo em *Carnaval no Fogo* (1949) alia o cômico ao gênero policial e ao romance sentimental. Essa estrutura narrativa vem associada ao esquema de uma relação triangular: o herói, a mocinha e o vilão, sendo adotada pelos filmes que se seguem nessa década. De forma alternada, o herói é interpretado ora por Cyll Farney, ora por Anselmo Duarte; a atriz Eliana interpreta a eterna heroína. A presença sempre constante dos cômicos Oscarito e Grande Otelo e o contraponto, o vilão José Lewgoy, redundou em uma grande aceitação popular.

O *Estúdio Vera Cruz* (1949-1954) insere-se na proposta já inaugurada pelos estúdios *Cinédia* e

Atlântida de criar uma indústria cinematográfica no Brasil. Mas, diferentemente das duas últimas, seus “grandiosos” estúdios em São Bernardo do Campo são dirigidos, em grande parte, por europeus. Isto, se de um lado, constituiu fator importante no que diz respeito ao domínio de novas tecnologias, por outro, a obediência à perspectiva de técnicos estrangeiros que não conheciam as peculiaridades do país, impediu que aspectos da cultura e da sociedade brasileiras fossem explorados ou incluídos nas narrativas e encenações. Dessa forma, os estudiosos são severos ao analisarem alguns de seus filmes, apontando traços do cinema norte-americano e ainda indicando roteiros “primários e desajeitados” (PARANAGUÁ, 2000, p. 561).

O primeiro filme do Estúdio Vera Cruz é *Caiçara* (1950), seguido de *Tico-Tico no Fubá* (1951); ambos se constituem em exemplos que obedecem ao gênero melodramático. *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto é ambientado no Nordeste Brasileiro, o que parece haver inspirado, posteriormente, outros cineastas para trabalharem com a temática rural na mesma região. Em que pese o sucesso de público, *O Cangaceiro* recebeu críticas por sua semelhança com o *Western* americano. Outro filme que obteve êxito foi *Sinhá Moça* que, apesar de abordar o processo abolicionista brasileiro, toma como referência um clássico da literatura americana *A Cabana do Pai Tomás*, revelando uma afinidade da Vera Cruz com a filmografia norte-americana.

A subserviência do cinema brasileiro aos cânones hollywoodianos (seja dos filmes da *Atlântida* ou da Vera Cruz) começa a ser questionada por cineastas e intelectuais a partir dos anos 1950, quando se configura, no Brasil, um “novo cinema”⁷ que rompe com a perspectiva adotada pelo cinema americano. Analiso, a seguir, os princípios norteadores das abordagens empregadas no final dos anos 1940 e década de 1950 pelos cinemas italiano e francês, e que exerceram influência sobre diretores e artistas no Brasil, o que possibilitou ao cinema brasileiro vivenciar uma inovadora fase em sua filmografia.

O CINEMA MODERNO E A ESTÉTICA REALISTA

Os teóricos do cinema consideram que nos anos 1950 inaugura-se, principalmente em alguns países

da Europa ocidental, uma nova maneira de fazer cinema, o chamado “cinema moderno”, inserido na contramão do modelo adotado por Hollywood, até então, conforme dito anteriormente, referência para outros centros de produção cinematográfica. Não se pense, entretanto, que existe uma ruptura total e que o cinema como um todo tenha aderido às novas formulações. Não se trata de um movimento linear, dentro do qual se possam demarcar, com precisão, fases de cada uma dessas tendências. Conforme veremos adiante, também não há lugar para se falar de uma espécie de pureza desses filmes, como se cada um pudesse ser enquadrado em tal modelo, ou seja, como se feito exclusivamente dentro dos moldes do realismo clássico, ou adotando apenas princípios do “cinema moderno”⁸. E, mais ainda, o cinema moderno é plural e diversificado.

