4
A formação através da Agenda

Para compreender melhor nosso objeto de estudo, achamos necessário subdividir a agenda em três grandes itens. Em um primeiro momento, elucidamos o que estamos definindo como formação estética selvagem ou aleatória, depois procuraremos entender o que é como se deu o que estamos definindo como formação estética intencional e, por fim, tentaremos entender as relações existentes entre cinema e política.

4.1
A formação "selvagem"

Alguns materiais encontrados na agenda sugerem que a intenção de seu organizador seria a de colecionar recortes, informações, notícias sobre cinema, num procedimento mais ou menos comum aos amantes dessa arte.

Vemos os procedimentos associados à coleta, catalogação e colagem desses materiais como estratégias de formação que podem ser definidas como aleatórias ou "selvagens", pois entendemos que esse trabalho faz parte de um processo de registro pessoal da experiência do colecionador com o cinema, na qual os materiais eram colecionados com vistas a produzir um registro, mais ou menos cronológico, do contato com filmes, que o autor achava relevante, e com os debates acerca dos mesmos.

São recortes de jornal, identificando e realizando sinopses de filmes, pequenos textos escritos a mão, onde são apresentadas características de um diretor ao lado de fotos de cena de filmes, acopladas de forma aleatória, com pequenas descrições dos mesmos.

Tratamos esses objetos como estando associados a uma formação estética "selvagem" porque identificamos que existem momentos aonde a representatividade do filme escolhido é feita de maneira aleatória, de forma não intencional. Concordamos assim com Chartier (1998, p.65) e sua visão sobre o "selvagem" relacionado a leitura. Para o autor, a construção da leitura selvagem passa por um acesso ao texto concepções muitas vezes sem escolhas objetivas e sem um filtro prévio; nesse caso, buscando somente o recorte e colagem de materiais que faziam parte do universo do cinema, o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

organizador do diário nem sempre tinha em conta suas perspectivas de ação frente a eles.

De certa forma, o termo selvagem se aplica a esse momento de nossas análise pois sugere que o colecionador dos recortes, embora tivesse algum tipo de conhecimento prévio do assunto, não tinha intenção de criar um sistemático estudo sobre o cinema.

Além disso, há uma visão dupla desse processo "selvagem" de leitura. E isso diz respeito ao fato de encararmos o autor do diário como um leitor, principalmente, de jornais e revistas relacionados ao assunto cinematográfico que vão compor grande parte de seu registro. Isto porque um texto pode aplicar-se à situação do leitor e, como configuração narrativa, pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. Por isso, entre o texto e o sujeito que lê, coloca-se uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo.

Chartier esclarece que os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam – como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representações – não se reduzem absolutamente às ideias que enunciam ou aos temas que contêm, mas possuem sua lógica própria – e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, como letra da mensagem (1990, p.187).

Acreditamos que munidos dessas suposições podemos identificar assim os elementos da agenda que nos sugerem uma apropriação do autor/leitor ao mesmo tempo em que constituem um processo de busca pelo seu objeto de forma aleatória.

Apresentamos, a seguir, alguns exemplos de materiais da agenda que sugerem o que neste trabalho está sendo entendido como estratégias de formação "selvagem" ou "aleatória".

Recortes de Jornal

Na agenda, aparecem duas principais formas de recortes de jornal. Uma que relaciona a descrição de um filme com uma fotografia e outra que aparece sem a mesma, ou seja, há somente o recorte de jornal.

Entre aquelas que articulam imagens e descrição, conseguimos produzir algumas subdivisões no que concerne a como essa descrição é feita. Esta pode aparecer de forma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

datilografada, manuscrita, ou ainda ser uma descrição ou sinopse recortada de jornal impresso.

Fotografias de filmes articuladas com a datilografia

LADRÕES DE BICICLETAS

LADROES DE BICICLETAS - Diretor: De Sicca. Argumento de Cesare Zavattini, baseado no romance de Luigi Bartolini. Elenco: Lamberto Maggiorani, Lianella Carelli e Enzo Staiola.

O personagem central é um desempregado da Italia de após guerra. Sua mulher (êle é casado e tem um filho) vende os lençóis para tirar a bicicleta do penhor. Graças a essa bicicleta, êle arranja emprêgo de colador de cartazes. Mas, enquanto trabalha, roubam-lhe a bicicleta e êle perde o emprêgo. Começa, então, a luta para recupera-la. Sai com o filho em busca dos ladrões e não os encontra. Gasta os últimos níqueis em um restaurante, proporcionando ao menino uma boa refeição. Depois, desesperado, tenta roubar uma bicicleta, mas a tentativa malogra e êle quase vai para a prisão.

Figura 6 - Exemplo de recorte de jornal somado à descrição datilografada

O aspecto central nessa forma de registrar o filme é perceber que há uma ligação direta entre a figura e a sinopse a ser retratada. Isso significa que há uma relação de complementaridade com o texto. Embora achemos que é algo aleatório, no que diz respeito à formação pessoal, entendemos que houve um processo de busca sobre o filme que acarretou na sua descrição e/ou na sua imagem.

É impossível precisar qual dos dois veio primeiro e, nesse instante, nem é necessário nos atentarmos para tal fato. A figura pode ter sido reproduzida em um jornal e ter acarretado uma curiosidade sobre o fato a ser retratado, ou a descrição acarretou a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

busca pela imagem. A nossa percepção está naquilo que fica contido na análise da página, ou melhor, do esquema figurativo da página.

Imagens com escrita manual

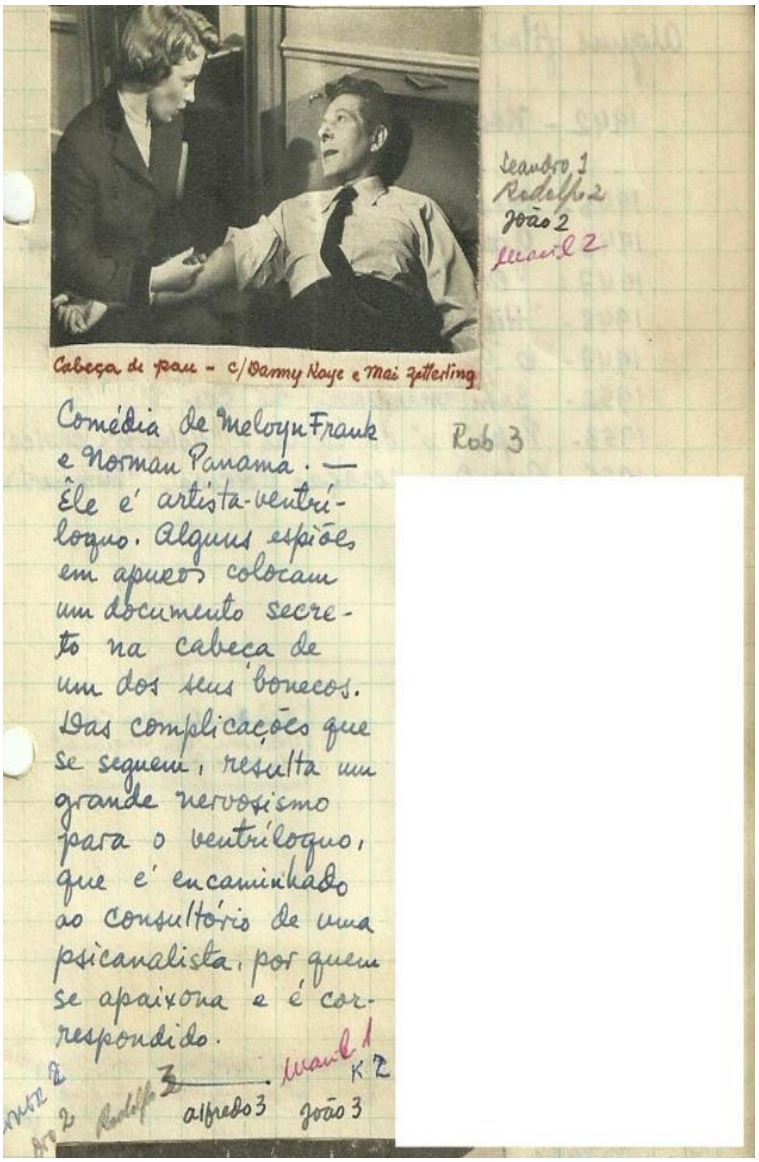


Figura 7 - Imagem de um filme somada à descrição caligráfica

Essa forma de descrição aparece na mesma proporção que a anterior. Embora os manuscritos possam vir a ser entendidos como uma tentativa de discurso por parte dos leitores; na verdade, nesse momento, não há uma preocupação em discutir o filme e sim entendê-lo enquanto cinema. Em outras palavras, não há uma opinião pessoal sobre o filme, o que ocorre é uma mera descrição que poderia, muito bem, ter sido retirada de um jornal qualquer e que, por motivo outro, não entrou na agenda.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

O manuscrito também indica que há uma preocupação do autor em insistir na complementaridade imagem/texto de que falamos acima. De certa forma, ele parece se preocupar em produzir algo sucinto, mas também coeso e, resumidamente, didático.

Textos recortados de jornal impresso

O PREÇO DE UMA VIDA

O PREÇO DE UMA VIDA (Give Us This Day) ou (Salt To the Devil) é uma bela e importante realização de Edward Dmytryk, na Inglaterra. A versão cinematográfica desta famosa novela de Pietro di Donato, Christ in Concrete, tem suscitado as mais diferentes opiniões da crítica mundial. Um americano observou que "falta ao filme sentido de grandeza — a fôrça para envolver, condensar satisfatòriamente o drama nos limites da tela..." Outros apegam-se ao êrro da mensagem contida na película. Mas o fato é que ninguém nega-lhe qualidades de cinema.

Na verdade, a história do pedreiro Geremio, que vive no reduto italiano de Brooklyn, é impressionante. Não pelo que apresenta de dinâmico, mas por sua potencialidade emocional. Parece que em seu personagem (muito robustecido na cenarização de Ben Bárzman) di Donato tenta resumir e expressar o sentido trágico da existência. A amargura, o desengano, o desespêro, o estoicismo — eis os ingredientes dêsse bôlo inglês capaz de satisfazer ao mais caprichoso paladar. Dêsse mar de tédio e realidades cinzentas, emerge um problema social: desemprêgo. Tratado com discrição, tal fato não constitui nenhum obstáculo à escorreição da obra. Dmytryck dispunha de uma boa história e um bom elenco. Realizou um bom filme. Isso é tudo. Quanto aos intérpretes, convém destacar Sam Wanamaker e Lea Padovani, dois grandes atores que muito contribuem para a fôrça dêsse Give Us This Day. A fotografia de C. Pennington Richard é excelente. — Eagle Lion.

O PREÇO DE UMA VIDA

Figura 8 - Não há opinião do autor sobre o filme, é apena um recorte.

Quando esse tipo de catalogação demonstrada no recorte acontece, parece-nos que a preocupação do organizador da agenda, é a de arquivar informações sobre um filme e, ao mesmo tempo, descrevê-lo de forma sucinta e impessoal, sem dar margem para outros tipos de interpretação.

Há ainda recortes de jornal com fotos de cena de filmes que não apresentam uma descrição sinóptica dos filmes e sim uma breve referência (escrita) ao diretor ou aos atores dos filmes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Figura 9 - Recortes de Imagens de jornais sem sinopse

No que concerne a fotos de cena, percebemos que são uma constante na agenda da forma como aparecem. Geralmente as fotos de cena[1] que aparecem estão retratando seqüências consideradas emblemáticas pelos produtores e/ou críticos e público. Em alguns trechos, quando há a menção específica a um ator, a atores ou diretores, o

[1] Fotos de cena são um dos elementos mais importantes na composição dos filmes. São, geralmente, os primeiros profissionais a serem consultados pelo diretor, quando este tem o roteiro em mãos. A fotografia de cena é um dos elementos básicos para a percepção daquilo que torna uma obra diferenciada, isto porque "a fotografia se ocupa das informações definitivas a serem impressas na película: através da incidência de determinada iluminação transformará os conceitos em relação à cor, contraste e profundidade. É também a fotografia a responsável por confirmar o clima, a atmosfera da obra, já prevista pela direção de arte na elaboração dos cenários e escolha das locações. Cabe também ao fotógrafo do filme partilhar a responsabilidade sobre a câmera, seus enquadramento e movimentos com o diretor da obra. "(CASARIN, 2008, p. 14-15)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

movimento é utilizar fotos dos mesmos. A fotografia de cena é, então, a imagem mais presente na agenda, quando falamos de recortes de jornal.

O uso dessas fotos – recortes de jornal sem sinopses – nos ajuda a perceber dois movimentos interessantes: em um sentido, as imagens apresentam conotações que inspiram um comportamento do leitor que reflete a sua assimilação com a escrita. Isso porque consideramos que há uma ligação direta entre objeto e discurso.

Tal discussão fica explícita na medida em que consideramos que existe certa hierarquia, no que se refere a materiais – ou discursos. Acreditamos que uma hierarquia entre objetos corresponde a uma classe de texto. O leitor não espera a mesma coisa de um bilhete, de uma ficha, de um jornal, de uma revista ou de um livro. Uma organização do mundo da escrita articula-se a partir desta ligação entre objeto e discurso. Nesse sentido entendemos que as análises das fotografias de cena que se juntam a textos com informações mínimas podem sugerir que há uma escala de relevância para o autor. Nesta escala, podemos inferir que a fotografia de cena que se junta a uma sinopse manuscrita encontra-se em um lugar de destaque haja vista a predisposição do organizador em escrever a sinopse do filme ele mesmo, dando a complementação necessária à fotografia.

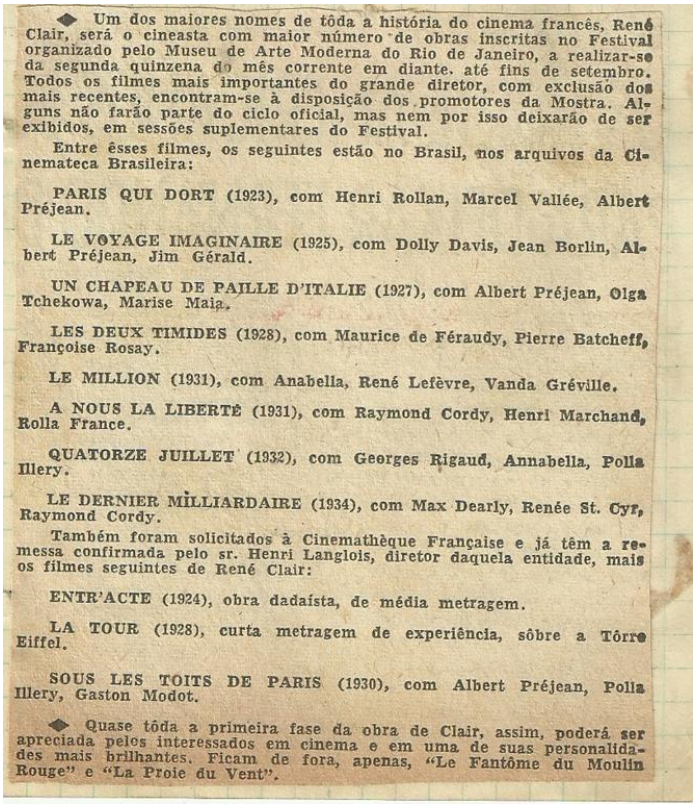
Isso demonstra que a intenção do autor é fazer um registro sintético, mas ainda assim coeso e inteligível. O filme não é, de maneira alguma, sujeito das vontades do suporte midiático ao qual está inserido. Ele é trabalhado pelo organizador o que, nos parece, é feito para lembrar de determinado ponto do filme, por isso talvez, a menção aos atores.

De outro lado, a fotografia ajuda no processo de memorização do filme e de recordação dos elementos que pertencem a este. Ou seja, os atores, o tipo de vestimenta, o(s) cenário(s), todos esses são elementos fílmicos de suma importância e que nos ajudam a recordar tópicos essenciais na caracterização dos filmes.

Tal movimento também pode nos levar a levantar a hipótese de que os aspectos envolvidos no filme estavam sendo dispostos para a memorização do organizador da agenda, mas tinham, podemos supor, a função de, ao voltar para a análise da agenda o organizador pudesse falar desses momentos/recortes com propriedade. Nesse caso a agenda serviria como uma espécie de receptáculo de informações, organizadas aleatoriamente, de maneira “selvagem”, tendo sentido para o organizador posteriormente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Recortes de Jornal que aparecem sem imagens



◆ Um dos maiores nomes de tôda a história do cinema francês, René Clair, será o cineasta com maior número de obras inscritas no Festival organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a realizar-se da segunda quinzena do mês corrente em diante, até fins de setembro. Todos os filmes mais importantes do grande diretor, com exclusão dos mais recentes, encontram-se à disposição dos promotores da Mostra. Alguns não farão parte do ciclo oficial, mas nem por isso deixarão de ser exibidos, em sessões suplementares do Festival.

Entre êsses filmes, os seguintes estão no Brasil, nos arquivos da Cinemateca Brasileira:

PARIS QUI DORT (1923), com Henri Rollan, Marcel Vallée, Albert Préjean.

LE VOYAGE IMAGINAIRE (1925), com Dolly Davis, Jean Borlin, Albert Préjean, Jim Gérald.

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (1927), com Albert Préjean, Olga Tchekowa, Marise Maia.

LES DEUX TIMIDES (1928), com Maurice de Féraudy, Pierre Batcheff, Françoise Rosay.

LE MILLION (1931), com Anabella, René Lefèvre, Vanda Gréville.

A NOUS LA LIBERTÉ (1931), com Raymond Cordy, Henri Marchand, Rolla France.

QUATORZE JUILLET (1932), com Georges Rigaud, Annabella, Polla Illery.

LE DERNIER MILLIARDAIRE (1934), com Max Dearly, Renée St. Cyr, Raymond Cordy.

Também foram solicitados à Cinemathèque Française e já têm a remessa confirmada pelo sr. Henri Langlois, diretor daquela entidade, mais os filmes seguintes de René Clair:

ENTR'ACTE (1924), obra dadaísta, de média metragem.

LA TOUR (1928), curta metragem de experiência, sôbre a Tôrre Eiffel.

SOUS LES TOITS DE PARIS (1930), com Albert Préjean, Polla Illery, Gaston Modot.

◆ Quase tôda a primeira fase da obra de Clair, assim, poderá ser apreciada pelos interessados em cinema e em uma de suas personalidades mais brilhantes. Ficam de fora, apenas, "Le Fantôme du Moulin Rouge" e "La Proie du Vent".

Figura 10 - Filmografia de René Clair

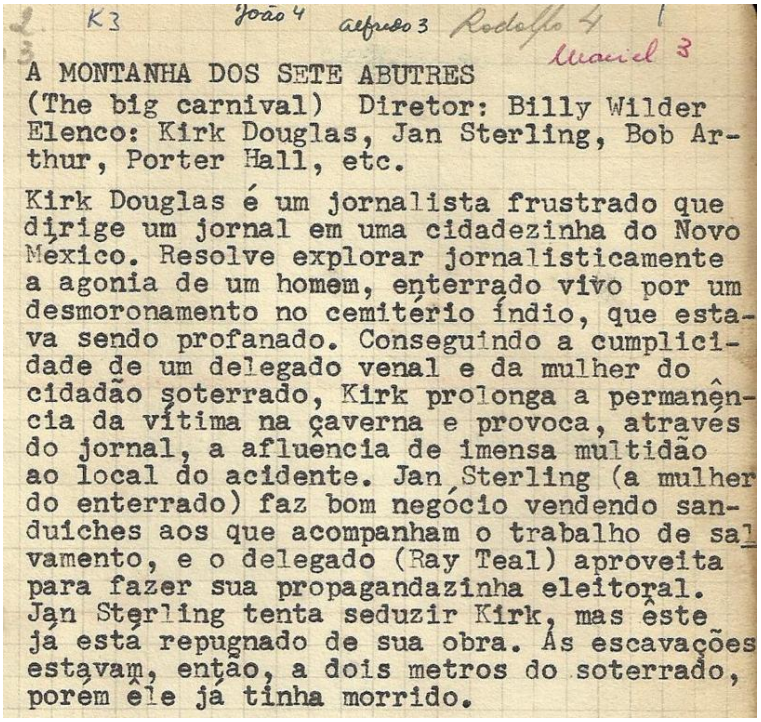
Os recortes de Jornal que aparecem sem imagens são exemplos de uma manifestação geralmente relacionada com a percepção da importância de algum filme ou de alguma cinematografia — nesse caso, a de um diretor francês. São críticas direcionadas a certo filme, ator ou diretor, que ajudam a produzir a memória do cinema. O exemplo colocado anteriormente ilustrar bem o que falamos, por ser uma simples lista da filmografia de René Clair.

A datilografia

Além de aparecer freqüentemente associada a fotos de cena e fotos de atores, a datilografia também aparece como uma forma de sintetizar o pensamento sobre um ator, um filme, ou um diretor ou, ainda, de apresentar considerações mais formais acerca de uma temática São quadros sinópticos, onde a intenção principal parece ser registrar e descrever as principais características dos filmes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

A datilografia reprodutora da sinopse dos filmes



K3 João 4 alfredo 3 Rodolfo 4 1
Manuel 3

A MONTANHA DOS SETE ABUTRES
(The big carnival) Diretor: Billy Wilder
Elenco: Kirk Douglas, Jan Sterling, Bob Arthur, Porter Hall, etc.

Kirk Douglas é um jornalista frustrado que dirige um jornal em uma cidadezinha do Novo Mexico. Resolve explorar jornalisticamente a agonia de um homem, enterrado vivo por um desmoronamento no cemitério índio, que estava sendo profanado. Conseguindo a cumplicidade de um delegado venal e da mulher do cidadão soterrado, Kirk prolonga a permanência da vítima na caverna e provoca, atraves do jornal, a afluencia de imensa multidão ao local do acidente. Jan Sterling (a mulher do enterrado) faz bom negócio vendendo sanduiches aos que acompanham o trabalho de salvamento, e o delegado (Ray Teal) aproveita para fazer sua propagandazinha eleitoral. Jan Sterling tenta seduzir Kirk, mas êste já esta repugnado de sua obra. Ás escavações estavam, então, a dois metros do soterrado, porém ele já tinha morrido.

Figura 11 - Reprodução datilografada da sinopse de filmes

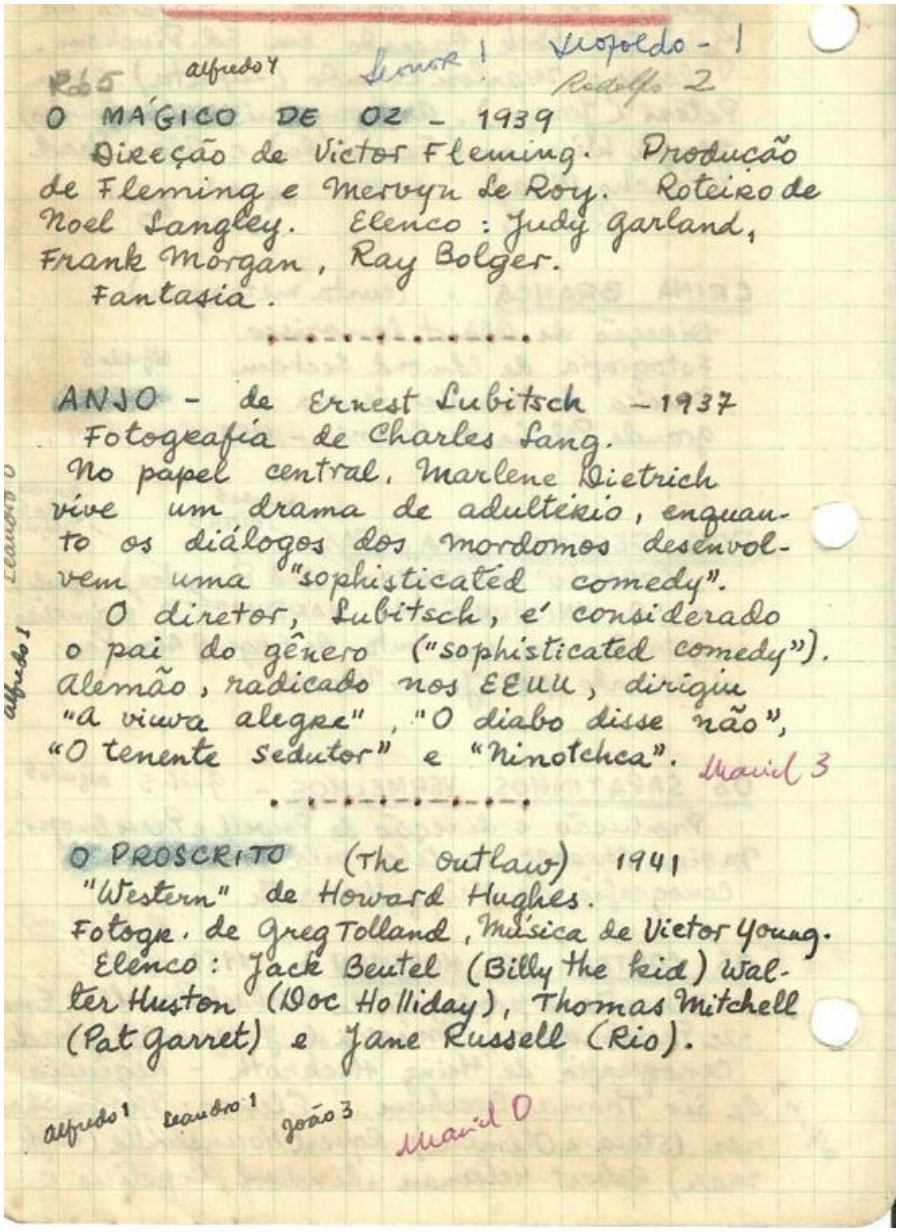
O que estes materiais sugerem, de mais central, à análise desenvolvida neste trabalho é a percepção de que parece não haver um juízo de valor acerca dos materiais coletados e colados ou a intenção de produzir um registro organizado e sistemático sobre o assunto. Parece ser apenas um resumo, tal qual feito por jornalistas, que ajuda a identificar os principais fatos dos filmes como, por exemplo, os atores o diretor e a trama.

Textos e fragmentos de texto manuscritos

Conseguimos distinguir duas formas de escrita na agenda/diário: em um primeiro movimento, entendemos que a intenção do autor é explorar a sinopse dos filmes, sem se preocupar com a estética, ou com elementos mais destacados do filme Percebe-se que o autor se preocupa em descrever o filme pura e simplesmente, sem adição alguma de comentários. Já em um segundo movimento, o que percebemos é que há uma descrição mais densa dos filmes contando, inclusive, com indicativos sobre as questões de produção do mesmo. Conta-se uma história sobre o filme, mas não uma história qualquer, é uma história que se prende ao filme, sem variações.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

A descrição manuscrita da sinopse dos filmes


O MÁGICO DE OZ - 1939
Direção de Victor Fleming. Produção de Fleming e Mervyn Le Roy. Roteiro de Noel Langley. Elenco: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger.
Fantasia.

ANJO - de Ernest Lubitsch - 1937
Fotografia de Charles Lang.
No papel central, Marlene Dietrich vive um drama de adultério, enquanto os diálogos dos mordomos desenvolvem uma "sophisticated comedy".
O diretor, Lubitsch, é considerado o pai do gênero ("sophisticated comedy"). Alemão, radicado nos EEUU, dirigiu "a viuva alegre", "O diabo disse não", "O tenente sedutor" e "Ninotchca".

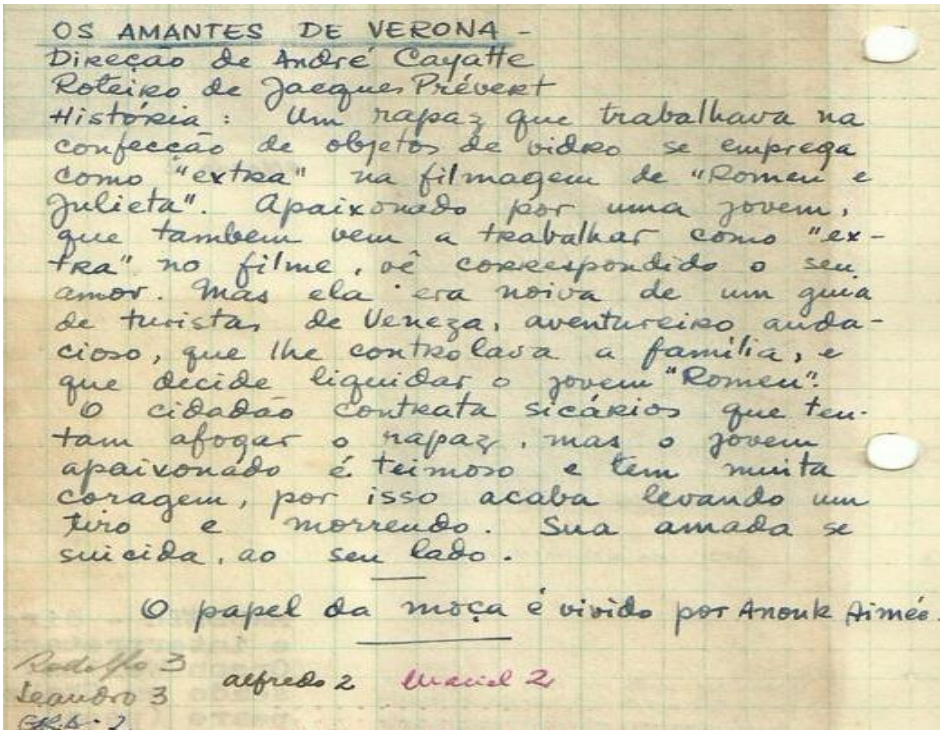
O PROSCRITO (The Outlaw) 1941
"Western" de Howard Hughes.
Fotogr. de Greg Tolland, Música de Victor Young.
Elenco: Jack Beutel (Billy the kid) Walter Huston (Doc Holliday), Thomas Mitchell (Pat Garret) e Jane Russell (Rio).

Figura 12 - A sinopse dos filmes sem contar a história dos mesmos.

O que há, nesse modelo, é a sinopse dos filmes, acrescida de eventuais informações básicas sobre os mesmos. Não se conta a história da produção dos filmes ou de seu lançamento ou impactos, e assim por diante; estes estão classificados por gênero, data, diretores e principais atores, não havendo menção a outras questões relativas aos mesmos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

As sinopses-histórias


OS AMANTES DE VERONA -
Direção de André Cayatte
Roteiro de Jacques Prévert
História: Um rapaz que trabalhava na confecção de objetos de vidro se emprega como "extra" na filmagem de "Romeu e Julieta". Apaixonado por uma jovem, que também vem a trabalhar como "extra" no filme, vê correspondido o seu amor. Mas ela era noiva de um guia de turistas de Veneza, aventureiro audacioso, que lhe controla a família, e que decide liquidar o jovem "Romeu".
O cidadão contrata sicários que tentam afogar o rapaz, mas o jovem apaixonado é teimoso e tem muita coragem, por isso acaba levando um tiro e morrendo. Sua amada se suicida, ao seu lado.

O papel da moça é vivido por Anouk Aimée.

Rodolfo 3
Leandro 3
alfredo 2 Marcel 2

Figura 13- As sinopses que contam histórias sobre os filmes

O interessante neste tipo de material encontrado na agenda é o volume e natureza das informações que estão sendo colocadas, que se referem a um filme que tem, no mínimo, uma história interessante, colocada na ordem dos acontecimentos que ocorrem no filme. A descrição do filme é feita em um tom leve e sem maiores preocupações. Na verdade, o que mais nos chama atenção é que a descrição do papel da "mocinha" do filme é feita só no final da sinopse, como se esta tivesse importância reduzida.

4.2
A formação estética Intencional

Alguns materiais encontrados na agenda em estudo sugerem que seu organizador, a partir de certo momento, demonstrou uma capacidade de não apenas descrever o assunto ou o filme que está sendo referenciado, mas também de produzir uma reflexão crítica sobre os mesmos.

Essa suposição advém da identificação, na agenda/diário, de certo tipo de material e de uma forma diferente de utilização do mesmo que induzem a percepção de que o autor estaria buscando informações que vão além de um quadro-resumo do filme

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

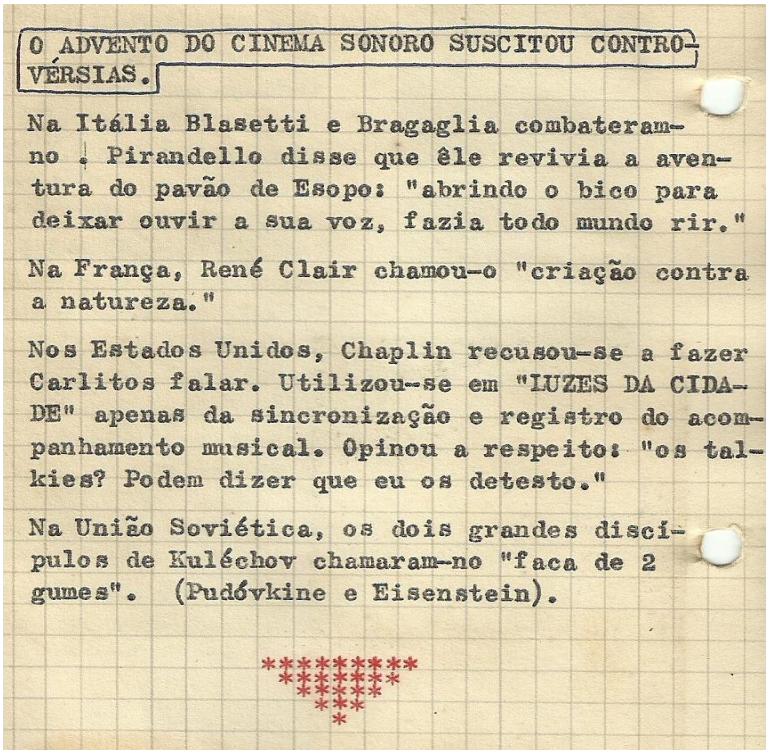
ou de meras listas de filmografias. Entendemos que existe aí uma reflexão sobre o universo cinematográfico.