Uma perspectiva crítica do realismo foi apropriada pelo cinema italiano nos anos 1940, através do movimento neo-realista e, apesar de sua rápida passagem – cinco ou seis anos – influenciou profundamente o cinema de todo o mundo, notadamente o Cinema Novo. Essa abordagem posiciona-se contra o cinema dos grandes estúdios e identifica-se com os espaços abertos, escolhendo as “cenas de rua”, onde reinam a heterogeneidade e o diferente; opta pela representação de pequenos fatos; prefere trabalhar com “pessoas comuns” ou atores não pertencentes ao *star-system*; dirige o olhar para o homem comum no seu cotidiano, cotidiano marcado por dramas sociais ligados à miséria, a um mundo desigual; adota uma iluminação natural; afasta-se de confecções teatralizadas. Pensa a vida cotidiana configurada pelo contingente, e não como espaço ordenado e organizado, no qual prevaleceria uma realidade plena de sentido. Haveria, assim, uma impossibilidade de qualquer representação do mundo como totalidade organizada (XAVIER, 2003). O que importa aos diretores identificados com essa corrente – Zavattini, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Glauber Rocha – “com sua ética da solidariedade (é) captar a duração da dor do homem”, revelando o sofrimento humano (*Ibidem*, p. 72).

Sob essa ótica, a imagem é concebida como se fora uma comprovação do “mundo visível”: o cinema pode apreender a “verdade” presente no “real”. O mundo empírico, entendido como composto por

elementos diversos e complexos, ofereceria, por si só, material rico para a composição de um filme e, sendo assim, qualquer tentativa de lançar mão do “artifício e da fantasia” seria perfeitamente dispensável. Para os neo-realistas, a riqueza da realidade está aí para ser apreendida, não sendo pertinente empregar a imaginação, o que poderia provocar um distanciamento entre filme e “real”. Visando conferir, ainda, maior realismo ao filme, alguns diretores deixavam de concluir seus roteiros, buscando ser fiel a uma característica da realidade: a ambigüidade do real.

O cinema brasileiro identifica-se com a proposta da abordagem neo-realista e o filme que melhor traduz essa perspectiva é *Rio 40 Graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos. O grupo de cineastas que compunha o Cinema Novo também recebe influências do neo-realismo e defende alguns de seus princípios, embora não de forma hegemônica. Por exemplo, não se pode dizer que não existe lugar na filmografia de Glauber Rocha para o artifício e a fantasia. Assim, em uma análise desta natureza, importa identificar a especificidade de cada tendência. O fato de haver uma filiação a determinada abordagem pode mascarar a presença de “diferentes estilos e de diferentes universos ficcionais” (*Ibidem*, p. 78). É comum encontrar um diretor que assume a postura neo-realista, mas, ao introduzir traços que ultrapassam a corrente que abraça, revela um estilo que lhe é próprio. Em *Barra-vento* (1962), Glauber Rocha, por vezes, dá preferência a uma narrativa com interrupções que não apresenta uma linearidade, colocando-se em posição contrária àquela adotada pelo neo-realismo. Em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1962), o diretor introduz aspectos que também o distanciam do neo-realismo. Cito como exemplo, os planos nos quais se insinua um interesse homossexual entre as personagens Rosa e Dadá. Tais imagens encontram-se deslocadas do enredo daquele ambiente, o que impossibilita enquadrar esse filme em um modelo realista.