Categorizamos os materiais que entendemos estarem associados ao que estamos definindo como processo intencional de formação cinematográfica em três grandes itens: o primeiro diz respeitos às preocupações estéticas do autor; o segundo se refere ao exercício de revisão da agenda, e o terceiro ao encontro com as críticas de cinema.

Preocupações estéticas

Optamos por dividir esse item em vários subitens, pois acreditamos que, didaticamente, esse procedimento facilita a compreensão de que as preocupações estéticas, identificadas como tal no objeto em estudo, fazem parte de um processo de apuração do gosto. Esse processo, longe de ser único e coeso, é marcado por idas e vindas e pelo desenvolvimento de estratégias diferenciadas de aproximação do organizador da agenda com o universo cinematográfico, o que pode ser entendido enquanto parte integrante do processo de cinefilia a que tanto nos referimos.

O debate sobre o cinema sonoro



O ADVENTO DO CINEMA SONORO SUSCITOU CONTRO-VÉRSIAS.

Na Itália Blasetti e Bragaglia combateram-no . Pirandello disse que êle revivia a aventura do pavão de Esopo: "abrindo o bico para deixar ouvir a sua voz, fazia todo mundo rir."

Na França, René Clair chamou-o "criação contra a natureza."

Nos Estados Unidos, Chaplin recusou-se a fazer Carlitos falar. Utilizou-se em "LUZES DA CIDADE" apenas da sincronização e registro do acompanhamento musical. Opinou a respeito: "os talkies? Podem dizer que eu os detesto."

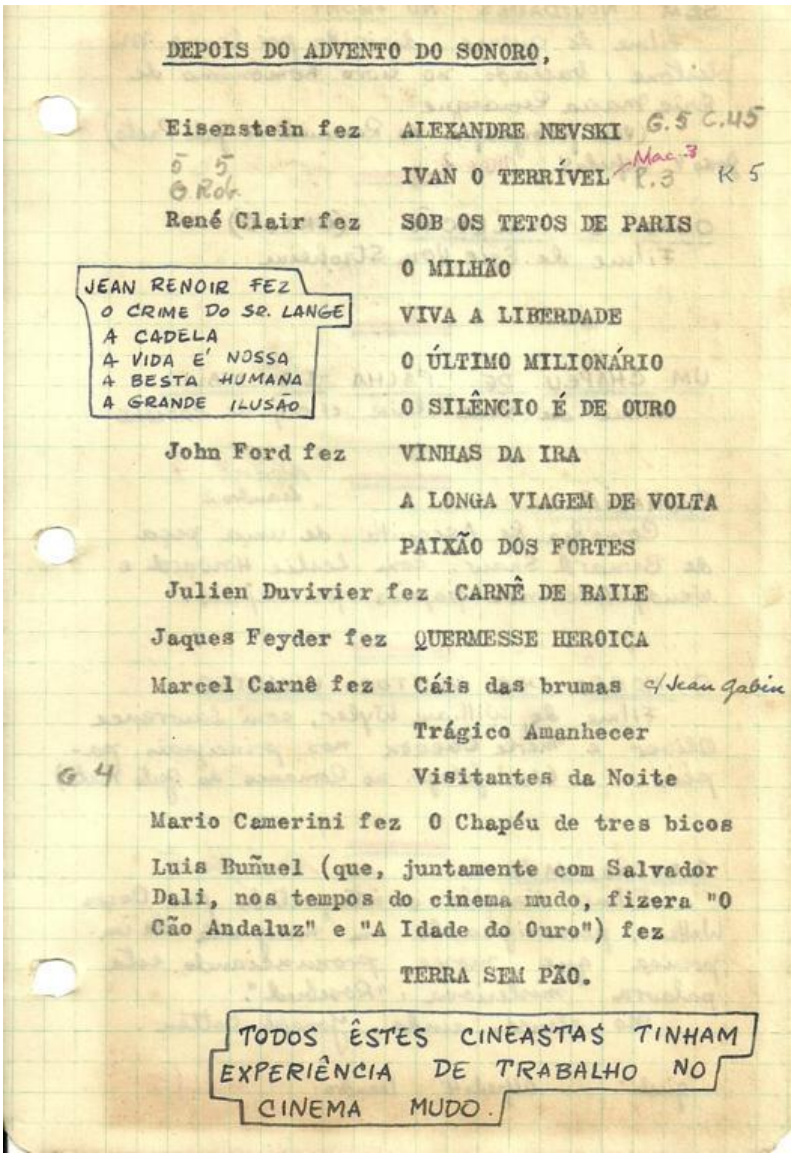
Na União Soviética, os dois grandes discípulos de Kuléchov chamaram-no "faca de 2 gumes". (Pudóvkine e Eisenstein).

Figura 14 - Interpretações sobre o cinema sonoro

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

O cinema sonoro representou um grande choque para aqueles que realizavam o cinema mudo. Tentar entender essas preocupações parece ter sido uma das tentativas do organizador da agenda. Além disso, os exemplos que são utilizados dizem respeito a personagens que tem muito a ver com cineastas que se formaram e tiveram o seu momento ápice ao realizar filmes denominados mudos.

Como se fizesse uma discussão, o organizador da agenda parece também se preocupar em compreender o debate e as diferentes posições que se expressavam no interior do mesmo assim como as contribuições principais de alguns diretores após o advento do cinema sonoro.


DEPOIS DO ADVENTO DO SONORO,

Eisenstein fez ALEXANDRE NEVSKI G.5 C.45

IVAN O TERRÍVEL Mac.3 P.3 K 5

René Clair fez SOB OS TETOS DE PARIS

O MILHÃO

JEAN RENOIR FEZ
O CRIME DO SR. LANGE
A CADELA
A VIDA E' NOSSA
A BESTA HUMANA
A GRANDE ILUSÃO

VIVA A LIBERDADE

O ÚLTIMO MILIONÁRIO

O SILÊNCIO É DE OURO

John Ford fez VINHAS DA IRA

A LONGA VIAGEM DE VOLTA

PAIXÃO DOS FORTES

Julien Duvivier fez CARNÊ DE BAILE

Jaques Feyder fez QUERMESSE HEROICA

Marcel Carnê fez Cáis das brumas c/Jean Gabin

Trágico Amanhecer

G 4 Visitantes da Noite

Mario Camerini fez O Chapéu de tres bicos

Luis Buñuel (que, juntamente com Salvador Dali, nos tempos do cinema mudo, fizera "O Cão Andaluz" e "A Idade do Ouro") fez

TERRA SEM PÃO.

TODOS ÊSTES CINEASTAS TINHAM EXPERIÊNCIA DE TRABALHO NO CINEMA MUDO.

Figura 15 - Lista de diretores que tinham alguma experiência com o cinema mudo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Robert Stam (2003), ao relatar distintos pontos de vista sobre os méritos do cinema sonoro e do cinema mudo, nos remete à polêmica que se estabelecia entre as duas formas expressivas do cinema do período: enquanto o americano Gilbert Seldes acusava o cinema sonoro "de ser uma regressão aos modos teatrais" (p.75), o francês Marcel Pagnol acolhia o som, por considerar o filme falado como "a arte do registro, preservação e difusão do teatro" (p.76); Artaud alertava que o som poderia "levar o cinema à adoção de convenções ultrapassadas" (p.77). Os russos Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin queriam combater o uso do som como um simples complemento da imagem, conclamando "ao uso não sincronizado do som, afirmando que a inclusão de diálogos poderia restabelecer a hegemonia de métodos antiquados e promover uma enxurrada de 'performances fotografadas de tipo teatral'". Tal fato se refere à própria constatação de que Eisenstein, um dos maiores expoentes do cinema russo pensava a montagem de uma maneira 'orgânica', como uma entidade viva, cujas relações entre as partes deveriam formar um uno todo e coeso regidos por uma intenção dramática comum.

Entretanto, apesar de todo o debate, com o advento do cinema sonoro, os diálogos e narrações em *off* vieram tornar mais ricas as possibilidades de criação. Além disso, começaram a ser produzidos filmes com trilhas sonoras, permitindo transmitir uma maior carga emotiva ao telespectador. Cenas que antes dependiam apenas da linguagem visual, da atuação dos atores, agora tinham como ferramentas belos acompanhamentos de orquestras além dos próprios diálogos. A música no cinema ajuda a criar o "clima" do momento, seja ele tenso, de suspense, emotivo, triste ou feliz. Citando Christine Veras (2007):

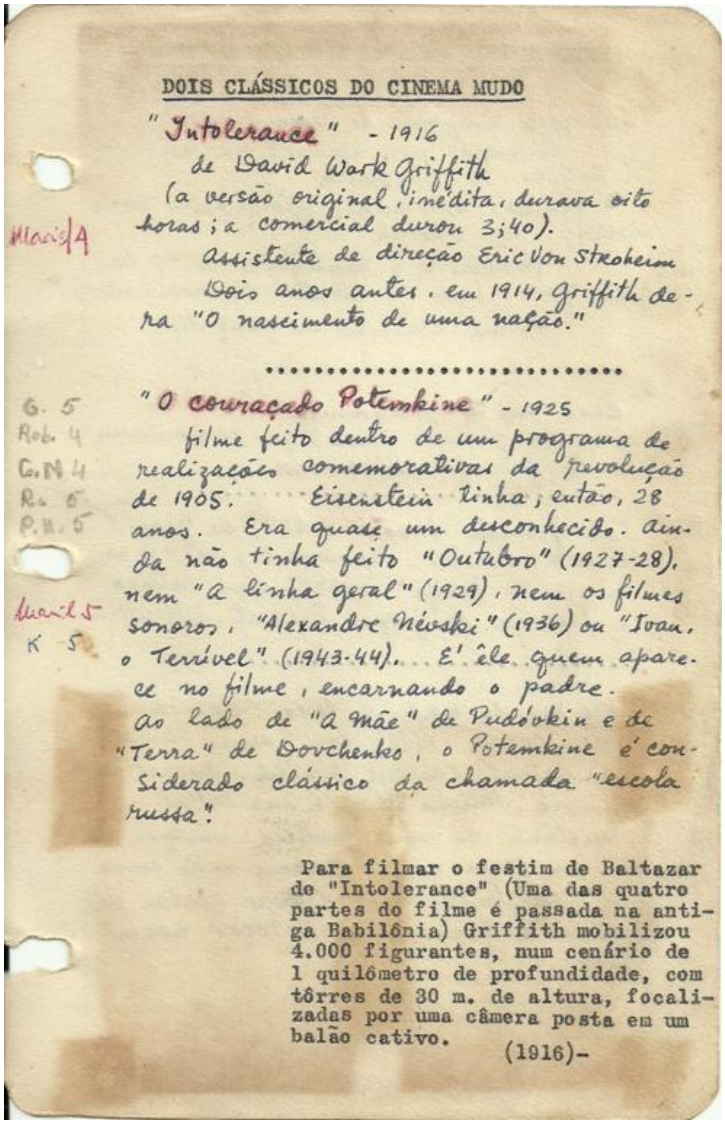
> Assim como a invenção do cinema trouxe uma nova forma de ver, pensar e reproduzir a realidade, todo o processo de se escrever, realizar, produzir, atuar, exibir e assistir a filmes sofreu alteração com a chegada do som (VERAS, 2007, p. 01).

Por outro lado, nos filmes sonoros, a liberdade de reagrupar os planos e fazer experiências com eles na sala de corte diminuiu consideravelmente: em parte, porque o som sincronizado "amarra" a imagem e, em parte, porque o custo de produção da filmagem sonora é tão alto que normalmente é impossível consumir muita metragem em planos que não chegarão a ser utilizados. Muitas vezes, o diálogo transmite informações essenciais quanto ao enredo, que só podem ser apresentados dentro de um contexto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

específico e, portanto, a imagem que o acompanha fica "amarrada" desde o momento da filmagem.

A preocupação com o cinema sonoro e seu debate está presente, portanto, na agenda/diário em questão e se traduz, de certa forma, nos excertos aqui reproduzidos e no exemplo a seguir:



DOIS CLÁSSICOS DO CINEMA MUDO

"Intolerance" - 1916
de David Work Griffith
(a versão original, inédita, durava oito horas; a comercial duron 3;40).
assistente de direção Eric Von Stroheim
Dois anos antes, em 1914, Griffith dera "O nascimento de uma nação."

.....

"O couraçado Potemkine" - 1925
filme feito dentro de um programa de realizações comemorativas da revolução de 1905. Eisenstein tinha, então, 28 anos. Era quase um desconhecido. ainda não tinha feito "Outubro" (1927-28). nem "a linha geral" (1929), nem os filmes sonoros, "Alexandre Nevski" (1936) ou "Ivan, o Terrível" (1943-44)... E' êle quem aparece no filme, encarnando o padre. Ao lado de "A Mãe" de Pudóvkin e de "Terra" de Dovchenko, o Potemkine é considerado clássico da chamada "escola russa".

Para filmar o festim de Baltazar de "Intolerance" (Uma das quatro partes do filme é passada na antiga Babilônia) Griffith mobilizou 4.000 figurantes, num cenário de 1 quilômetro de profundidade, com tôrres de 30 m. de altura, focalizadas por uma câmera posta em um balão cativo.
(1916)-

Figura 16 - Dois clássicos do cinema mudo

Além de colocar dois clássicos do cinema mudo em questão, o autor acrescenta à análise uma informação de pesquisa, que se encontra datilografada ao fim da página, que sugere um processo de busca por mais informações a respeito do filme.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Literatura e Cinema

É constante, na leitura da agenda/diário, encontrar referências, próximas às sinopses, que identificam o livro em que se baseia o filme. A preocupação com essa vinculação pode ser percebida, portanto, como uma recorrência, que sugere uma ação de caráter mais reflexivo do que meramente informativo. Parece haver uma tentativa, por parte do organizador, de compreender melhor o processo de transposição da literatura para o cinema.

Em nosso escopo de análise entendemos que existe uma ligação muito próxima entre literatura e cinema. Esta relação tem impacto tanto no leitor de texto literário quanto no assíduo frequentador de cinema. Ao assistir a um filme baseado em uma obra literária a pessoa que leu antes o livro pode ficar decepcionada ou achar que, embora algo tenha ficado fora ou mal apresentado, valeu a passagem para outra linguagem. Assistir ao filme sem ter lido o livro pode levar outros a buscarem um prazer maior lendo o texto. Estudos de filmes realizados a partir de transposição literária nos levam a perceber que a transposição de texto literário para o cinema é complexa.

Analisar Literatura e Cinema inscreve-se na perspectiva dialógica em que os gêneros não mais se repelem, pelo contrário se aproximam, ampliando as possibilidades de leituras mais significativas. O discurso literário e o cinematográfico convergem, tornando mais abrangente as inter-relações que se estabelecem através dos três níveis de leitura: sensorial, emocional e racional.

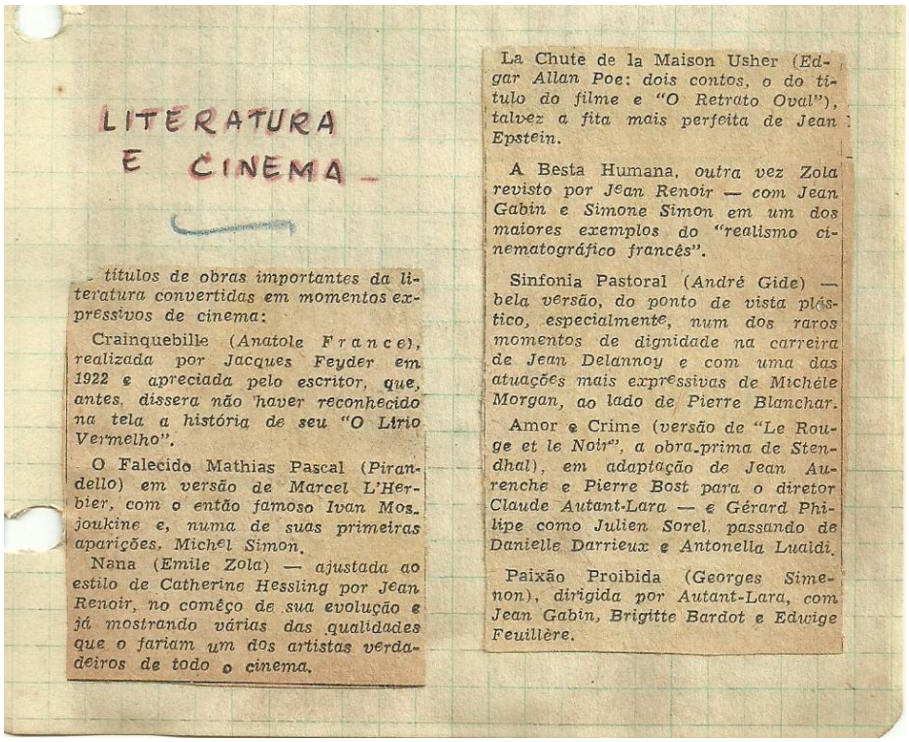
Em uma análise convidativa, Balogh (2005), salienta que o movimento contemporâneo do cinema inverteu a ordem dos fatos com relação ao que se pensa entre a literatura e o cinema. Se a produção fílmica baseia-se em um livro para gerar um roteiro e depois o filme propriamente dito, a sociedade contemporânea faz o caminho inverso. Hoje, é comum que o filme aumente o consumo da obra literária. Na análise da autora é primordial entender que o "interesse é o texto transmutado", ou seja, aquele que sai de uma esfera e entra em outra, (p.31).

A autora argumenta ainda que a transmutação, ou seja, a passagem da literatura para o cinema é um fato corriqueiro e uma das formas mais comuns de se produzir um roteiro de qualidade. Exemplos não faltam. No plano internacional desde *O vento levou* (1939) até o *Código Da Vinci* (2006) representam um complexo mutacional bem interessante no que se refere a transposição da literatura para o cinema. Já no plano nacional, necessário é mencionar a obra *O pagador de promessas* (1962), baseado na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

obra de Dias Gomes, assim como outros baseados na obra de Graciliano Ramos e transpostos por Nelson Pereira dos Santos para o cinema, sendo eles *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984).

.



LITERATURA E CINEMA

- títulos de obras importantes da literatura convertidas em momentos expressivos de cinema:

Crainquebille (Anatole France), realizada por Jacques Feyder em 1922 e apreciada pelo escritor, que, antes, dissera não haver reconhecido na tela a história de seu "O Lírio Vermelho".

O Falecido Mathias Pascal (Pirandello) em versão de Marcel L'Herbier, com o então famoso Ivan Mosjoukine e, numa de suas primeiras aparições, Michel Simon.

Nana (Emile Zola) — ajustada ao estilo de Catherine Hessling por Jean Renoir, no começo de sua evolução e já mostrando várias das qualidades que o fariam um dos artistas verdadeiros de todo o cinema.

La Chute de la Maison Usher (Edgar Allan Poe: dois contos, o do título do filme e "O Retrato Oval"), talvez a fita mais perfeita de Jean Epstein.

A Besta Humana, outra vez Zola revisto por Jean Renoir — com Jean Gabin e Simone Simon em um dos maiores exemplos do "realismo cinematográfico francês".

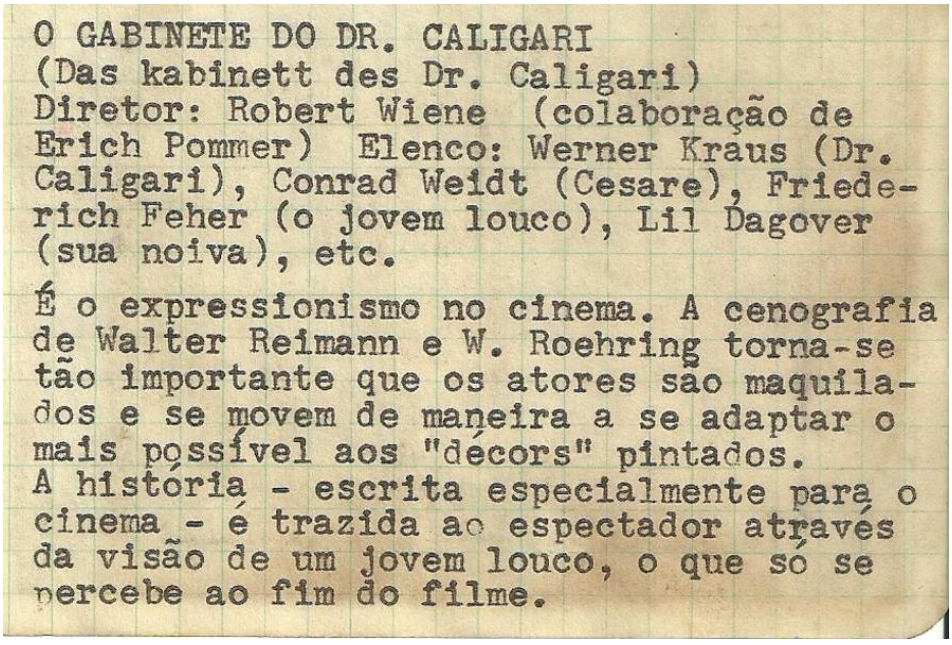
Sinfonia Pastoral (André Gide) — bela versão, do ponto de vista plástico, especialmente, num dos raros momentos de dignidade na carreira de Jean Delannoy e com uma das atuações mais expressivas de Michèle Morgan, ao lado de Pierre Blanchar.

Amor e Crime (versão de "Le Rouge et le Noir", a obra-prima de Stendhal), em adaptação de Jean Aurenche e Pierre Bost para o diretor Claude Autant-Lara — e Gérard Philipe como Julien Sorel, passando de Danielle Darrieux e Antonella Lualdi.

Paixão Proibida (Georges Simenon), dirigida por Autant-Lara, com Jean Gabin, Brigitte Bardot e Edwige Feuillère.

Figura 17 - As ligações entre literatura e cinema com alguns exemplos famosos

Comentários sobre a estética do filme



O GABINETE DO DR. CALIGARI
(Das kabinett des Dr. Caligari)
Diretor: Robert Wiene (colaboração de Erich Pommer) Elenco: Werner Kraus (Dr. Caligari), Conrad Weidt (Cesare), Friederich Feher (o jovem louco), Lil Dagover (sua noiva), etc.

É o expressionismo no cinema. A cenografia de Walter Reimann e W. Roehring torna-se tão importante que os atores são maquilados e se movem de maneira a se adaptar o mais possível aos "décors" pintados.
A história - escrita especialmente para o cinema - é trazida ao espectador através da visão de um jovem louco, o que só se percebe ao fim do filme.

Figura 18 - O gabinete do Dr. Caligari - Questões que envolvem a percepção sobre o filme

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Além de registrar filmes que guardam relação direta com livros, o organizador da agenda também identifica histórias escritas "especialmente para o cinema", parecendo dar-se conta de que há diferenças entre elas.

Nesta etapa de seu aprendizado, não se satisfaz mais somente com um quadro-resumo dos filmes. Sua preocupação parece ser também entender as contribuições que vão além do que está posto na sinopse. Elabora comentários que acrescentam ao resumo do filme informações que sugerem que a obra foge do lugar comum.

Nesse caso, como em muitos outros, percebe-se que houve uma preocupação com características que não são tão visíveis para o público em geral. O cuidado em registrar a proximidade do filme de Robert Wiene com o movimento estético expressionista sugere uma pré-disposição para o mundo das artes.

Isso porque as experimentações cinematográficas expressionistas introduzem a estilização da dimensão temporal na imagem produzida mecanicamente. O expressionismo alemão, assinalado no comentário do organizador da agenda, foi o primeiro a pensar a codificação psicológica na imagem cinematográfica, remetendo-se à atividade intelectual da recepção; introduzindo a estilização, o expressionismo criava recursos de linguagem que, através da intelecção do espectador, expressava aspectos subjetivos da imagem apresentada.

O "caligarismo", expressão decorrente do impacto provocado na arte cinematográfica pelo Caligari de Wiene, inaugura um novo modelo e padrão estético fílmico que irão modificar o cinema alemão e influenciarão também Hollywood. Entre os elementos desse movimento estético estão a ênfase no grafismo, jogos de imagens e a gesticulação exacerbada dos atores.

Segundo Ferro (1992) deve-se:

> (...) analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (p.87).

Ao que tudo indica, os esforços empreendidos pelo organizador da agenda convergem para dar sentido a esse tipo de análise e entender o cinema em sua totalidade, inclusive ligando o filme ao movimento estético ao qual se filia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

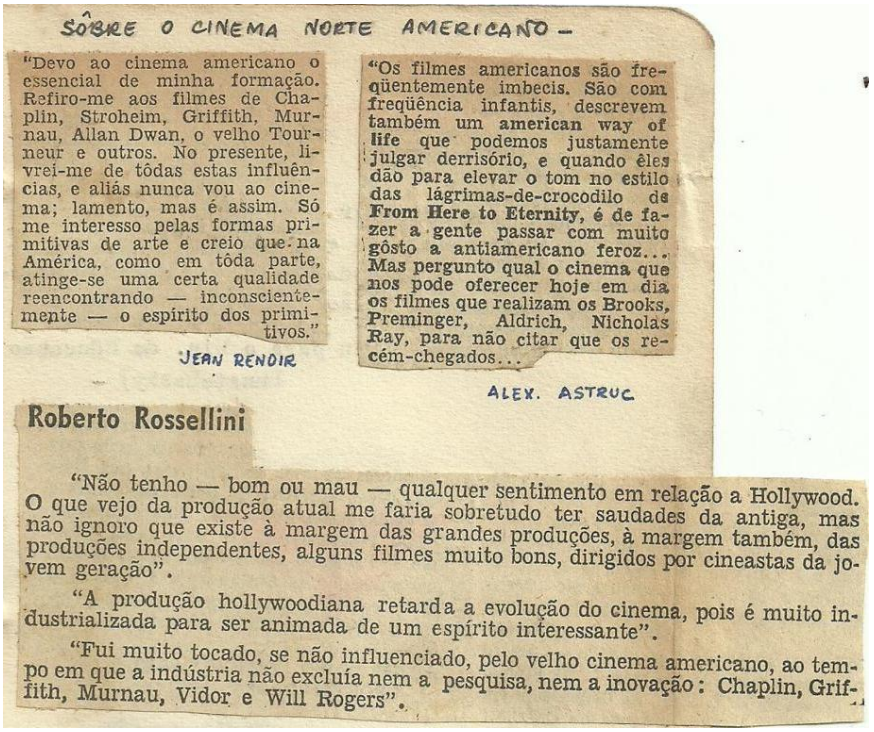
Além disso, o filme em questão – o gabinete do Dr. Caligari – produziu efeitos muito marcantes no cinema e em todas as concepções sobre o cinema real. Quem traduz esses elementos pela ótica da psicologia é Kracauer (1988), que busca fazer uma ligação entre o cinema e os esquemas político-sociais e culturais da sociedade alemã.

Alguns desses elementos mais latentes é a identificação do público com a obra que está sendo reproduzida, já que "os filmes de uma nação refletem a realidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico." (p.17).

Lançamos a hipótese de que, neste momento, já havia uma relação de congruência do organizador para com os filmes, ou seja, ele esperava encontrar nos mesmos sua visão, dar a estes sua interpretação sobre eles e não apenas catalogá-los.

Debate sobre o cinema norte-americano

Diferente de muitos cinéfilos que rejeitam o cinema norte-americano o organizador da agenda/diário a que se refere este estudo tenta, ao menos, entendê-lo. É o que sugere o material apresentado a seguir.



SÔBRE O CINEMA NORTE AMERICANO –

"Devo ao cinema americano o essencial de minha formação. Refiro-me aos filmes de Chaplin, Stroheim, Griffith, Murnau, Allan Dwan, o velho Tourneur e outros. No presente, livrei-me de tôdas estas influências, e aliás nunca vou ao cinema; lamento, mas é assim. Só me interesso pelas formas primitivas de arte e creio que na América, como em tôda parte, atinge-se uma certa qualidade reencontrando — inconscientemente — o espírito dos primitivos."

JEAN RENOIR

"Os filmes americanos são freqüentemente imbecis. São com freqüência infantis, descrevem também um american way of life que podemos justamente julgar derrisório, e quando êles dão para elevar o tom no estilo das lágrimas-de-crocodilo de From Here to Eternity, é de fazer a gente passar com muito gôsto a antiamericano feroz... Mas pergunto qual o cinema que nos pode oferecer hoje em dia os filmes que realizam os Brooks, Preminger, Aldrich, Nicholas Ray, para não citar que os recém-chegados...

ALEX. ASTRUC

Roberto Rossellini

"Não tenho — bom ou mau — qualquer sentimento em relação a Hollywood. O que vejo da produção atual me faria sobretudo ter saudades da antiga, mas não ignoro que existe à margem das grandes produções, à margem também, das produções independentes, alguns filmes muito bons, dirigidos por cineastas da jovem geração".

"A produção hollywoodiana retarda a evolução do cinema, pois é muito industrializada para ser animada de um espírito interessante".

"Fui muito tocado, se não influenciado, pelo velho cinema americano, ao tempo em que a indústria não excluía nem a pesquisa, nem a inovação: Chaplin, Griffith, Murnau, Vidor e Will Rogers".

Figura 19 - Digressões sobre o cinema norte-americano tendo como mote depoimentos

O que mais nos chama atenção não é tão somente a menção ao cinema americano, mas, fundamentalmente, o argumento de autoridade — o organizador traz

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

para falar do tema importantes representantes de uma forma diferenciada de fazer cinema, fora dos padrões *hollywoodianos*.

Cremos que essa escolha configura uma estratégia de legitimação do cinema de Hollywood, objeto de duras críticas por parte dos críticos de esquerda da época; Renoir[2] e Rosselini[3] eram, naquele momento, reconhecidos como legítimos representantes de um cinema tido como "de esquerda", crítico e contestador, o que fazia com que suas opiniões gozassem de maior legitimidade no contexto do debate político travado em torno do cinema..

Outra condição, que entendemos enquanto parte constituinte desse processo, é a impressão de impessoalidade presente nos recortes do organizador. De certa forma, a visão deste com relação ao cinema *hollywoodiano* está sendo construída nesse momento, mas não há menção alguma a sua opinião. Antes de julgar, era preciso conhecer. Tal fato nos leva a mencionar Bourdieu, em seus escritos sobre a distinção social. Referindo-se ao mundo da arte, o autor contribui para a reflexão que fazemos quando afirma que a apropriação de um objeto é algo diferente do processo de posse.

Bourdieu identifica que o processo de posse envolve uma questão cognitiva, que se estabelece no saber o que faz o bem material, isto é, o indivíduo pode vir a ter a posse de algo, sem usufruir desse bem de forma a torná-lo um objeto que venha a constituir parte de sua rotina intelectual. Da mesma forma, acreditamos que o fato do organizador da agenda possuir acesso a obras cinematográficas não o torna um conhecedor de cinema, ou coisa que valha, mas a apropriação da obra cinematográfica, entendida como domínio dos códigos que a tornam possível e conhecimento da lógica que preside sua produção torna-o mais do que um simples apreciador da sétima arte.

Seguindo a linha bourdiesiana, podemos supor que, no caso em questão, essa apropriação se dá não só pelo que está na agenda, mas também pelo que a agenda representa. Há uma grande quantidade de indícios que confluem de forma a afirmarmos que a agenda não foi um objeto que foi feito para ser guardado, servir de relíquia ou coisa que o valha. A agenda, nos parece, foi algo feito para ser apropriado, utilizado, rabiscado como um livro de universitário.

[2] Jean Renoir se mostrava representativo para o mundo da esquerda na medida em que se considera que existe uma ligação muito grande entre seu mais famoso filme – A grande Ilusão (1937), com a denúncia das diferenças entre as classes sociais. A visão dominantes/dominado presentes nesse filme representa a visão que a esquerda poderia ter atrvés do cinema do diretor Francês.

[3] Um dos maiores expoentes do movimento neo-realista, que teve de adaptar o cinema aos efeitos catastróficos da segunda guerra mundial, Rosselini produziu obras que denunciavam a miséria da população e os horrores da guerra. Seus principais filmes do pós-guerra são, Roma, Cidade Aberta (1945) e Alemanha Ano Zero (1947).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Como vimos no momento de descrição da agenda, a capa de couro, o fecho de zíper, dentre outros elementos, ajudaram a nos fazer perceber que a agenda era algo feito para durar. Neste momento de nosso trabalho, fica latente que essa duração estava relacionada a um uso, uma percepção sobre o conhecimento que poderia vir da agenda, de todos aqueles filmes catalogados e era necessária a apropriação dos mesmos, a sua utilização.

Tal fato se mostra presente em várias passagens da agenda, mas acreditamos que o fato do organizador voltar para analisar algum filme, seja por meio de rabiscos aonde há a ligação de um elemento que participou de um filme com outra função em outro filme, ou até mesmo o esquema de notas ajudam a dar significado às questões que reativamos aqui.