A crença na transparência da imagem também acompanhou a reflexão de André Bazin, um dos fundadores dos *Cahiers du Cinema*, levando-o a compreender a imagem cinematográfica como reflexo do objeto captado pela câmera, ou seja, como revelação. Em seu estudo “Ontologia da imagem fotográfica” (2005), analisa o ideal perseguido pela pintura mo-

derna, calcado na necessidade de imitar a realidade. Para ele, essa “obsessão” da pintura moderna não foi alcançada, em virtude da presença do pintor, com sua subjetividade, imprimindo traços seus na imagem retratada. Já a fotografia e o cinema teriam libertado a pintura desse apego exagerado a uma idéia descabida. Segundo Bazin, com a fotografia foi possível a obtenção da imagem sem a intervenção do homem. Conforme o seu raciocínio, porém, não resta dúvida que a subjetividade do fotógrafo encontra-se presente na escolha do ângulo, no controle da luminosidade, mas tudo isso não se assemelha ou não se compara à presença do pintor. Dessa forma, Bazin acredita na “impassibilidade” da câmera, capaz de livrar a imagem (fotográfica e cinematográfica) de toda contaminação que possa advir da subjetividade do artista, garantindo, assim, a objetividade da fotografia. Mas, conforme observa Xavier, mesmo reconhecendo a presença da subjetividade do cineasta, Bazin considera que deve prevalecer a idéia de imagem como semelhante ao objeto (XAVIER, 2005, p. 58).

Tal compreensão da imagem como “cópia do real” também é compartilhada pela abordagem neo-realista, o que daria margem a se pensar numa convergência entre esta última e a postura de Bazin. A despeito de alguns pontos em comum, o estudioso francês se distancia da abordagem italiana, ao compreender a imagem cinematográfica como representação e não como revelação ou verdade. Entretanto, a defesa do cinema como representação, entra em choque com a reflexão feita pelo próprio Bazin, na medida em que este acredita na objetividade da imagem fotográfica e cinematográfica. Como conciliar representação com objetividade? A saída está em pensar que a “representação das coisas (artificial, por isso mesmo estética), deve ser feita de forma respeitosa, sem manipulação. Um cinema que só veja o que vem do real” (*Ibidem*, p. 88).

Nesse sentido, Bazin faz uma crítica à montagem, por entender que nesse processo de selecionar e associar imagens ocorre uma interferência direta do sujeito. Visando livrar o filme dessa “contaminação”, aplaude o desenvolvimento da técnica (por exemplo, no que concerne à fabricação de lentes mais leves) que criou condições de se obter uma maior “naturalidade” no processo de “realização” dos filmes. Para ele, a idéia

de conseguir maior “realismo” foi possibilitada, dentre outras técnicas, pela “profundidade de campo”. Entretanto, aqui também, ao contrário de que pretende Bazin, o fotógrafo não consegue evitar a manifestação de uma intenção: o fato de fazer determinado enquadramento, de colocar “dentro do foco” alguns objetos e deixar “fora de foco” outros, deve-se, sem dúvida, a uma intenção do artista, que assume, no filme, uma importância dramática.

A “OBRA ABERTA”

Assim, é possível vislumbrar outra concepção que pensa a imagem cinematográfica não como imitação e revelação, mas como simulação e engano.⁹ Aqui, a imagem não é concebida como “cópia do real”, obtida sem o concurso do sujeito. A compreensão segundo a qual a imagem pode ser vista como simulação advém do reconhecimento de sua artificialidade, fruto não só da interferência do artista, como também das variadas interpretações, ou seja, pelo caráter polissêmico das imagens. Identifica-se, assim, no processo de construção destas últimas de um lado, uma intencionalidade do autor (o que afasta a possibilidade de uma imagem entendida como cópia), e, de outro lado, a presença ativa do receptor, o que contribui para o afloramento de várias interpretações. A interferência do fotógrafo e, portanto, sua intenção, se expressa no processo de captação da imagem, na escolha de um determinado ângulo, na leitura da luminosidade. O filme *Os cafajestes* evoca esse tipo de compreensão da imagem em várias ocasiões: quando um fotógrafo, numa seqüência em que tira retratos de um modelo, observa a luz do sol, e enquadra a figura em determinados ângulos; da mesma forma Vavá, um dos personagens deste filme, regula a máquina fotográfica e observa a luz do sol, através de um pequeno aparelho que mede a luminosidade como a indicar que a tarefa ou a atividade de fotografar é algo construído.