Considerações sobre o processo de criação

O organizador da agenda/diário também se atentou para questões referentes ao processo de criação no cinema. A preocupação com o debate acerca do papel da montagem na obra cinematográfica é central para qualquer cinéfilo ou aspirante à cinefilia. Tal preocupação, embora não apareça com freqüência na agenda, ajuda-nos no processo de percepção sobre a intencionalidade do organizador para com a intencionalidade do seu discurso de aprendizado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

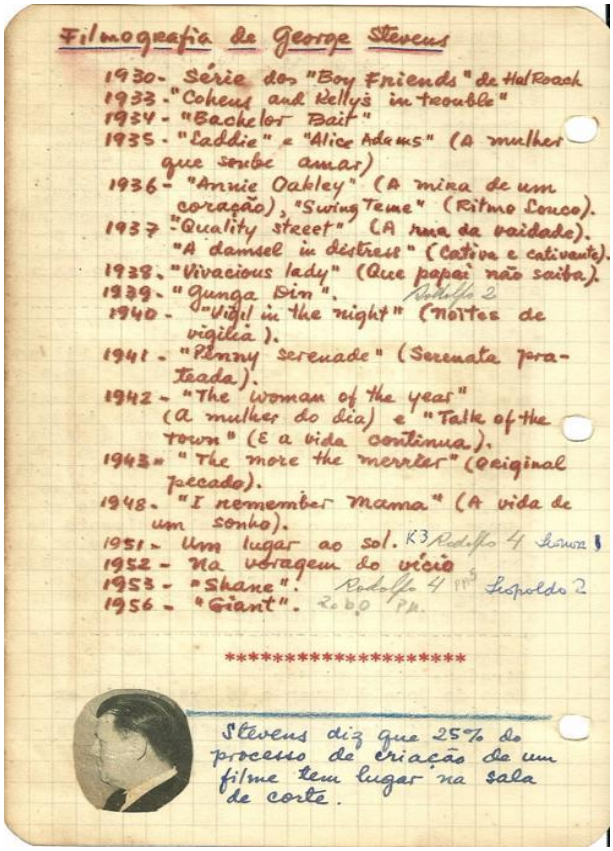


Figura 20 - Stevens e o processo de criação

Críticas de cinema

Este é, certamente, o item mais difícil de categorizar, pois as críticas podem fazer parte tanto do processo de formação que entendemos como aleatório ou selvagem quanto do que entendemos como intencional. Quando a crítica de cinema vem acompanhada de um projeto reflexivo, ou seja, é uma crítica sobre a produção, sobre os efeitos sociais de tal filme, sobre o processo cinematográfico que tem o ator como referencial, acreditamos que isso faça parte do processo de apropriação das regras da arte cinematográfica por parte do organizador. Para perceber a intencionalidade do organizador do diário filtramos as mesmas a partir de dois elementos: os filmes que estão sendo comentados e os autores das críticas.

Assim, levantamos a hipótese de que a condição para o aparecimento das críticas deveria seguir esses dois caminhos para ser intencional. No caso abaixo apresenta-se este fato, visto que *Shane* ou *os brutos também amam* é um filme que trabalha a todo momento com uma questão social, que é o problema das terras. O filme trata das terras e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

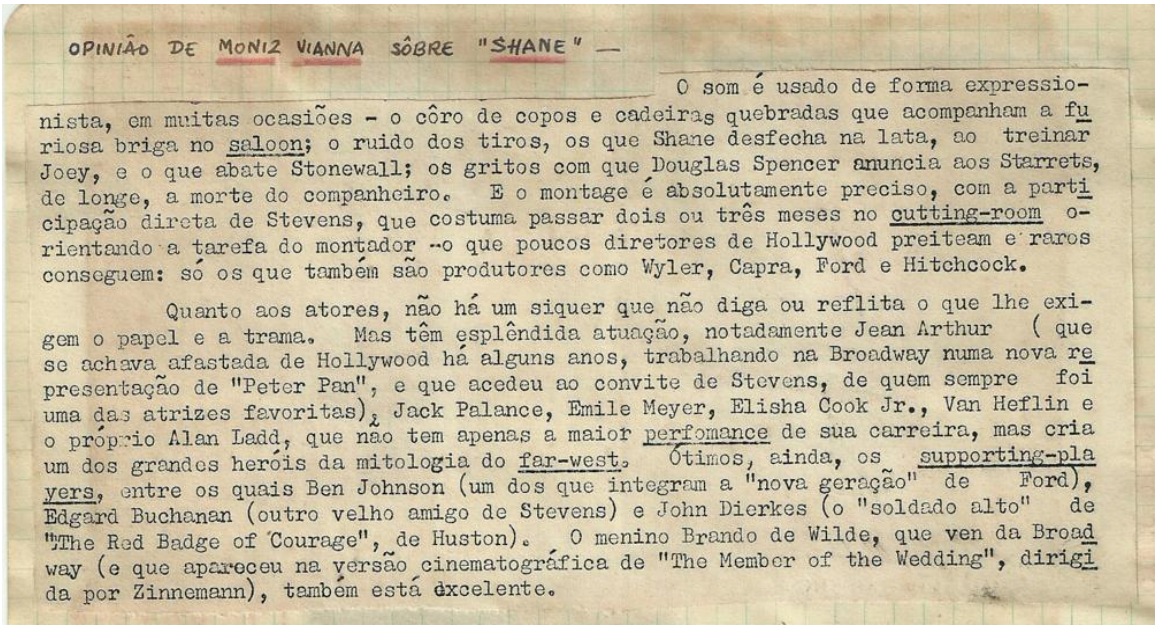
dos explorados da terra, que têm que lutar contra os exploradores para conseguir os seus direitos.

O crítico desse filme, recortado aqui, é Moniz Viana. Esse crítico desenvolve uma teoria interessante acerca do aprendizado do cinema, expressa, recentemente, em entrevista concedida ao site *críticos.com.br*, em que apresenta sua visão acerca do processo de apropriação da linguagem do cinema.[4]

Ao ser perguntado sobre como se devem formar pessoas para o cinema, o crítico responde:

> Vendo filmes. E lendo. Não precisa ir para uma faculdade. Eu acho que não precisa. No entanto, quem quer se dedicar à parte técnica do cinema, fotografia e montagem, por exemplo, aí eu acho que precisa. Se uma faculdade ensina, aí sim é necessário! Ninguém aprende isso sozinho. Mas, para aprender a narrativa de um filme, a gente aprende lendo. Aliás, os grandes diretores diziam isso. E eles começaram assim. Não se forma um romancista, assim como não se forma um cineasta.

Esta forma de perceber o filme é um complemento à análise que fazemos da agenda que, embora careça de uma organização sistemática, ainda assim revela um aprendizado, na medida em que demonstra a intenção do autor não só em ver os filmes, mas também em lê-los e compreendê-los.



OPINIÃO DE MONIZ VIANNA SÔBRE "SHANE" —

O som é usado de forma expressionista, em muitas ocasiões - o côro de copos e cadeiras quebradas que acompanham a furiosa briga no saloon; o ruido dos tiros, os que Shane desfecha na lata, ao treinar Joey, e o que abate Stonewall; os gritos com que Douglas Spencer anuncia aos Starrets, de longe, a morte do companheiro. E o montage é absolutamente preciso, com a participação direta de Stevens, que costuma passar dois ou três meses no cutting-room orientando a tarefa do montador -o que poucos diretores de Hollywood preiteam e raros conseguem: só os que também são produtores como Wyler, Capra, Ford e Hitchcock.

Quanto aos atores, não há um siquer que não diga ou reflita o que lhe exigem o papel e a trama. Mas têm esplêndida atuação, notadamente Jean Arthur (que se achava afastada de Hollywood há alguns anos, trabalhando na Broadway numa nova representação de "Peter Pan", e que acedeu ao convite de Stevens, de quem sempre foi uma das atrizes favoritas), Jack Palance, Emile Meyer, Elisha Cook Jr., Van Heflin e o próprio Alan Ladd, que não tem apenas a maior perfomance de sua carreira, mas cria um dos grandes heróis da mitologia do far-west. Ótimos, ainda, os supporting-players, entre os quais Ben Johnson (um dos que integram a "nova geração" de Ford), Edgard Buchanan (outro velho amigo de Stevens) e John Dierkes (o "soldado alto" de "The Red Badge of Courage", de Huston). O menino Brando de Wilde, que ven da Broadway (e que apareceu na versão cinematográfica de "The Member of the Wedding", dirigida por Zinnemann), também está excelente.

Figura 21 - A opinião de Moniz Viana sobre Shane

[4] Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=1097. Acesso em 10/01/2011.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Outra forma de crítica de cinema que parece integrar o que estamos chamando de processo intencional de formação é a que se refere a listas de filmes elaboradas pelo que poderíamos chamar de autoridades do campo cinematográfico.

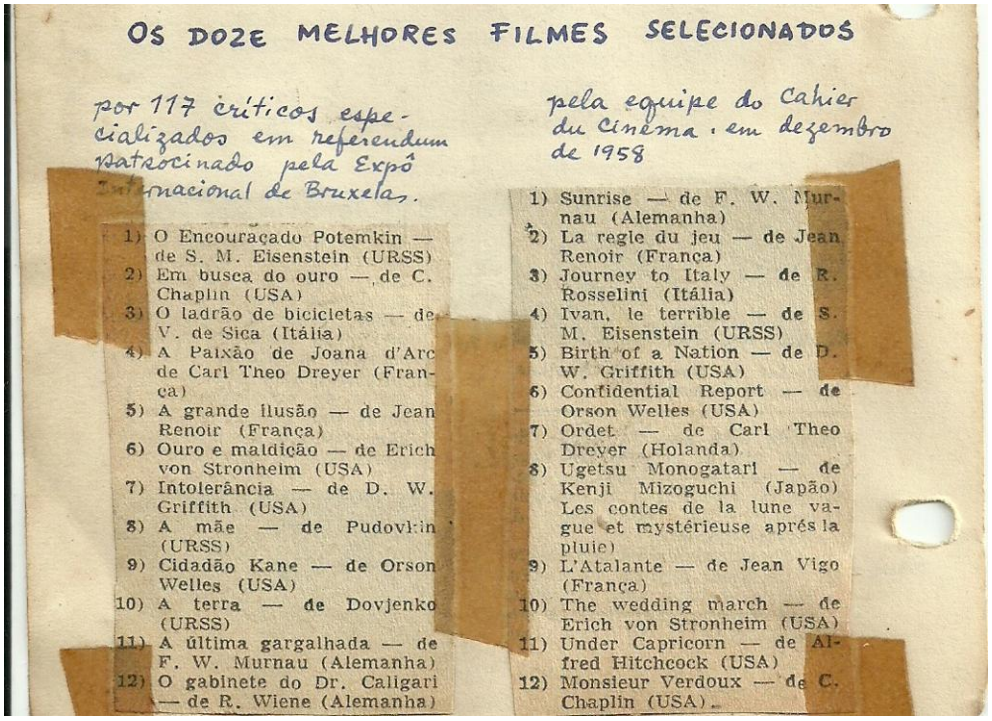
No caso da imagem a seguir, temos representados doze filmes que foram selecionados por críticos que tinham muito reconhecimento no contexto cinematográfico da época. De um lado, os que integravam os *Cahiers du Cinema* e, de outro, membros da exposição internacional de Bruxelas.

Interessante também é atentar de onde saem essas críticas. Novamente o argumento de autoridade se manifesta Nesse caso, pode-se tratar de mais de uma busca de orientação sobre critérios de julgamento do que de um argumento de autoridade — quando se sabe quais são os melhores, tem-se mais parâmetros para julgar

Os *Cahiers du Cinema* foi uma das publicações de maior influência no mundo do cinema e funcionou, durante muitos anos, como uma espécie de bíblia dos diretores de cinema europeus e latino-americanos. As preocupações desse suplemento literário, no período em que a agenda era elaborada, estavam ligadas ao desenvolvimento estético do filme e ao seu formato. Aumont (2004) salienta que a intenção dos *Cahiers* durante a década de 1950 era promover uma política do autor, aonde se fariam presentes as discussões sobre a política dos autores que, mais do que uma noção aplicada às análises críticas, tornou-se o paradigma para certos cineastas, tornando-se assim a base para o "cinema de autor", um cinema veículo para a expressão de quem o faz.

Já a exposição internacional de Bruxelas de 1958, representava a primeira grande exposição mundial, desde o fim da segunda guerra mundial. Foi um evento magnânimo que contou com invenções de todo o mundo e onde se reuniram alguns filmes, uma novidade da exposição. O intuito era reconhecer o cinema enquanto um elemento passível de transformação e aprofundamento tecnológico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA



OS DOZE MELHORES FILMES SELECIONADOS

por 117 críticos especializados em referendum patrocinado pela Expô Internacional de Bruxelas.

1) O Encouraçado Potemkin — de S. M. Eisenstein (URSS)
2) Em busca do ouro — de C. Chaplin (USA)
3) O ladrão de bicicletas — de V. de Sica (Itália)
4) A Paixão de Joana d'Arc de Carl Theo Dreyer (França)
5) A grande ilusão — de Jean Renoir (França)
6) Ouro e maldição — de Erich von Stronheim (USA)
7) Intolerância — de D. W. Griffith (USA)
8) A mãe — de Pudovkin (URSS)
9) Cidadão Kane — de Orson Welles (USA)
10) A terra — de Dovjenko (URSS)
11) A última gargalhada — de F. W. Murnau (Alemanha)
12) O gabinete do Dr. Caligari — de R. Wiene (Alemanha)

pela equipe do Cahier du cinema, em dezembro de 1958

1) Sunrise — de F. W. Murnau (Alemanha)
2) La regle du jeu — de Jean Renoir (França)
3) Journey to Italy — de R. Rosselini (Itália)
4) Ivan, le terrible — de S. M. Eisenstein (URSS)
5) Birth of a Nation — de D. W. Griffith (USA)
6) Confidential Report — de Orson Welles (USA)
7) Ordet — de Carl Theo Dreyer (Holanda)
8) Ugetsu Monogatari — de Kenji Mizoguchi (Japão) Les contes de la lune vague et mystérieuse aprés la pluie)
9) L'Atalante — de Jean Vigo (França)
10) The wedding march — de Erich von Stronheim (USA)
11) Under Capricorn — de Alfred Hitchcock (USA)
12) Monsieur Verdoux — de C. Chaplin (USA).

Figura 22 - os doze melhores filmes selecionados pelos críticos da exposição de Bruxelas e pelo Cahier du cinema

A revisão sistemática

Seja em uma filmografia de um diretor escrita à mão, seja em um recorte de jornal, ou até mesmo na datilografia, o nosso interlocutor apresenta formas diferenciadas de ampliar seu conhecimento e formar uma opinião sobre o filme mais densa. Essa opinião, agora adicionada de informações importantes, vem carregada de sentimentos e julgamentos pessoais. É um dos momentos mais significativos da agenda, com relação à apuração do gosto, cremos, pois neste momento conseguimos identificar uma verdadeira imersão na cinefilia.

É como se ocorresse uma apropriação dos elementos cinematográficos. A distinção se processaria aí, concordamos, mas existe outro conceito que dá significado aos eventos que aqui abordamos. O conceito de *habitus*.

Norbert Elias, ao evoluir o estudo de tal conceito busca identificar que as transformações da sociedade e dos indivíduos não estavam presentes somente no momento em que falavam sobre elas. Estavam presentes em seu modo de falar, se vestir, se apropriar de uma mensagem, discutir, se relacionar, ou seja fazem parte da vida cotidiana dos indivíduos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Entender o conceito de *habitus* é também entender a sua evolução. Como aponta Setton (2002) o conceito tem uma longa história nas ciências humanas. Palavra latina utilizada pela tradição escolástica traduz a noção grega *hexis* utilizada por Aristóteles para designar então características do corpo e da alma adquiridas em um processo de aprendizagem. Bem mais tarde foi também utilizada por Émile Durkheim, no livro A evolução pedagógica, adquirindo sentido semelhante, mas bem mais explícito. Ou seja, Durkheim faz uso do conceito para designar um estado geral dos indivíduos, estado interior e profundo, que orienta suas ações de forma durável.

Porém, nos estudos da humanidade contemporânea, o pensador que estruturou parte da compreensão sobre o *habitus* foi Pierre Bourdieu. A sua noção sobre esse conceito passa pela percepção de que o mesmo é um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas. (BOURDIEU, 1983, p.65)

Mas a teoria de Bourdieu não ficou só na constatação desses fatos, ele foi além. Como demonstra Setton, no mesmo artigo, o autor se atentou mais para o contexto aonde não existiu o *habitus* ou, onde o mesmo não apareceu, tendo como exemplo prático as sociedades que tiveram uma migração de pessoas do campo para a cidade, aonde os hábitos sociais são totalmente diferenciados, estranhos. Até que estes hábitos estejam introjetados, ou seja, até que pertençam ao indivíduo – pode ser também que esta opção nunca se torne verdadeira – levará uma quantidade tempo considerável.

Tratar o conceito na forma elisiana é central para nós, pois a noção aplicada por ele é a de que as pessoas acham que se tornam detentoras de certos hábitos por falarem sobre eles. Consideramos o mesmo, juntamente com o autor, algo falso. O fato de, por exemplo, nosso organizador escrever considerações acerca do cinema não necessariamente representa que o mesmo está ciente de sua escrita. Parece-nos central entender que, a partir de certo momento, as pesquisas que fazia estavam relacionadas não ao seu hábito de colecionar recortes sobre cinema, mas sim ao seu *habitus* cinematográfico.

A partir dessa fase não se fazem necessárias explicações prévias sobre os recortes, eles passam a representar algo para o organizador, algo que talvez nunca saberemos o que é, visto que esse conceito também emerge enquanto considerações

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

pessoais. Os elementos distintivos passam para o autor, a partir desse momento, a serem considerados estruturas de sua personalidade e de sua economia psíquica.