Mas, o sentido de uma imagem emerge, também, de sua relação com o contexto, do “universo do espectador e do tipo de pergunta que ele endereça à imagem” (XAVIER, 2003, p. 33). A rápida sucessão das cenas exige, mais ainda, a participação ativa do espectador, a fim de complementar o sentido que, muitas vezes, não se encontra nas imagens, mas na mente do espectador. “As significações engendram-se

menos por força de isolamentos e mais por força de contextualizações (...). A combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente” (*Ibidem*, p. 33).¹⁰

A perspectiva que trata as imagens como simulação é adotada em *Os Cafajestes*; aqui, elas não são entendidas como mero reflexo da realidade, mas pensadas como construção. De maneira geral, trata-se de uma postura assumida por alguns cineastas dos anos 1960 (embora, como citamos anteriormente, essa concepção se faça presente já nos anos 20, sem conseguir se impor, devido à hegemonia do modelo de Hollywood), e está ancorada na idéia segundo a qual um filme é diferente do real, uma posição que pretende se diferenciar da abordagem realista, na qual o filme pretende ser uma “impressão da realidade”. Aqui, a postura adotada é anunciar que se trata de um filme, de algo construído, de um texto, de um discurso. A decupagem clássica é negada; não se adota uma narrativa linear, mas entrecortada; os cortes entre os planos não estabelecem ligações entre si, o que, se de um lado dificulta a compreensão, de outro suscita questionamentos, dando margem a várias interpretações.

Nesse sentido, é possível conferir a esse filme o caráter de “obra aberta”, tal como pensada por Umberto Eco em seu estudo *Obra Aberta* (2000). Aqui, ele se refere ao processo de construção das imagens, ao analisar a complexidade da formação da obra de arte. O autor identifica como um elemento intrínseco à obra, a ambigüidade, não pelo fato do objeto artístico ser um reflexo de uma “realidade” cujos traços marcantes sejam a contradição, o fortuito e o ocasional. Se assim fosse, estaria mantida a idéia segundo a qual a imagem seria uma cópia do real, perspectiva adotada pelos neo-realistas, como Zavattini e Vitório de Sica. Para estes, a ambigüidade não é um elemento definidor da obra de arte, mas da própria “realidade”. Umberto Eco assume a concepção que entende a ambigüidade como propriedade do objeto artístico, estando presente, aqui, uma crítica à concepção dogmática da estética realista.

Compreender o objeto artístico como “obra aberta” implica entender, não apenas, que no próprio processo de construção da obra, o artista introduz elementos definidos pelo acaso e a ambigüidade,

como também, em razão da leitura da obra ser acompanhada por uma diversidade de interpretações. Eco identifica na estética contemporânea uma clara intenção do artista em não fechar o sentido da obra, atribuindo-lhe traços que remetem ao acaso, à indeterminação e à desordem. A ambigüidade se constitui em um traço inerente à própria obra, na medida em que o artista, não se interessa em fazer uma obra fechada, não concluída: ele mesmo acentua a ambigüidade, deixando a obra com lacunas, para, dessa forma, e em muitos casos, ser complementada pelo observador, de maneira livre e inventiva. “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2000, p. 22). No entanto, tal indeterminação não deve ser confundida com uma ausência de organização, ou, como diz o autor,

(...) como uma desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma ordem tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo... Ora, desde que essa noção se dissolveu (...) na dúvida metódica, na instauração das dialéticas historicistas, nas hipóteses da indeterminação, da probabilidade estatística (...) a arte não tem feito outra coisa senão aceitar essa situação e tentar – como é sua vocação – dar-lhe forma (Ibidem, p. 23).

Assim, nas duas dimensões do objeto artístico – a “forma” e a “abertura” – temos, simultaneamente, as mais diversas e criativas leituras, mas que, nem por isso, impedem que seja mantida a propriedade de obra. Tal propriedade advém da maneira pela qual o artista trabalha a “matéria”, resultando na constituição da forma, entendida como “um todo orgânico que nasce da fusão (...) de idéias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados, e atos de invenção” (Ibidem, p. 28). Poderíamos dizer que a “forma” garan-

te atribuir à obra um caráter mais fechado, de modo a orientar a multiplicidade de interpretações? Eco responderia negativamente a esta pergunta, pois, para ele, é preciso evitar que um sentido único se imponha de um só golpe. Parece haver uma tensão, ou melhor, a tensão entre obra e abertura é resolvida pelo autor em sua explicação segundo a qual a “obra de arte, uma forma acabada e fechada (...), é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (Ibidem, p. 40).

Nesse sentido, posso apontar vários filmes dos anos 1960 que não concluem suas mensagens, deixando o final da história “em aberto”; dentre outros, cito: *Porto das Caixas* (1962), a personagem central, ao final do filme, segue sua caminhada, após ter matado o marido: terá se libertado de uma vida penosa e sofrida? Assim também acontecerá em *O Desafio* (1965), que não apresenta sugestões sobre qual será a decisão a ser tomada por Marcelo e Ada a respeito de seus destinos. *Deus e o Diabo na terra do sol* (1962) encerra com a corrida de Manuel em busca do mar: alcançará seu objetivo? No filme *Os cafajestes* (1962), desconhece-se o rumo que tomará o protagonista, ao abandonar o carro, e sair caminhando pela estrada. Esses, e muitos outros filmes, não apresentam uma mensagem fechada, optando por abrir o sentido, deixando a tarefa conclusiva para o público. Os filmes *Os cafajestes* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* são, talvez, os melhores exemplos dentro da filmografia da época, de obras nas quais os autores escolhem, intencionalmente, dotar ou perpassar seus trabalhos de elementos contraditórios, gerando uma indefinição na comunicação, conduzindo, necessariamente, a uma diversidade de leituras.

Dessa forma, o “fazer artístico” tanto inclui o processo de formação da obra, nos termos indicados anteriormente e definidos por Eco, quanto está voltado para o “ato de consumação” (Ibidem, p. 24). Ou seja, não há uma separação entre o “fazer artístico” e a recepção; não são dois processos separados e sim organicamente relacionados. Adotar esse pressuposto significa aceitar o estreito vínculo entre obra e contexto histórico. A análise dessa relação é realizada pela “história da poética” que investiga o “fazer artístico”, ou seja, o processo de constituição de um objeto com

vistas ao “ato de consumação”, possibilitando, assim, compreender um determinado contexto. “Iluminar os projetos da poética para iluminarmos, através deles, uma fase da história da cultura” (*Ibidem*, p. 25).

Em relação ao cinema, tal idéia é aceita, mas não sem polêmicas. Até os anos 1960, predominava a idéia segundo a qual o texto fílmico tinha um sentido fixo e estável, não sendo possível estabelecer vínculos entre obra e contexto. A partir desse período, a reflexão desenvolvida pelo pós-estruturalismo, influencia, direta ou indiretamente, os diversos campos de saber e os diversos campos artísticos. Assim, conforme observa Stam (2003), apesar da discreta presença do pós-estruturalismo na teoria do cinema, Christian Metz recebe influência da reflexão desenvolvida por Derrida, principal expoente da corrente pós-estruturalista, e passa a reconhecer que o filme pode ser entendido como “texto”, na acepção de ser “tecido” ou construído, significando que o próprio processo de estruturação da obra, de organização de seus elementos, é resultante de escolhas feitas pelo autor, escolhas estas que, muitas vezes, incluem elementos ambíguos e contraditórios.

A ênfase na leitura cética, o pressuposto de que texto algum toma uma posição que ele próprio, a um só tempo, não concorra para sabotar, e a idéia de que todos os textos são contraditórios por definição, desde então permeiam os estudos de cinema (Ibidem, p. 206).