A fala do organizador da agenda – obtida em entrevista concedida a essa pesquisa – ajuda-nos a entender essa transformação.

> Eu ia colecionando tudo dos jornais... Tudo que saía sobre os filmes que eu gostava e não gostava dos filmes que via e não via. No começo era assim... Depois fui começando a, não sei, concentrar o meu gosto, destacando e investigando a vida dos atores e diretores... Eu era um colecionador de imagens.

São exemplos deste modelo, respectivamente.

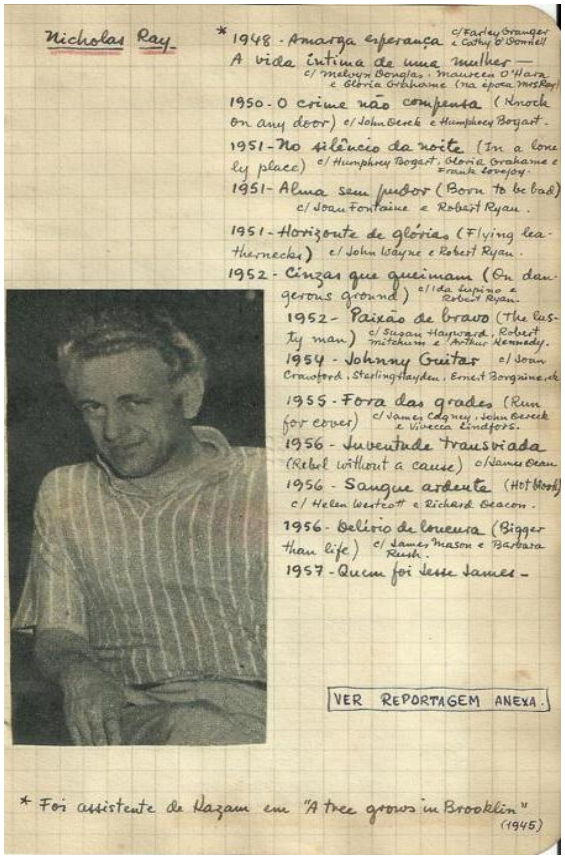
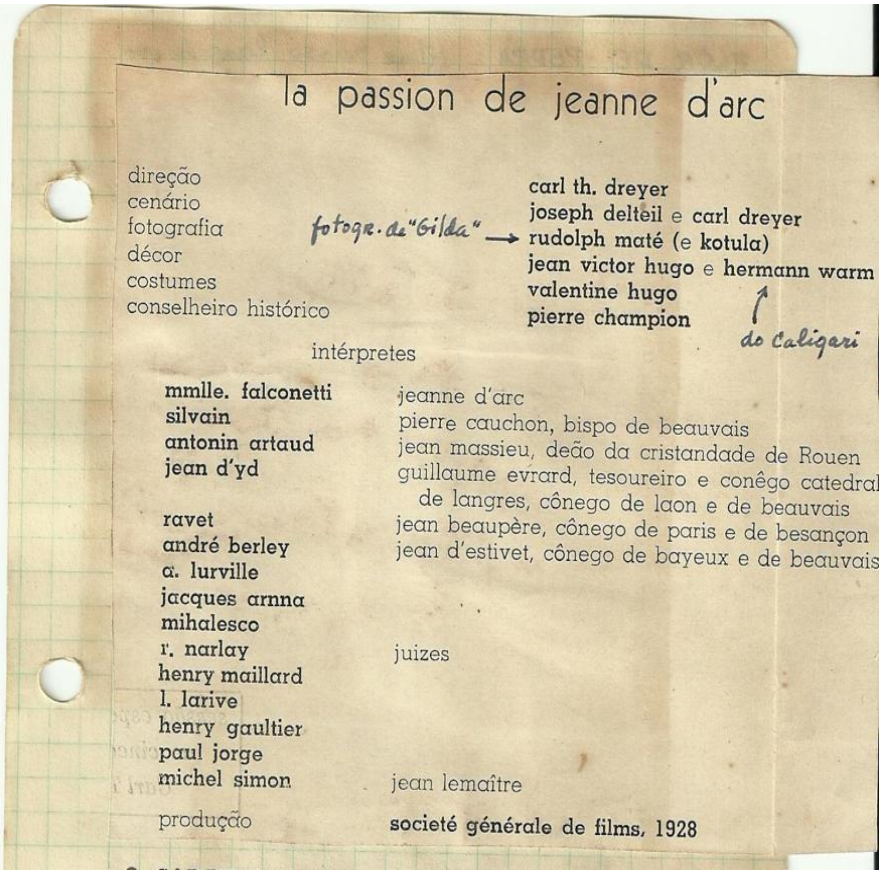


Figura 23 - A menção ao fato de ter sido assistente de direção remonta a uma processo de criação e recriação constante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA



la passion de jeanne d'arc

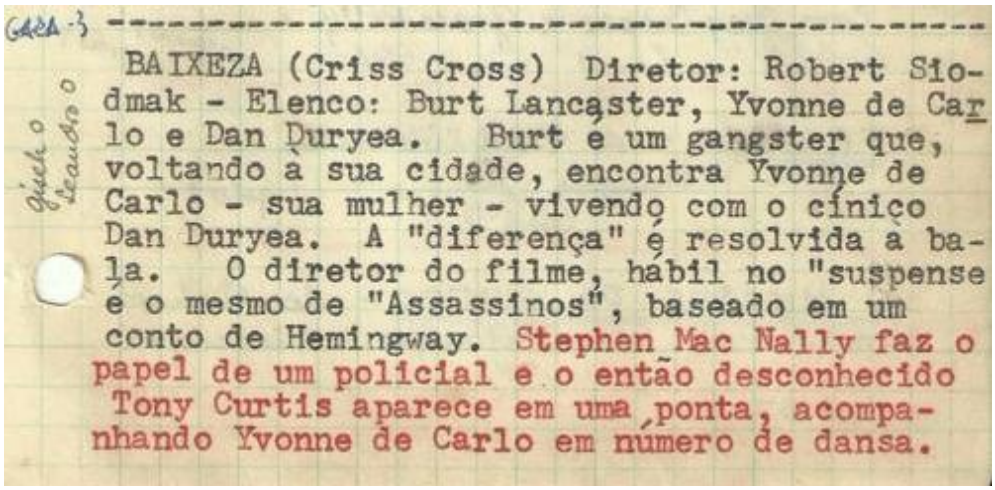
direção — carl th. dreyer
cenário — joseph deltèil e carl dreyer
fotografia — fotogr. de "Gilda" → rudolph maté (e kotula)
décor — jean victor hugo e hermann warm
costumes — valentine hugo
conselheiro histórico — pierre champion ↑ do Caligari

intérpretes

mmlle. falconetti	jeanne d'arc
silvain	pierre cauchon, bispo de beauvais
antonin artaud	jean massieu, deão da cristandade de Rouen
jean d'yd	guillaume evrard, tesoureiro e conêgo catedral de langres, cônego de laon e de beauvais
ravet	jean beaupère, cônego de paris e de besançon
andré berley	jean d'estivet, cônego de bayeux e de beauvais
a. lurville	
jacques arnna	
mihalesco	
r. narlay	juizes
henry maillard	
l. larive	
henry gaultier	
paul jorge	
michel simon	jean lemaître

produção — societé générale de films, 1928

Figura 24 - A assimilação das funções no cinema



CARTA-3

BAIXEZA (Criss Cross) Diretor: Robert Siodmak - Elenco: Burt Lancaster, Yvonne de Carlo e Dan Duryea. Burt é um gangster que, voltando à sua cidade, encontra Yvonne de Carlo - sua mulher - vivendo com o cínico Dan Duryea. A "diferença" é resolvida a bala. O diretor do filme, hábil no "suspense é o mesmo de "Assassinos", baseado em um conto de Hemingway. Stephen Mac Nally faz o papel de um policial e o então desconhecido Tony Curtis aparece em uma ponta, acompanhando Yvonne de Carlo em número de dansa.

Figura 25 - a parte em vermelho (stephen Mac Nally...) representa uma volta ao filme.

Uma das coisas mais interessantes é perceber que esse movimento torna-se contínuo. À volta para a correção é constante e parece ter sido limitada apenas pela passagem de tempo, que limitou a análise dos filmes a década de 1950. No recorte anterior fica evidenciada uma volta para completar uma informação que faltava, por isso a consideramos enquanto uma aprendizagem intencional e não aleatória. Era a intenção do autor complementar o que, anteriormente, era aleatório.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

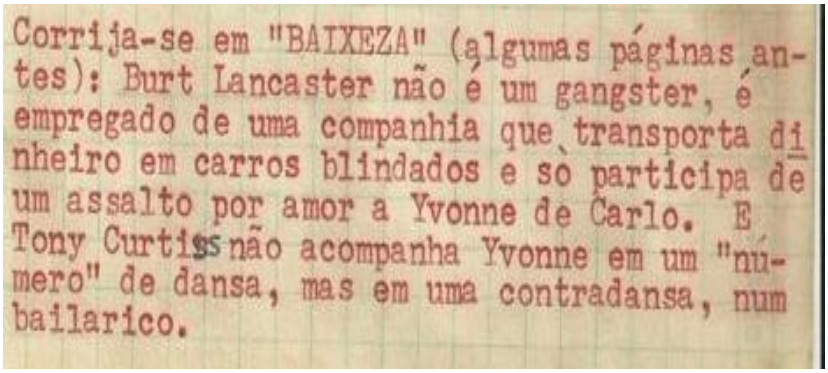

Corrija-se em "BAIXEZA" (algumas páginas antes): Burt Lancaster não é um gangster, é empregado de uma companhia que transporta dinheiro em carros blindados e só participa de um assalto por amor a Yvonne de Carlo. E Tony Curtis não acompanha Yvonne em um "número" de dansa, mas em uma contradansa, num bailarico.

Figura 26 - A correção do complemento...

Acreditamos que a intencionalidade experimentada pelo organizador da agenda reflete, indubitavelmente, uma acumulação de experiências. Essas experiências são o constructo necessário para entendermos o conceito de *mimesis* que, cremos, é o que mais se adequa à interpretação que estamos buscando fazer em nosso trabalho.

Cremos que a chave para descrever o aprendizado que vai sendo construído pelo organizador do diário é o processo mimético, considerado enquanto parte de uma espécie de disposição que todos os seres humanos tem para aprender (FARIAS, 2008). Sobre esse processo de aprendizado é necessário atentar para o fato de que este não é o ponto final. A acumulação de imagens e textos, fato empírico de nossa análise, não representa por si só a finalidade do organizador. Representa, cremos, um ponto de partida. Este deve ser entendido como um processo para a construção de algo, de uma teoria, de uma etapa, enfim de um conhecimento

Entendemos o processo mimético como um elemento que permite a criação de algo novo, seja ele um objeto, uma prática, uma narrativa, que pode ter referência em uma passagem similar anteriormente dada, mas que se constrói enquanto algo novo.

Acreditamos que a agenda seja um bom exemplo disso, pois é composta de matérias escritas e imagens que foram produzidas por outras pessoas e que, na verdade, podem não vir a significar muito para o leitor comum. O fato de o organizador ter estabelecido uma intencionalidade ajuda-nos a perceber que o processo mimético visou construir algo novo, um verdadeiro objeto de estudo, onde suas concepções estariam ancoradas e baseadas.

Este novo artefato material está dotado de significados e significantes e, embora tenha uma autoria cremos que esta se dá também de forma coletiva, ao considerarmos que as formas de aprender dizem respeito ao indivíduo e ao mundo que os cerca.O

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

processo mimético e o *habitus* cinematográfico de maneira alguma se excluem, na verdade se complementam. Se entendermos a *mimesis* como uma acumulação do conhecimento, podemos entender o *habitus* cinematográfico enquanto uma interiorização desse conhecimento, que passa a significar a interioridade do indivíduo.

4.3 Cinema e Política

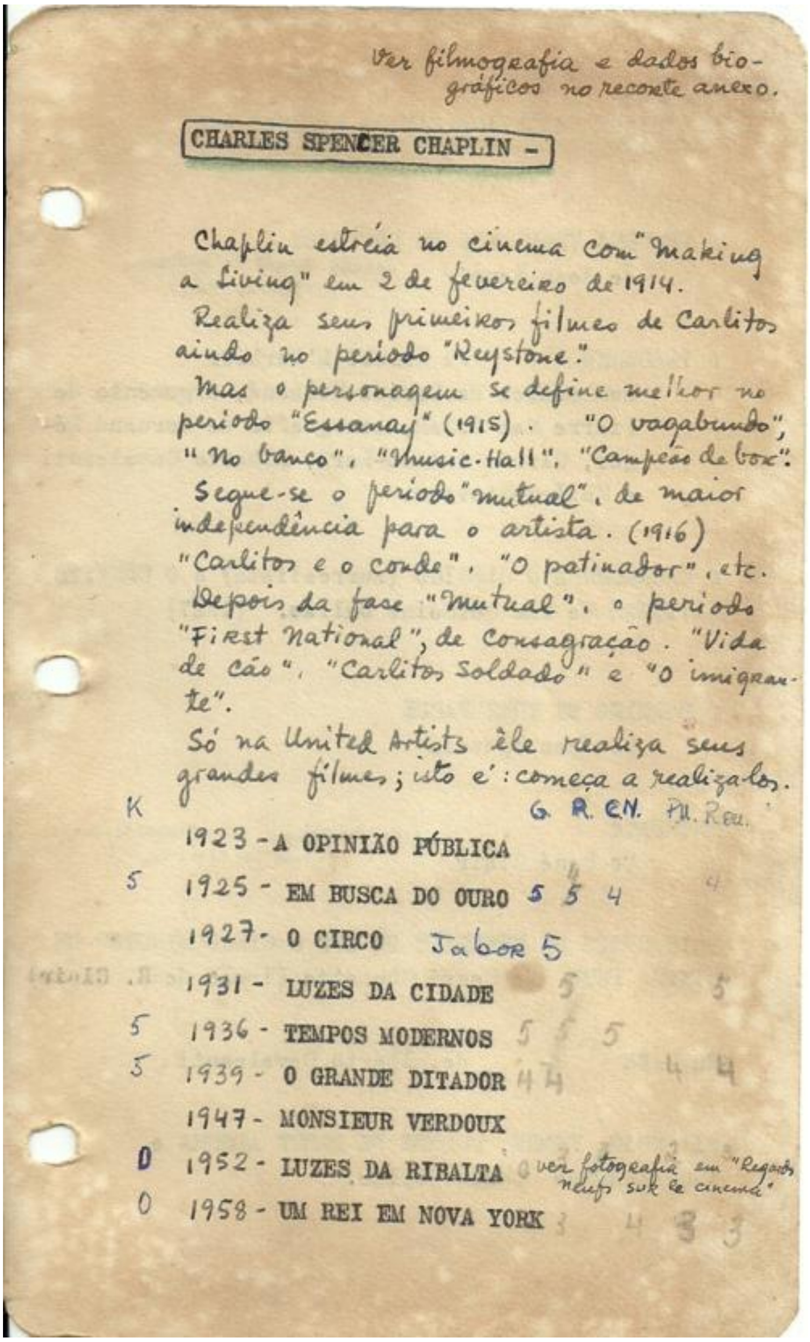
Há, na agenda em estudo, alguns indícios de que, além da formação estética e intelectual, seu organizador olhava o cinema com as lentes de suas convicções políticas. Para entender esse caminho, foi necessário buscar o ponto de vista de nosso organizador, que muitas s vezes não se deixava transparecer em um primeiro momento. Foi fundamental também identificar o local da agenda onde essas citações apareciam, sempre destacadas.

Alguns desses indícios vamos apresentar a seguir.

Referências a Chaplin

Em primeiro lugar, Charles Chaplin aparece como um grande ícone, devido talvez à sua presença marcante no cenário cinematográfico nas primeiras décadas da história do cinema. Certamente não é por acaso que a primeira página da agenda é dedicada a ele.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA


Ver filmografia e dados biográficos no recorte anexo.

CHARLES SPENCER CHAPLIN -

Chaplin estréia no cinema com "Making a Living" em 2 de fevereiro de 1914.
Realiza seus primeiros filmes de Carlitos ainda no período "Keystone."
Mas o personagem se define melhor no período "Essanay" (1915). "O vagabundo", "No banco", "Music-Hall", "Campeão de box".
Segue-se o período "mutual", de maior independência para o artista. (1916) "Carlitos e o conde", "O patinador", etc.
Depois da fase "Mutual", o período "First National", de consagração. "Vida de cão", "Carlitos soldado" e "O imigrante".
Só na United Artists êle realiza seus grandes filmes; isto é: começa a realizá-los.

1923 - A OPINIÃO PÚBLICA
1925 - EM BUSCA DO OURO
1927 - O CIRCO
1931 - LUZES DA CIDADE
1936 - TEMPOS MODERNOS
1939 - O GRANDE DITADOR
1947 - MONSIEUR VERDOUX
1952 - LUZES DA RIBALTA (ver fotografia em "Regards neufs sur le cinéma")
1958 - UM REI EM NOVA YORK

Figura 27 - Charles Chaplin - o inaugurador da agenda e um de seus principais protagonistas.