Apesar de Christian Metz (1977) ser receptivo à concepção de Derrida, manifesta-se na sua postura uma visão que oscila entre, de um lado, compreender a obra dotada de um sentido fechado e unívoco e, de outro, um entendimento que atribui ao texto um sentido mais aberto e dinâmico. Dessa postura, resulta o entendimento segundo o qual, ora a análise de uma obra tomará como referência os meios especificamente cinematográficos – compreender o significado através dos códigos do cinema: imagens, diálogos, sons, iluminação –, ora o cinema será examinado como fenômeno cultural, conferindo ênfase, de forma contínua, ao social e ao cinematográfico, ao textual e ao contextual, o que possibilita uma articulação entre “textos, espectadores, instituições e ambiente cultural” (STAM, 2003, p. 250).

Trata-se, assim, da chamada análise contextual cujo percurso de investigação estabelece um vínculo entre filme e contexto cultural. Dessa forma, compreender a produção cultural através da noção de “poética histórica” significa contemplar o “fazer artístico”, tanto no seu processo de formação, quanto no “ato de consumação”. Entendido dessa forma, o texto fílmico não fica isolado nele mesmo.

NOTAS

- 1 Andrew (1989), Xavier (2005), Stam (2003) fazem uma retrospectiva das diversas perspectivas adotadas por estudiosos do cinema que, desde a primeira década do século XX, refletem sobre a relação filme X realidade.
- 2 Conta-se que durante a exibição do filme dos irmãos Lumière – *Um trem chegando à estação* –, que mostra trabalhadores saindo da fábrica no final de um turno, o público ficava assustado com as imagens em movimento, devido, principalmente, à impressão de realidade que aquelas cenas causavam.
- 3 O Impressionismo, movimento francês que nega ao cinema sua função de ser um “contador de histórias”, propõe que ele se constitua em veículo através do qual desfilem imagens. O Expressionismo alemão utiliza formas que não se encontram no espaço natural, priorizando sombras, distorções, desproporções. O filme emblemático é o *Gabinete do doutor Caligari*, de Wiene, 1919. “O surrealismo é representado por Buñuel (*Um cão andaluz*, 1928, e *A era do ouro*, 1930). Esses dois filmes não obedecem (...) a lógica da narrativa clássica, cultivam as rupturas, as imagens mentais” (VANOYE, 2002, p. 32). Os filmes apresentam uma abertura para o fantástico e o *non sense*.
- 4 Segundo Dennis Diderot (*apud* XAVIER, p. 2003), era necessário romper com a teatralização que imperava no teatro francês, no qual os atores declamavam os textos, sem se preocuparem com a encenação. Por sua vez, enquanto os atores declamavam, havia casos em que a platéia participava ativamente da peça, manifestando-se quando bem lhe conviesse, ora fazendo coro à fala dos atores, ora subindo ao palco, rindo, vaiando, ou passeando no interior da sala. Visando separar os atores que estavam no palco, da platéia, Diderot cria a expressão “quarta parede, que significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão em outro mundo” (*Idem*, p. 17). Na concepção do dramaturgo, as ações e expressões dos atores deveriam ser de comedimento, de modo a “imitar” as ações e expressões da nova classe burguesa, cuja preocupação era distanciar-se das atitudes “exageradas, excessivas” adotadas pelas classes populares. A separação entre cena e público, proposta por Diderot, se constituiu em um esforço de fazer da representação uma “cópia do real”, um teatro que representasse “fielmente as aparências do mundo”. Tal visão obedece à perspectiva que prevaleceu no Renascimento, segundo a qual,

o teatro e a pintura deveriam fazer um esforço para copiarem a realidade, de modo que o objeto artístico, se tornasse uma “cópia fiel do real” (BAZIN, 1983).