A filmografia de Chaplin tinha enfoque político muito evidente. Dentre outros, um dos que sustenta essa tese é Glauber Rocha, em seu livro *O século do cinema* (2006). Destaca-se, nesse sentido, o importante papel que Chaplin desempenhou no cinema, seja na técnica fílmica seja no roteiro. Na verdade, chama a atenção o quanto de renovação Chaplin levou ao cinema.

Nas palavras de Glauber Rocha (idem), "querer situá-lo como cineasta não justifica: Chaplin é um complexo artístico que transcende o cinema" (p.42). A intenção

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

do autor é assinalar que, de certa forma, Chaplin fez um movimento contrário a muitos dos diretores que tinham alguma notoriedade em sua época, fazendo algo bem diferente do que o cinema hollywoodiano produzia naquele período: uma horda de cowboys e gângsteres aonde a violência era o segredo do sucesso e a garantia, para o público em geral, de bons filmes. Em seus filmes, Chaplin deu voz aos excluídos, pediu a paz e representou um ideal moderno da sociedade contemporânea onde estão presentes as desigualdades sociais mais profundas.

Figura 28 - Chaplin em o ditador. Uma crítica astuta aos "donos do mundo".

Acreditamos que Glauber Rocha compartilhava uma filiação ideológica próxima a do organizador de nosso objeto de estudo e, como aquele, considerava Chaplin um expoente do século XX. Essa aproximação pode vir a ser percebida na medida em que o organizador do estudo e o autor ao qual estamos nos referindo fizeram parte dos escritos do jornal, o *Metropolitano*, que circulava como suplemento do jornal Diário de Notícias durante o período estudado. Faziam parte dessa composição também outros intelectuais da época como Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Ferreira Gullar e Vianinha.

Na verdade, na opinião de Ridenti (2000) Glauber não representava só o marxismo, ele representava uma espécie de nacionalismo popular e tentava, de uma maneira ou de várias se vincular a esse projeto. Ora com seus filmes provocando a ação popular, como visto em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em Transe* (1967) ora com sua vinculação aos movimentos de esquerda, sejam eles colocados

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

como “embriões”, tais como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou ao próprio Partido Comunista Barsileiro, o partidão.

Sobre a versatilidade do ator-diretor, Glauber Rocha afirma “Chaplin é imigrante aventureiro, marginal, operário e usa máscaras populares reprimidas para desmascarar o carnaval capitalista” (p.43).

Em certa medida, Chaplin é a voz de certo público, claramente inclinado à esquerda, que enxerga no humor deste diretor uma fuga ao lugar comum de *Hollywood*. O diretor em questão evidencia mais do que os aspectos fílmicos notórios, transformou-se em um verdadeiro porta-voz dos humanos ao dar lugar ao vagabundo, ao imigrante e ao operário, seres excluídos da sociedade capitalista e ao fazer destes ícones da solidariedade, da coragem e da dignidade.

Consideremos então a vida fora do cinema. A vida fora das telas de Chaplin também se confunde com o seu cinema por conta de suas convicções político-ideológicas. Pelo tom social de seus filmes a associação com o pensamento de esquerda era inevitável. Películas como *Tempos Modernos* (1936) traziam a tona não só o elemento figurativo, dançando conforme a música do fordismo através dos “pés de pingüim” que caracterizavam o andar de carlitos mas também continham um teor crítico, um aspecto de questionamento da sociedade capitalista urbano-industrial. Para além da comédia, Chaplin mostrava o lado doce da vida pobre em *The Kid* (1921) onde o laço maior são as características do amor fraterno e não da vida de luxo e fazia um balanço de sua época através de O Grande Diatdor (1940) e de *Luzes da Ribalta* (1952).

Os aspectos sociais presentes em seus filmes, o fizeram ser alvo do macarthismo e quando viajou para Londres em 1952 para lançar o filme *Luzes da Ribalta* não pôde mais retornar aos Estados Unidos em função de não ter seu Visto renovado. Chaplin passou então a viver na Suíça e somente voltaria aos Estados Unidos em 1972.

Este fato – o Macarthismo - é referência na vida de Chaplin e representa muito na composição dessa dissertação, na medida em que compreende o período de organização da agenda, a década de 1950. Neste período, já encerrada a Segunda Guerra Mundial, a sociedade norte-americana foi abalada por uma onda de obscurantismo que ficou conhecida como "caça às bruxas", numa alusão ao episódio da perseguição e eventual queima de feiticeiras nas fogueiras da Inquisição.

"Ameaça vermelha" tornou-se a expressão mágica para fundamentar um estado de quase histeria coletiva, alimentado pelos meios de comunicação e que teve no senador Joseph (Joe) McCarthy,como o nome político mais conhecido a ponto de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

emprestar o nome ao neologismo criado para definir o fenômeno Mas, segundo Ferreira (1989), MacCarthy foi um personagem quase secundário nesse período. Os maiores expoentes desse período foi a própria sociedade americana que, com medo da "invasão comunista" apoiou e incentivou a "caça às bruxas".

A histeria Macarthista, atingiu especialmente a chamada indústria do entretenimento (cinema, rádio e televisão), mas alcançou, com seu potencial destrutivo, todos os setores da sociedade. Suicídios, tragédias familiares e desemprego foram alguns dos efeitos visíveis da "caça às bruxas", que envenenou o dia-a-dia dos norte-americanos, semeou suspeitas, fabricou listas negras, encenou rituais de purificação e santificou a figura do delator.

Alguns episódios que podem trazer significados interessantes a esse estado de histeria foi a condenação e a execução do casal Julius e Ethel Rosemberg praticamente colocados enquanto a explicação definitiva para o êxito soviético na utilização da bomba atômica e a perseguição ao físico Albert Einstein, sempre investigado pelo FBI e os órgão competentes de perto pois consistia em uma ameaça iminente devido a seus conhecimentos físico-nucleares.

Para se termos uma idéia mais ampla ainda no auge do macarthismo o combate ao comunismo era colocado ao nível da luta contra o crime, que acabou por tornar o FBI o principal ator desse processo.

> O Bureau dispunha-se a livrar o país das idéias comunistas e de seus simpatizantes, entre eles os chamados inocentes úteis, da mesma forma como combatia as organizações criminosas, o crime organizado [...] Eles podiam estar tanto no coração do governo, a roubar segredos de superarmas, como nos sindicatos, a planejar greves destinadas a sabotar a economia. (FERREIRA, 1989, p. 29).

Um dos principais alvos do Macarthismo foi a indústria do entretenimento, em que um dos alvos principais era a indústria cinematográfica. Diretores, atores, roteiristas, produtores e outras pessoas ligadas ao universo cinematográfico foram alvo de perseguição da sociedade e do governo norte-americano.

Para conter um pouco o clima de perseguição e de medo que pairava sob os estúdios cinematográficos, foi dada a receita, a fórmula de como se fazer filmes americanos. A criação da Aliança do Cinema para a Preservação dos Ideais Americanos (MPAPAI) contou com personagens célebres de sua época, como Cecil B. Mille, Walt Disney e Jonh Wayne e foi uma coalizão entre diretores, roteiristas e atores juntamente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

com os estúdios para tentar construir uma forma de se fazer cinema nos moldes amercianos.

Por outro lado, além do já referido Chaplin, algumas das principais personalidades Hollywoodianas à época, foram perseguidas pelo Macarthismo. Os exemplos mais notórios são: Na área dos roteiros: Dalton Trumbo, Eliot Asimov, Robert Less e Lester Cole. Na Direção: William Wyler, John Huston, Elia Kazam e Orson Wells. Além de atores/personalidades da época como Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Cary Grant, Gene Kelly e até Frank Sinatra, que viria a se tornar um dos maiores expoentes da cultura norte-amerciana. Estes nomes, além de outros, compunham a chamada lista negra de *hollywood* que fundamentou a perseguição Macartista dentro dos estúdios.[5]

Dos artistas populares, que se renderam por fraqueza, aos acadêmicos sofisticados, que até se deram ao requinte de oferecer fundamento intelectual à caça às bruxas, passando pelas vítimas de todos os matizes. Entre a submissão de uns e a coragem de outros, o conjunto de lições de uma geração.

É nesse sentido que entendemos uma aproximação política do organizador da agenda com Chaplin. Isto é perceptível tanto pela sua recorrente aparição na agenda quanto pelos ideais que possuía o que o vinculava de uma outra maneira ao organizador. Em suma, não era apenas o gosto pela filmografia de Chaplin que interessava ao organizador da agenda, mas também sua atuação na vida política. Um dos recortes de jornal que pode ser entendido com um indício disso é:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

[5] A lista completa onde aparecem os nomes mencionados aqui e muitos outros pode ser vista em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_Negra_de_Hollywood.

CHARLIE CHAPLIN
Em uma palavra: gênio

PARA compreender melhor o motivo que levou Chaplin a fazer êste filme, é preciso recordar que foi há cêrca de três anos, quando o macarthismo estava no auge, e após uma série de incidentes penosos entre o artista e departamentos do Govêrno americano, sem falar na má-vontade bastante generalizada nos Estados Unidos contra a sua pessoa e na insistência em chamá-lo de comunista. (A essa última acusação, êle respondeu com muita propriedade que ninguém com a sua fortuna poderia ser um adepto do comunismo).

E' por isso que, nesta sua nova realização, Chaplin perde de vez em quando o senso de humor para verberar pela bôca do filho, contra a estreiteza do ponto-de-vista do americano em geral, o seu pavor por tudo que possa cheirar a comunismo e a inconseqüência com que, através da imprensa e de seus famigerados comitês, acusa de subversão as pessoas mais improváveis. Não que nisso tudo não haja material de sobra para charges políticas, mas é que Chaplin imprime a certas passagens um tom de mágoa pessoal que prejudica o filme, pelo menos como comédia.

Devem ter feito sofrer muito mesmo o velho Chaplin, com aquela perseguição idiota, para deixá-lo tão amargurado.

Mas, excluindo as passagens a que nos referimos — especificamente as em que o garôto precoce discursa sôbre política — o filme é legítimo Chaplin (há, inclusive, um número de cabaré, inspirado diretamente nas suas primitivas comédias de curta metragem), de um espírito típico na caçoada de coisas e personagens dos tempos atuais: a violência e agressividade dos filmes modernos, não só nos temas como na técnica (a seqüência de cinemascópio é genial); a posição absurda da realeza destronada; o fascínio da burguesia pelos títulos de nobreza; o comercialismo e a publicidade desenfreada que se imprime a tudo hoje em dia.

Um filme que ninguém, seja qual fôr a sua côr política, está dispensado de ver, pois contém ensinamentos para todos — além das melhores risadas dêstes últimos tempos.

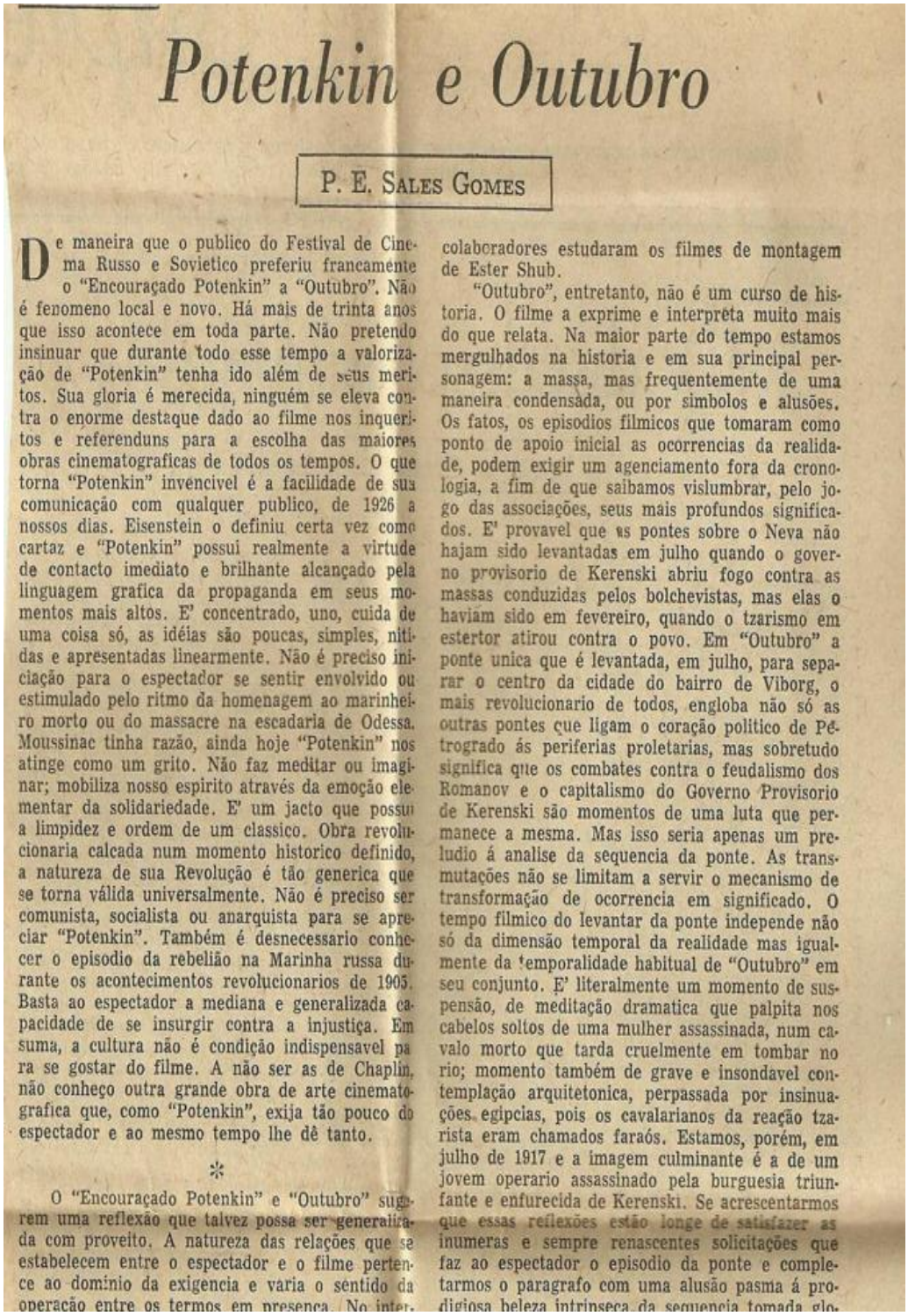
Figura 29 - Chaplin e a preocupação com a sua filiação ideológica.

Na interpretação que fizemos da agenda/diário, em outro momento, o organizador será ainda mais direto na explicitação das relações entre sua opção ideológica e as escolhas estéticas, especialmente quando se refere ao cinema soviético.

Sobre o cinema soviético

A preocupação com o cinema soviético é uma constante. A menção a esse cinema encontra-se referenciada em vários trechos na agenda. Um bom exemplo disso é o recorte a seguir:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA



Potenkin e Outubro

P. E. SALES GOMES

De maneira que o publico do Festival de Cinema Russo e Sovietico preferiu francamente o "Encouraçado Potenkin" a "Outubro". Não é fenomeno local e novo. Há mais de trinta anos que isso acontece em toda parte. Não pretendo insinuar que durante todo esse tempo a valorização de "Potenkin" tenha ido além de seus meritos. Sua gloria é merecida, ninguém se eleva contra o enorme destaque dado ao filme nos inqueritos e referenduns para a escolha das maiores obras cinematograficas de todos os tempos. O que torna "Potenkin" invencivel é a facilidade de sua comunicação com qualquer publico, de 1926 a nossos dias. Eisenstein o definiu certa vez como cartaz e "Potenkin" possui realmente a virtude de contacto imediato e brilhante alcançado pela linguagem grafica da propaganda em seus momentos mais altos. E' concentrado, uno, cuida de uma coisa só, as idéias são poucas, simples, nitidas e apresentadas linearmente. Não é preciso iniciação para o espectador se sentir envolvido ou estimulado pelo ritmo da homenagem ao marinheiro morto ou do massacre na escadaria de Odessa. Moussinac tinha razão, ainda hoje "Potenkin" nos atinge como um grito. Não faz meditar ou imaginar; mobiliza nosso espirito através da emoção elementar da solidariedade. E' um jacto que possui a limpidez e ordem de um classico. Obra revolucionaria calcada num momento historico definido, a natureza de sua Revolução é tão generica que se torna válida universalmente. Não é preciso ser comunista, socialista ou anarquista para se apreciar "Potenkin". Também é desnecessario conhecer o episodio da rebelião na Marinha russa durante os acontecimentos revolucionarios de 1905. Basta ao espectador a mediana e generalizada capacidade de se insurgir contra a injustiça. Em suma, a cultura não é condição indispensavel para se gostar do filme. A não ser as de Chaplin, não conheço outra grande obra de arte cinematografica que, como "Potenkin", exija tão pouco do espectador e ao mesmo tempo lhe dê tanto.

*

O "Encouraçado Potenkin" e "Outubro" sugerem uma reflexão que talvez possa ser generalizada com proveito. A natureza das relações que se estabelecem entre o espectador e o filme pertence ao dominio da exigencia e varia o sentido da operação entre os termos em presença. No intercolaboradores estudaram os filmes de montagem de Ester Shub.

"Outubro", entretanto, não é um curso de historia. O filme a exprime e interpreta muito mais do que relata. Na maior parte do tempo estamos mergulhados na historia e em sua principal personagem: a massa, mas frequentemente de uma maneira condensada, ou por simbolos e alusões. Os fatos, os episodios filmicos que tomaram como ponto de apoio inicial as ocorrencias da realidade, podem exigir um agenciamento fora da cronologia, a fim de que saibamos vislumbrar, pelo jogo das associações, seus mais profundos significados. E' provavel que as pontes sobre o Neva não hajam sido levantadas em julho quando o governo provisorio de Kerenski abriu fogo contra as massas conduzidas pelos bolchevistas, mas elas o haviam sido em fevereiro, quando o tzarismo em estertor atirou contra o povo. Em "Outubro" a ponte unica que é levantada, em julho, para separar o centro da cidade do bairro de Viborg, o mais revolucionario de todos, engloba não só as outras pontes que ligam o coração politico de Petrogrado ás periferias proletarias, mas sobretudo significa que os combates contra o feudalismo dos Romanov e o capitalismo do Governo Provisorio de Kerenski são momentos de uma luta que permanece a mesma. Mas isso seria apenas um preludio á analise da sequencia da ponte. As transmutações não se limitam a servir o mecanismo de transformação de ocorrencia em significado. O tempo filmico do levantar da ponte independe não só da dimensão temporal da realidade mas igualmente da temporalidade habitual de "Outubro" em seu conjunto. E' literalmente um momento de suspensão, de meditação dramatica que palpita nos cabelos soltos de uma mulher assassinada, num cavalo morto que tarda cruelmente em tombar no rio; momento também de grave e insondavel contemplação arquitetonica, perpassada por insinuações egipcias, pois os cavalarianos da reação tzarista eram chamados faraós. Estamos, porém, em julho de 1917 e a imagem culminante é a de um jovem operario assassinado pela burguesia triunfante e enfurecida de Kerenski. Se acrescentarmos que essas reflexões estão longe de satisfazer as inumeras e sempre renascentes solicitações que faz ao espectador o episodio da ponte e completarmos o paragrafo com uma alusão pasma á prodigiosa beleza intrinseca da sequencia tomada glo-

Figura 30- Preocupação com a filmografia de eisenstein e com o crítico

O que nos vale neste recorte, além do processo de construção do conhecimento que se observa através da seleção do assunto do trecho, bem como, a utilização do autor do texto, que – novamente – sugere um argumento de autoridade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos críticos de cinema que mais tiveram eco na geração do organizador da agenda[6]. Isso se dá por, pelo menos, dois fatores: o primeiro se refere à grande receptividade de suas críticas na sociedade, tornando-se, comum ver, na década de 1950, seu nome estampado na seção de crítica de vários jornais importantes do período (Zuin, 2001); o outro se deve à percepção do próprio enquanto um amante do cinema revolucionário soviético.

> [...] a política, naquele tempo, [década de 1950] aparecia para muitos como a atividade humana mais completa que se pudesse imaginar, envolvendo todas as preocupações, das morais às estéticas. Era difícil encontrar pessoas com o sentimento de estarem sacrificando à política o desenvolvimento destas ou daquelas facetas de sua personalidade. O comunismo oferecia uma concepção de mundo e normas de comportamento. (GOMES, 1982, p.357)

A política passava pela percepção deste crítico como uma forma de entender a vida em geral. Em sua opinião, a URSS e seus produtos eram necessários à geração que se construía, pois fundamentava toda uma esteira de pensamento social e político da sociedade na medida em que fornecia concepções de mundo e normas de comportamento que todos filiados àquela ideologia deveriam seguir.

Certamente, supomos, o cinema seria uma destas preocupações, visto que o cinema soviético, particularmente a filmografia de Eisenstein, representava o materialismo dialético, herdeiro de Marx no cinema.

Rocha (2006) nos autoriza a falar desse materialismo dialético uma vez que revela que a teoria de Eisenstein era representativa de um novo modelo de se fazer cinema. Acredita, o autor, que a história de Eisenstein passa da teoria (texto filosófico) a prática (texto fílmico) assim como Lênin passou da filosofia Marxista para a prática, que seria a revolução (p. 161).

Em outro momento, este mesmo autor salienta que o diretor russo apresenta a linguagem audiovisual na medida em que "desenvolve o materialismo dialético. O fluxo fílmico de Eisenstein é uma filosofia que revela contradições." (idem, p.165).

Ainda sobre esse contexto, Xavier (2001) considera que o cinema russo, sobretudo no que se refere a Eisenstein, está provido de uma dialética na medida em que se apresenta contraditório (e talvez essa seja também a percepção do organizador da agenda). Para Xavier:

[6] Para Xavier (1994) Paulo Emílio é o maior crítico de cinema de todos os tempos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

> Eisenstein vê em seus próprios filmes [estão] baseados na noção de conflito: entre formas do interior da cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da platéia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem. Defendendo a desproporção e a irregularidade, baseando seus efeitos no "princípio de comparação" que assume presidir as reações da platéia, Eisenstein se opõe ao equilíbrio e à harmonia [seu intuito é] provocar choques – um plano conflitando com outro – para arrancar o espectador da "atitude cotidiana" (p. 133)

Nessa linha de análise, o cinema seria não um reprodutor de elementos e sim um provocador, um agitador dos indivíduos. Essa perspectiva pode ser identificada em uma das notas produzidas pelo organizador da agenda:

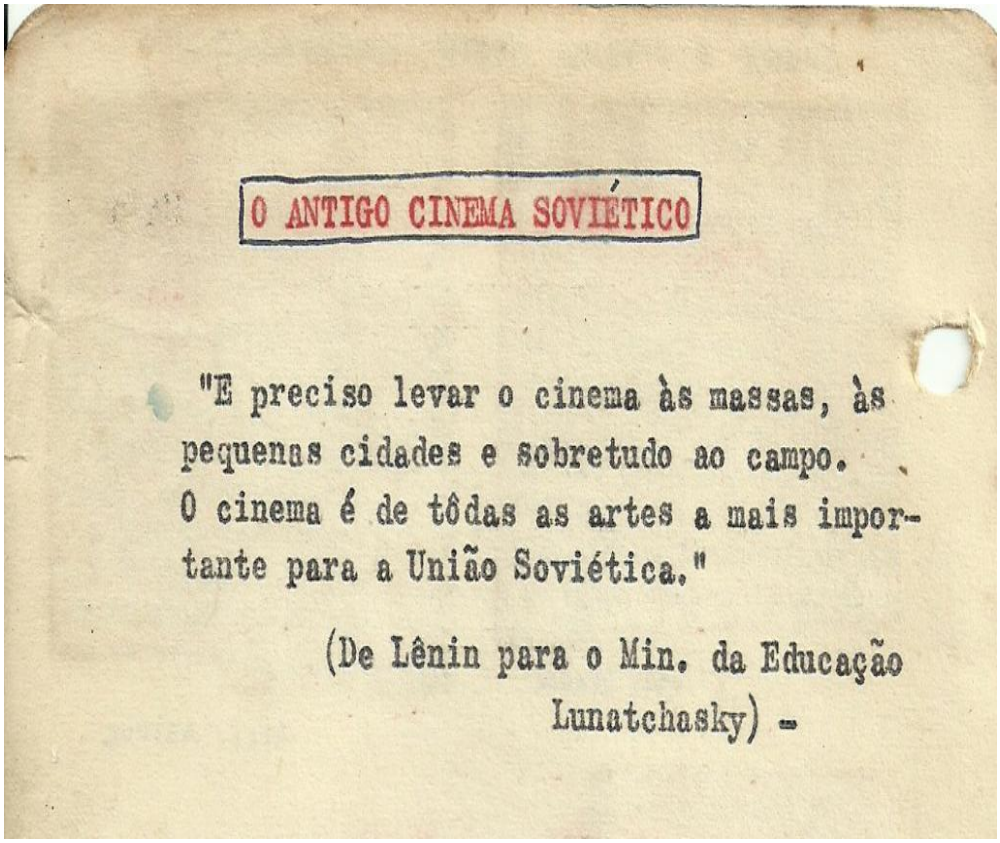


Figura 31 - O cinema como a arte revolucionária mais importante

A frase de Lênin reflete uma concepção entusiasmada acerca do cinema: a de que ele pode levar e provocar conhecimento para outras pessoas. Para Lênin "o proletariado também deveria ser educado pelo cinema 'a mais importante de todas as artes' (não de todas as ciências)" (ROCHA, 2006, p. 162). Não conseguimos dimensionar se a intenção do organizador é discutir tal fato, mas acreditamos que para ele exista uma ligação direta entre certo tipo ou forma de se fazer cinema – o que, muitas vezes ficou conhecido como cinema panfletário – e a ação política.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

O exemplo que mais chama a atenção nesse caso são os cineclubes, comuns desde a década de 1950, e que encontram seu ápice na clandestinidade nos anos da ditadura militar brasileira. Pode-se afirmar que, no período que abordamos aqui, o chamado "movimento cineclubista" foi de extrema importância para a criação de uma rede de pessoas que estariam imbricadas em debater não somente os aspectos artísticos do cinema de sua época, mas buscar também um ideal de identidade nacional, discutindo, via cinema, os problemas do Brasil.

O movimento cineclubista era organizado: existia uma rede de cineclubes muito forte em quase todo o território brasileiro. Constantemente presentes nas universidades, esses foram importantes instrumentos de formação das gerações que ali passavam.

Em tese defendida no ano de 2007, Milene Gusmão procurou identificar como os cineclubes localizados na Bahia ajudaram e contribuíram para a formação sociológica desse estado. A autora argumenta que os cineclubes eram um movimento global, presente em várias partes do mundo, mas que tinham uma função diferente nos países da América Latina. Nestes, funcionava como um espaço de abertura "de um intenso debate intelectual internacional [...] com preocupações sócio-culturais." (p.168).

O movimento cineclubista se organizou em torno de entidades federativas, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 e teve um "boom" no mesmo período. Foram fundados, no Rio de Janeiro, os cineclubes da Escola de Belas Artes, da Aliança Francesa e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Nesse mesmo escopo, existia o Centro de Estudos Cinematográficos, da Faculdade Nacional de Filosofia (CEC), os já referidos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e o Cinema de Arte de Salvador. Além disso, para demonstrar o grau de organização dos mesmos, é necessário ressaltar a realização das jornadas de cineclubes, que aconteciam periodicamente. Nesses eventos, os cineclubes e cineclubistas dos cantões do Brasil se reuniam para discutir os auspícios da indústria cinematográfica brasileira e internacional (GUSMÃO, 2007, p. 172).

De certa forma, o movimento cineclubista teve seu desenvolvimento solapado pela chegada do autoritarismo ao poder com o golpe civil-militar de 1964, mas deixou uma geração de pessoas que se engajaram na luta pela busca de uma nova identidade para o Brasil, bem como produziu e discutiu uma estética fílmica diferente, que permitia um olhar mais aguçado e investigativo da realidade brasileira. Além disso, é correto afirmar que "os cineclubes funcionavam, sobretudo, como espaços de sociabilidade associados a uma rede mais ampla da qual faziam parte outros agentes de socialização."

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

(DUARTE, 2000, p. 93). Um espaço de formação política. Essa é a uma forma de percebermos e caracterizarmos os cineclubes do período.

Em entrevista concedida a essa pesquisa, Miguel Baldez[7], representante do movimento cineclubista brasileiro na época em estudo, relata que nesses ambientes a formação se pautava em três grandes vias:

> Primeiro nos víamos os filmes porque gostávamos... Achávamos interessante certo diretor/autor... Por exemplo, o Humberto Mauro[8] que nós pensávamos como um marco [...] você conhece a filmografia de Mauro? É sensacional... Depois agente via o filme de forma política, que tinha a ver com a política daquele período... Na época da ditadura, sobretudo, agente ia pra cinemateca do MAM que tinha o maior acervo e ia para o cineclube Macunaíma, o mais político de todos.

Conforme a entrevista foi acontecendo, vimos a necessidade de inquirir sobre algumas obras e diretores que, acreditamos, eram considerados essenciais pelos os integrantes do pensamento de esquerda do período. Desse modo, abordamos a estética, que se associa à política, no contexto do movimento cineclubista. Nas palavras de nosso entrevistado:

> A percepção de montagem em Eisenstein era uma coisa que nos tocava muito e nós discutíamos aqueles fatos. A montagem era revolucionária, traduzia os nossos ideiais, nossas convicções por que... Bom eu não sei direito dizer o porquê, mas representava... Era bem diferente dos outros filmes, tinha alguma ideologia por trás da análise do diretor... Era um movimento completo.

Percebemos aí uma ligação muito forte entre cinema e política e entendemos o porquê de os cineclubes serem palco também de debates ideológicos. Eram espaços de discussões estéticas e políticas construídas a partir dos filmes. E os espaços que o indivíduo freqüenta dizem muito sobre o mesmo, a partir do momento que consideramos que o espaço freqüentado representa uma determinada configuração de

[7] "você é comunista mas não percebeu ainda" foi a frase dita pelo pai de Miguel Baldez ao mesmo em sua mocidade. Baldez envolveu-se no movimento político através do comando geral dos trabalhadores (CGT) ainda na década de 1960. Ao longo de sua vida política, atuou, na especialidade do direito em promover um acesso das classes menos favorecidas à justiça.

[8] "Não sou literato. Sou poeta do cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna." Com essa frase, proferida no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro em abril de 1973, Mauro condensava a sua expectativa com relação ao cinema. Mauro é pioneiro do cinema brasileiro tendo produzido alguns clássicos como Ganga Zumba (1933), Descobrimento do Brasil (1937) e Argila (1940) – ambos vinculados ao INCE de Vargas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

ambientes onde aquelas pessoas estão ou podem estar reunidas – é a representação de suas particularidades. (ELIAS, 2001, p. 67).

De todas as fontes bibliográficas consultadas (ALMEIDA, 1999; BERNADET, 1995; DUARTE, 2005; GOMES, 1980; GUSMÃO, 2007; KONDER, 1998; KORNIS, 2008; PECAUT, 1990; RIDENTI, 2000; XAVIER, 2001; MATELA, 2008), para o entendimento do cineclubismo no Brasil, nenhuma deixa de mencionar a questão da esquerda com papel atuante e reforça ainda a questão dos intelectuais deste grupo.

Como afirma Denning (2005), neste momento a esquerda encontrava-se fortalecida. Superado os anos de crise que se seguiram após o término da segunda guerra mundial, nos anos 1950, aconteceu uma grande, se não a maior, expansão dos movimentos de esquerda no mundo, em especial, do ideário comunista. As revelações de Kruschev e a revolução cubana, que declarou seu caráter socialista em 1961, fomentaram aquilo que ficou conhecido como a Nova Esquerda.

No Brasil esta nova esquerda procurou definir um novo padrão de enfrentamento contra a ordem vigente que não se ateria somente a figuração econômica. É nesse momento que os artistas e intelectuais vão olhar para os movimentos de esquerda como espaços mais abertos de redenção e de manifestação de suas idéias e vão passar a liderar os movimentos de renovação. (RIDENTI, 2000, p. 102).

Nesse contexto, como os cineclubes eram espaços de troca, os intelectuais de esquerda foram aqueles que deram um fomento maior a essa atividade. Esses intelectuais estavam engajados, no sentido que Sartre[9] atribuiu ao termo. No Brasil, é certo afirmar que os engajados geralmente são de esquerda, especialmente no período a que se refere este trabalho.

Como nos esclarece Bobbio:

> Esquerda e direita não indicam apenas ideologias. Reduzi-las a pura expressão do pensamento ideológico seria uma indevida simplificação. Esquerda e direita indicam programas contrapostos, com relação a diversos problemas cuja solução pertence habitualmente à ação política, contrastes não só de idéias, mas também de interesses e valorações. (1999, p. 33).

É nesse sentido que entendemos a noção de esquerda relativamente ao período histórico em questão: dotada de projetos políticos diferentes e divergentes daqueles

[9] Na concepção Sartreana todo intelectual deve ser engajado com os problemas de seu tempo. Para este autor a melhor articulação entre intelectuais e poder era a via do Partido Comunista, sendo esta a única via política de ascensão para a esquerda.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA

cunhados pelo estado nacional e pelo grande capital. Nesse sentido, ser de esquerda naquele momento significava muito mais do que ser um militante; pertencer a esse grupo era consentir em erigir um Brasil diferente do que vinha se apresentando até ali.

Nesse sentido, cremos que estudar e entender o cinema poderia vir a constituir uma via de ação da esquerda na medida em que se compreende os "valores" e "sentidos" provocados pelo cinema.

Com essa digressão, acreditamos que o organizador da agenda procurava não só caminhos para a sua formação estética no cinema. Entendemos que a formação política também era uma questão importante na medida em que objetivava a sua condição de pertencimento e filiação a determinado grupo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913506/CA