- 5 Apesar da hegemonia do melodrama, o próprio Xavier aponta filmes em que seus diretores, mesmo empregando o melodrama, conseguem ultrapassá-lo, adicionando traços que terminam por relativizar o caráter maniqueísta desse gênero. Cita, dentre outros, Arnaldo Jabor em *Toda nudez será castigada*, e *O casamento* cujo desenlace infeliz, no qual a vida das personagens é marcada pelo infortúnio, afasta-se desse gênero.
- 6 Tal padrão importado de Hollywood privilegiava, sobretudo, a beleza de atores e atrizes, instaurando-se um verdadeiro culto ao glamour e à juventude. Havia, também, a defesa de um cinema “higienizado”, que elegia, como referência, ambientes ricos, luxuosos e elegantes. Os editores da revista *Cinearte* posicionavam-se contra os filmes que apresentavam imagens que, conforme o entendimento de ambos, denegriam o país. Por outro lado, o cinema brasileiro dos anos 1960, notadamente o *Cinema Novo*, afasta-se dessa abordagem, tornando-se reconhecido pela construção de uma perspectiva crítica frente aos problemas sociais. De fato, o compromisso com uma espécie de veia crítica assume centralidade no âmbito dessa filmografia.
- 7 “Novo cinema” é a expressão empregada por cineastas, críticos e intelectuais, ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, ao se referirem a filmes que não se submetiam aos padrões estabelecidos por Hollywood, fazendo desse veículo um meio através do qual os problemas do homem e de seu meio seriam visualizados.
- 8 Por exemplo, a abordagem “neo-realista” que se insere no interior dessa nova concepção defende a incorporação de atores não profissionais, ou de não-atores em seus filmes. Entretanto, é comum identificarmos atores já consagrados em fitas que adotam essa estética.
- 9 A título de exemplo, cito o filme *Blade Runner - O caçador de andróides*, de Ridley Scott (1982), no qual a fotografia é utilizada pelos “replicantes” como prova de sua “condição humana”. Neste caso, os andróides usavam fotos a fim de que estas funcionassem como um documento; eram imagens nas quais se encontravam, seja adultos ao redor de “sua família” ou, quando “crianças, acompanhadas dos pais”. O fato de não terem um passado, uma memória, os obrigava a usar esse tipo de recurso como prova de uma verdade, que, em última instância, não tinha fundamento. Está implícito, aí, o reconhecimento de que a imagem fotográfica não pode funcionar como documento, como prova, que ao invés de ela ser revelação, pode ser o contrário: engano e simulação.
- 10 As reflexões de Adorno (1994) sobre o cinema indicam, pelo contrário, que na obra fílmica não há espaço para o espectador pensante e crítico. Os filmes não permitem ao seu público uma atividade intelectual, dada a rapidez com que os fatos desfilam diante de seus olhos. O espectador encontra-se, dessa forma, condenado a ter uma atitude meramente passiva diante da tela. Já em Walter Benjamin (1993), a reprodução técnica possibilitou uma nova forma de percepção recebida através de imagens intermitentes, provocando o efeito de choque advindo

do corte das seqüências. São esses cortes que, por sua vez, impõem uma atitude de alerta e tensão, não permitindo ao espectador uma atitude contemplativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem cinematográfica, in *A experiência do cinema* (org.) Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas-SP: Papirus, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOURA, Roberto. “A Bela Época (Primórdios - 1912)”; Cinema Carioca (1912-1930), in *História do cinema brasileiro* (org.) Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Vera Cruz (Companhia Cinematográfica Vera Cruz)”, in *Enciclopédia do Cinema Nacional* Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe Miranda (org.) – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 561; 288.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas-São Paulo: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis e Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas-SP: Papirus, 2002.
- VIEIRA, João Luís. “Chanchada”, in *Enciclopédia do Cinema Nacional*. Fernão Pessoa Ramos, Luiz Felipe Miranda.(org.) – São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 117/119.
- _____. *O Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- _____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.